УДК 008: 793.31(460)

DOI: 10/21209/1996-7853-2018-13-3-168-175

Анастасия Леонидовна Кучеренко¹,

кандидат искусствоведения,
Владивостокский государственный
университет экономики и сервиса
(690014, Россия, г. Владивосток, ул. Гоголя, 41),
e-mail: anasta_leon@mail.ru

Нина Алексеевна Коноплева²,

доктор культурологии, профессор,
Владивостокский государственный
университет экономики и сервиса
(690014, Россия, г. Владивосток, ул. Гоголя, 41),
e-mail: nika.konopleva@gmail.com

Танец как феномен телесности на примере испанского танца фламенко

Статья рассматривает танец в контексте телесности, уделяя особое внимание её ритмопластическому проявлению в испанском танце фламенко. Обосновывается, что телесность представляет собой единство психического и физического начал человека, ярко актуализируемых в танце. Отмечается, что направление танцевально-двигательной терапии ставит своей задачей достижение гармоничного единства между физическими проявлениями и внутренним миром личности. Испанский танец фламенко рассматривается как средство психофизической релаксации и поддержания физической формы, подчёркивается его терапевтический эффект. Анализируются ритмопластические элементы танца фламенко в соответствии с их символическими значениями. Исследуется сущность духовного проявления танца фламенко – феномена «дуэнде», подробно рассмотренного в предыдущих публикациях. В статье выявляется семиотическое значение телесных проявлений отдельных элементов феномена «дуэнде» в танце фламенко. Так, воображение, вдохновение, эмоциональная отдача, импровизация и транс, будучи неотъемлемыми элементами «дуэнде», имеют своё соответствующее хореографическое проявление в виде определённых жестов, поз, мимики исполнителя и т. д. Вышеперечисленные элементы также коррелируют с основными функциями танца фламенко, предполагающими развитие определённых навыков и качеств исполнителя. Особое внимание уделяется функции поддержания физической формы и терапевтического эффекта, возникающего в результате занятия танцем фламенко.

Ключевые слова: испанский танец фламенко, телесность, элементы феномена «дуэнде», поддержание физической формы, сапатеадо, пластика тела, танцевальная психотерапия

Введение. В последнее время всё больше исследователей рассматривают танец в контексте телесно-ориентированного подхода. Посредством тела познаётся окружающий мир, при этом проявляются различные аспекты как индивидуального, так и социального самоопределения личности, её идентификации в обществе. По мнению Л. В. Жарова, возросший в настоящее время интерес к проблеме телесности становится новой антропологией, ядром которой является признание единства души и тела³.

Необходимо отметить, что в конце XX – начале XXI века благодаря работам А. Мас-

лоу, В. Франкла, С. Реншона, Р. Инглхарта и других, придавших теме так называемой гуманистической психологии особое звучание, внимание общества акцентировалось на различных аспектах телесности. Огромное социокультурное значение в признании телесности в качестве одного из образцов, достойных подражания, имело также общественное движение, пропагандирующее здоровый образ жизни, которое начало завоевывать мир во второй половине XX века. Всё это позволило данному явлению, ставящему во главу угла развитие и совершенствование человеческого тела, а также предлагающему обществу со-

¹ А. Л. Кучеренко – основной автор, осуществляет сбор материала, анализ, формулирует выводы и обобщает итоги реализации коллективного проекта, а также занимается оформлением статьи.

² Н. А. Коноплева – соавтор, осуществляет систематизацию материала исследования, структурирует и оформляет статью.

³ Жаров Л. В. Двадцатилетний опыт изучения проблемы человеческой телесности (взгляд врача и философа): актовая речь [Электронный ресурс]. – Ростов н/Д., 2001. – Режим доступа: <http://www.e-yanushkevich.com> (дата обращения: 10.01.2018).

вершенный образец всесторонне развитого человека, соединяющего в себе физическое здоровье, психическую устойчивость и социальную благополучность, распространиться по всей планете и продолжать активно развиваться. При этом человек постоянно проявляет активное отношение к своей телесности, намеренно видоизменяя её, выходя за пределы «животной связанности» [2, с. 89].

Методология и методы исследования. В данном исследовании была применена совокупность методов, характерных для искусствоведческого анализа. В основе работы лежит телесно-ориентированный подход, который позволил рассмотреть танец, в частности испанский танец фламенко, в качестве средства поддержания физической формы и психофизической саморегуляции.

Для исследования феномена «дуэнде», присущего танцу фламенко, были применены метод структурного анализа, проблемно-логический и общенаучный метод моделирования, позволившие рассмотреть содержательные элементы данного феномена в их логической последовательности, а также разработать его структурно-функциональную модель. Иконологический метод позволил осуществить формальный анализ и выявить сюжетные линии и символические значения, обусловленные национально-культурными корнями танца фламенко.

Результаты исследования и их обсуждение. Если обратиться к танцу, то можно отметить, что, отражая различные смысловые содержания телесности и свойства тела, танец является средством познания и самопознания. Посредством танца человек познаёт своё тело, пределы его внешних проявлений, изучает свои ощущения, демонстрирует миру возможности своей телесности, переживает радость творчества. Примечательно, что в основе танцевального языка лежат выразительные возможности человеческого тела, при этом сам танец определяется как «музыка тела». Так, в трудах исследователей танца Л. Д. Блок, В. М. Красовской встречается термин «звучащее тело» в отношении тела танцующего [5].

Во время исполнения танца тело способно отражать внутреннюю духовную жизнь человека. По словам К. С. Станиславского, в искусстве, в частности в танце, тело является «внешним аппаратом воплощения» [10, с. 56]. По мнению М. Н. Жиленко, танец – это духовность, выраженная посредством идеально организованной плоти. При этом исследователь выделяет особый вид мыслитель-

ной активности, характерной для танца – танцевальное ритмопластическое мышление, специфика которого определяется пластикой человеческого тела, как основой танцевальной выразительности и ритмом, как одним из главных системообразующих принципов танца [2, с. 92–98]. Посредством ритмопластического мышления эмоции исполнителя преобразуются в ритмически организованное движение. По словам хореографа К. Я. Голлейзовского, «...нужно, чтобы мышцы актёра всегда сливались с его воображением, с его настроением, с его вдохновением».

В современной науке танец всё чаще начинает рассматриваться в контексте психотерапевтического воздействия. Это обусловлено тем, что танец обладает эффективными оздоровительными и гармонизирующими свойствами.

В. М. Красовская подтверждает, что шаманские ритуальные танцы оказывают определённое лечебное воздействие, а ритм танца и его эстетическая сторона гармонизируют энергетику человека [5].

В начале 1940-х годов в США начала активно развиваться танцевально-двигательная терапия, суть которой заключается в психотерапевтическом воздействии танца, способствующего эмоциональному, социальному и физическому уравниванию личности [1].

Рассмотрение танца в контексте психотерапии стало возможным благодаря «революции» в танце и исполнителям-новаторам: А. Дункан, М. Грехем, Э. Жак-Далкрос и другим, – стремившимся передать в танце свои чувства через многообразные комбинации движений. Танец воспринимался ими в качестве способа спонтанного творческого самовыражения, обращения к своим чувствам и эмоциям. Телесно-ориентированный подход к танцевальной деятельности позволяет рассматривать танец в качестве средства невербальной коммуникации, изучать, как эмоции и чувства человека отражаются в его телесных состояниях, анализировать эти взаимосвязи, корректируя их определённым образом.

В культуре прошлого столетия танец в аспекте психотерапевтических воздействий стала рассматривать Мэрион Чейз – хореограф и преподаватель танца модерн из США. В своей практике она стремилась акцентировать свободу движений, импровизацию, выражение индивидуальных потребностей исполнителя. Специалист по танцевальной терапии Труды Шуп особое внимание уделяет спонтанному, катарсическому высвобожде-

нию в танце сдерживаемых чувств, исследованию скрытых конфликтов, являющихся источниками психического и физического напряжения. По словам Т. Шуп, «танец изначально обращался непосредственно к здоровому аспекту человеческой природы, усиливая любые оставшиеся проявления здоровья» [Цит. по: 4, с. 60].

Поскольку телесность взаимосвязана с психическими процессами человеческой жизнедеятельности, то танец, как одно из её проявлений, демонстрирует индивидуальные черты личности, позволяет проявиться эмоциям, снять мышечные зажимы, а в конечном итоге – гармонизировать физическое и психическое состояние человека. По словам В. В. Козлова, танец используется не только как конкретное психофизическое действие, но и как интегративная метафора, позволяющая структурировать и трансформировать внутренний мир личности, осуществить его гармонизацию с внешним миром путём изменения поведения и отношения человека к окружающей действительности [4, с. 85]. В свою очередь, В. Ю. Никитин отмечает, что «человек, который хорошо танцует, испытывает неповторимые ощущения от свободы и лёгкости своих движений – от умения владеть своим телом, его радуют точность, красота, пластичность, с которыми он исполняет сложные танцевальные па» [8].

А. Лоуэн и В. Райх также подчёркивали единство тела и психики. По их мнению, человеческое тело, в широком смысле этого слова, есть основа душевной жизни: насколько гармонично функционирует тело, настолько уравновешенной оказывается психоэмоциональная сторона личности. Наш телесный опыт неизменно отражается на психике, и, наоборот, все психологические и эмоциональные изменения отражаются в теле [9]. Немецкий хореограф Рудольф фон Лабан, в своей теории рассматривал движения танца с учётом параметров пространства и времени. По его мнению, экспрессивность танца зависит от заполняемого исполнителем сценического пространства. Согласно Р. Лабану, танец включает в себя не только движения, но и различные вербальные и звуковые проявления, тесно связанные с телесными проявлениями [15, с. 40–45].

Как подчёркивает А. В. Немцева, телесность не вполне идентична телу, она понимается «выше» и «шире», выходя за рамки физического тела. Именно посредством телесности проявляется духовная сущность человека, связывая его с Абсолютом – транс-

цендентным началом в самом себе через Дух [7]. В этом смысле представление о телесности близко к пониманию природы танца фламенко, в котором духовное начало (феномен «дуэнде») проявляется через физическое – технику танца, выраженную в ритмопластических движениях тела.

Особенности ритмопластических проявлений танца фламенко обусловлены его историческими корнями, происхождением на юге Испании, в провинции Андалусии, сущностью, проявляющейся в соединении танца (baile), пения (cante) и гитарного музыкального сопровождения (toque), культурными причинами – протест в ответ на угнетение народа и подавление его национального характера. Таким образом, фламенко – это не только танцевальная культура, которая символизирует Испанию, её традиции, образ жизни испанцев, но ещё и философия, в основе которой лежат такие понятия, как страсть, мятёж, вызов судьбе, борьба.

Для танца фламенко характерно сольное выступление танцора. Танцуя, один исполнитель демонстрирует свою индивидуальность, независимость от мира и зачастую одиночество. Исследователь фламенко В. Марреро отмечает, что в цыганских танцах Андалусии «явственно ощущается трагизм и одиночество» [Цит. по: 3, с. 8]. Танец фламенко весьма своеобразен, он отличается отточенностью и выразительностью движений рук, включая веерообразные вращения кистей и даже пальцев. Благодаря этому танцорам удаётся передать самые тонкие и, казалось бы, невыразимые чувства и эмоции. Так, плавные движения рук выражают чувственность и любовь, а резкие, подобные взмаху шпаги, показывают, что назревает конфликт, чреватый вспышкой страстей. В контексте танца имеет значение каждый жест исполнителя, будь то поворот головы или взмах веера, прищёлкивание пальцами, ритмичные хлопки ладоней или дробь каблуков.

По мнению танцора фламенко Антонио Гадеса, фламенко символизирует сочетание трёх стихий: ноги – земля, корпус и руки – воздух, душа – огонь¹. Женщина в танце фламенко предстаёт самодостаточной, гордой, сильной, страстной и неприступной. Так, в танце фламенко «...коккетство – не коккетство, а шаманство; и сексуальность – не сексуальность, а гордость за свою принадлежность к женскому полу и к земному, плодоносящему началу. Мужчина в танце фламенко предста-

¹ Гадес А. Москва затмила всех // Музыкальное просвещение. Мир гитары. – 2012. – № 3. – С. 5–11.

ёт суровым, благородным, темпераментным, но при этом сдержанным. Танцуя в паре, мужчина и женщина почти не касаются друг друга...»¹.

Экспрессивность танца фламенко непременно отражается на внутреннем мире самих исполнителей. По мнению С. Липинской, этот танец активизирует определённые личностные качества, которые помогают исполнителю повысить его уверенность в себе, самооценку, развить харизму².

Характерный почерк танца фламенко – это так называемые «сапатеадо», ритмичные удары каблуком, носком или всей стопой ноги танцора, который при этом принимает выразительные позы, сменяющиеся резкими поворотами или выпадами.

Приёмы сапатеадо (*zapateado* – производное от *zapato* – исп. «ботинок») используются и мужчинами, и женщинами, хотя долгое время они исполнялись только мужчинами, поскольку быстрые дробы требуют физической подготовки и отличного чувства ритма [12, с. 66]. Хореограф И. Гоулет называет танцоров фламенко «танцующими музыкантами» (англ. *dancing musicians*), имея в виду, что последние при помощи своего тела: ритмичных ударов стопы и хлопков ладоней – создают аккомпанемент танцу [14].

Само по себе сапатеадо, при котором танцор энергично отбивает дробы каблукми, имеет символическое значение протеста, непримиримой борьбы. По степени экспрессивности сапатеадо фламенко может быть сравнимо с кавказским танцем лезгинка, передающим боевой настрой воинов перед сражением³.

По мнению М. Куэлла-Морено, в танце фламенко очень важен навык изолированной работы отдельных частей тела, при котором голова, руки, ноги и корпус танцора одновременно выполняют движения в различном ритме и с разным характером [12].

Таким образом, танец фламенко представляет собой контраст плавных и чувственных движений рук и стремительной дробы

каблуков, задающих ритм, плавных прогибов корпуса и резких поворотов головы.

По мнению исследователей фламенко (Э. М. Анди, А. П. Кларамент, Г. Эдвардс и др.), особенность исполнения этого танца заключается в том, что при определённой музыкальной структуре исполнителю необходимо проявить импровизацию, без которой танец фламенко утрачивает свою сущность.

Танец фламенко двуедин, он немислим без соединения двух начал, физического и духовного. Ведь помимо техники исполнения в нём обязательно должен присутствовать некий дух, который сами танцоры, равно как и многочисленные исследователи, называют «дуэнде». Именно он позволяет исполнителю доказать подлинность своих чувств, что зачастую зрителями ценится намного выше хореографии и прочих тонкостей профессионального исполнения. И это отличает фламенко от многих других танцев.

«Дуэнде» – это особое, специфическое состояние танцора, при котором его духовная сущность и физическая энергия воссоединяются, порождая феномен, который современной наукой до настоящего времени не был изучен, высказываются о нём чаще всего метафорически – как о некоем «мистическом духе танца», «чёрном бесе вдохновения».

В процессе проведённого исследования была разработана структурно-функциональная модель феномена «дуэнде», согласно которой он представлен пятью элементами: творческим воображением, вдохновением, эмоциональной отдачей, импровизацией и трансом – демонстрирующими полную включённость исполнителя в сферу танца и определяющимися посредством ответной реакции зрителя – катарсиса [6].

В танце фламенко отсутствует система знаковой записи танца – все танцевальные позиции и движения варьируются в разнообразных комбинациях и усваиваются исполнителем в детстве, когда он имитирует танцы старших в кругу семьи. Каждая школа танца использует свою собственную импровизированную систему, в основе которой лежит ассоциативный принцип. Так, распускающийся цветок означает вращение кистями рук флорео (исп. *flor*), а поза цапли – поворот на одной ноге. Например, опущенные плечи танцора символизируют подавленность, вскинутые вверх руки в сочетании с выпрямленной спиной – гордость, непокорность, веерообразные движения пальцами – цветок, нежность [11, с. 47–49].

¹ Ключевые ценности фламенко [Электронный ресурс] // Школа фламенко BANDADA. – Н. Новгород, 2009. – Режим доступа: <http://www.flamenco-nn.ru/index.php> (дата обращения: 12.01.2018).

² Липинская С. Терапевтические и психологические аспекты танца фламенко в концепции танцевальной терапии [Электронный ресурс] // Отделение танцевально-двигательной психотерапии. – Режим доступа: <http://www.tdt-edu.ru/terapevticheskie> (дата обращения: 10.01.2018).

³ Нефляшева Н. Лезгинка – «танец орла» или символический протест? [Электронный ресурс] // Кавказский узел. – 2011. – Режим доступа: <http://www.kavkaz-uzel.eu/blogs/1927/posts/6788> (дата обращения: 10.01.2018).

По словам испанского исполнителя фламенко А. Гадеса, «танец – это не шаги, это то, что происходит между шагами. Это как бой быков...»¹. Как правило, танец фламенко исполняется под аккомпанемент гитарной музыки и пения, именно поэтому его можно назвать своеобразным диалогом между танцором, музыкантом и певцом, который зачастую характеризуется импровизацией. Именно это дает зрителям чувство подлинности фламенко, позволяет им переживать происходящее на сцене как глубоко личное, скрытое от посторонних глаз.

На основании многолетних наблюдений за концертными выступлениями признанных мастеров танца фламенко (К. Амайи, К. Ойос, А. Гадеса, Х. Антонио Хименеса, Л. дель Соль, Х. Кортеса и др.), а также российских исполнителей было выявлено семиотическое значение телесных проявлений отдельных элементов феномена «дуэнде» в танце, представленных в таблице.

Все эти элементы феномена «дуэнде» в танце фламенко взаимосвязаны с его функциями. В итоге они позволяют исполнителю достичь вершин мастерства, разумеется, при условии, что во время танца ему удастся переживать «дуэнде».

Нами выделены восемь основных функций танца фламенко: креативная, эстетическая, образовательная, коммуникативная, экспрессивная, функция поддержания физической формы, идентификационная и психо-регулирующая [6].

Материалы данного исследования докладывались и обсуждались на заседаниях кафедры дизайна и технологий Владивостокского государственного университета экономики и сервиса (март 2016 г.), на заседании диссертационного совета Дальневосточного федерального университета (декабрь 2017 г.), а также в ходе ряда конференций, в том числе, на международной научной конференции.

Таблица

Телесное выражение элементов феномена «дуэнде» в танце фламенко

Элемент феномена «дуэнде»	Особенности выражения в танце	Примеры выражения в танце	Графическое изображение*
Воображение	Данный элемент не имеет своего чёткого хореографического эквивалента – он выражается посредством ряда других художественных средств и приёмов, создающих определённый сценический образ: детали и цвет костюма, аксессуары, особенности мимики, взгляда и т. д.	Красная роза, приколотая к волосам, пронизывающий взгляд, гордо расправленные плечи, вздёрнутый вверх подбородок, плавно изогнутые руки, резко распахивающие веер – в комплексе всё это создаёт образ «роковой женщины»	
Вдохновение	В танце выражается различными хореографическими позициями «на раскрытие» рук и корпуса танцора, символизирующими «сердце, открытое танцу»	Третья позиция рук: округлённые руки за спиной, чуть ниже пояса. Пятая позиция рук: округлённые руки подняты над головой. Движения <i>braceo</i> (брасео) – непрерывные плавные вращения руками, выполняющиеся от одной позиции к другой	
Эмоциональная отдача	В кульминационных моментах танца проявляется при помощи выразительной мимики лица, спонтанных выкриков, движений пальцев рук, при которых каждый палец напряжён и, прорисовывая свою линию вращения, передаёт зрителю накал неподдельной страсти	Нахмуренные брови танцора, спонтанные выкрики (“ole”, “ay”, “vamos” и т. д.), ритмичные хлопки (<i>palmas</i>) и щелчки пальцами (<i>pitos</i>), а также движения флорео – веерообразные вращения кистями рук с максимальным напряжением пальцев	
Импровизация	В определённые моменты танца танцор своими движениями аккомпанирует гитаристу, а также демонстрирует «интригу» с партнёром по сцене, передавая зрителю чувство непринуждённости танца, который создаётся прямо на сцене на его глазах	Различные комбинации дробей (сапатеадо) в сочетании с хлопками (пальмас) и спонтанными выкриками «халеос», махи шлейфом юбки	

¹ Гадес А. Москва затмила всех // Музыкальное просвещение. Мир гитары. – 2012. – № 3. – С. 5–11.

Транс	Данный элемент определяется в танце посредством мимики на лице танцора, а также безошибочного следования сложному меняющемуся ритму. Именно чёткое чувство ритма вводит в транс исполнителя и зрителя	Стремительные комбинации сапатеадо высокой техники исполнения в сочетании с поворотами корпуса, вращениями, движениями брасео и флорео
* Фламенко силуэт [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.ru.freepik.com/free-icon/flamenco-dancing-silhouette-of-a-woman (дата обращения: 10.01.2018)			

«Дальний Восток России и Китай: диалог культур стран соседей» (г. Владивосток, апрель 2017 г.), на XVIII Международной научно-практической конференции – конкурсе студентов, аспирантов и молодых учёных «Интеллектуальный потенциал вузов – на развитие дальневосточного региона России и стран АТР» (г. Владивосток, апрель 2016 г.) и др. Членами дискуссии была подчеркнута инновационность и практическая значимость данного исследования.

Выводы. Таким образом, с точки зрения поддержания физической формы, танец фламенко рассматривается как активность, используемая с целью улучшения здоровья исполнителя и сохранения телесной красоты. Функция поддержания физической формы в танце фламенко активизируется такими элементами феномена «дуэнде», как импровизация и вдохновение. Импровизационные характерные движения танца активизируют различные отделы мышечного корсета, снимая

зажимы и напряжение в мышцах, укрепляя их, развивают координацию, а также придают пластичность всему корпусу в целом. Благодаря элементу вдохновения, присутствующему в танце фламенко, работа над физической формой превращается из утомительного занятия в удовольствие. В целом внешний облик исполнителя танца фламенко отличается ровной осанкой, отточенными движениями, хорошей координацией, у танцора происходит психофизическая релаксация [6].

Следует отметить, что использование танца фламенко в качестве средства поддержания физической формы было подтверждено практически. В терапевтической практике регионального медицинского центра «Лотос» (г. Владивосток) занятия танцем фламенко были рекомендованы пациентам в качестве эмоционально-психологической коррекции и физической реабилитации в дополнение к курсам рефлексотерапии, арт-терапии и лечебной физкультуры.

Список литературы

1. Гренлюнд Э., Оганесян Н. Танцевальная терапия. Теория, методика, практика. СПб.: Речь, 2004. 288 с.
2. Жиленко М. Н. Танец как форма коммуникации в социокультурном пространстве: дис. ... канд. культурологии: 24.00.01. М., 2000. 191 с.
3. Клараунт А. П. Искусство танца фламенко. М.: Искусство, 1984. 183 с.
4. Козлов В. В., Гиршон А. Е., Веремеенко Н. И. Интегративная танцевально-двигательная терапия. М.: Речь, 2006. 286 с.
5. Красовская В. М. История русского балета. СПб.: Эксмо, 2010. 312 с.
6. Кучеренко А. Л. Принципы практического использования испанского танца фламенко // Территория новых возможностей: вестник ВГУЭС. 2017. Т. 9, № 1. С. 246–253.
7. Немцева А. В. К вопросу о социально-философском аспекте телесности // Вклад Сибири в культурологическое пространство России: материалы Всерос. науч. конф. по культурологии. Иркутск: Изд-во ИрГТУ, 2009. С. 58–61.
8. Никитин В. Ю. Танец как социокультурный феномен. Три лика Терпсихоры // Вестник МГУКИ. 2014. № 6. С. 292–298.
9. Лоуэн А. Биоэнергетика: пер. с англ. СПб.: Ювента, 1998. 253 с.
10. Станиславский К. С. Работа актёра над собой в творческом процессе переживания. Дневник ученика. СПб.: Прайм-Еврознак, 2009. 478 с.
11. Barrio A. A. El baile flamenco. Ángeles Arranz del Barrio. Lib Deportivas Esteban Sanz, 1998. 126 p.
12. Cuellar-Moreno M. Flamenco Dance. Characteristics, resources and reflections on its evolution [Электронный ресурс] // Cogent Arts & Humanities. 2016. № 3. Режим доступа: <https://www.doi.org/10.1080/23311983.2016.1260825> (дата обращения: 20.12.2017).
13. Edwards G. Flamenco! New York: Thames & Hudson, 2006. 176 p.

14. Goulet I. Learning to Become Dancing Musicians: Flamenco Dancers Going Global // A Thesis in the Department of Sociology and Anthropology, Concordia University. Montreal, 2007. 126 p.

15. Laban R. von. Der Moderne Ausdruckstanz in der Erziehung. Eine Einführung in die kreative tänzerische Bewegung als Mittel zur Entfaltung der Persönlichkeit. Wilhelmshaven, 2001. 160 p.

Статья поступила в редакцию 16.01.2018; принята к публикации 28.02.2018

Библиографическое описание статьи

Кучеренко А. Л., Коноплева Н. А. Танец как феномен телесности на примере испанского танца фламенко // Гуманитарный вектор. 2018. Т. 13, № 3. С. 168–175. DOI: 10/21209/1996-7853-2018-13-3-168-175.

Anastasia L. Kucherenko¹,

Candidate of Art Criticism,

Vladivostok State University of Economics and Service

(41 Gogolya st., Vladivostok, 690014, Russia),

e-mail: anasta_leon@mail.ru

Nina A. Konopleva²,

Doctor of Culturology, Professor,

Vladivostok State University of Economics and Service

(41 Gogolya st., Vladivostok, 690014, Russia),

e-mail: nika.konopleva@gmail.com

Dance as a Corporality Phenomenon on the Example of Flamenco Spanish Dance

The given article reviews dance in terms of corporality, paying special attention to the rhythm and plastic representations of corporality in the Spanish flamenco dance. It is stated that corporality is an integral unity of physical representation and inwardness of a personality which is the most vividly expressed in dancing. The author admits that a modern trend of the Dance Movement Therapy is aimed at reaching a harmonious integrity of physical and spiritual sides of a personality. Spanish flamenco dance is viewed as a mean of psychological relaxation and a form of physical shape maintaining, highlighting a therapeutic effect of this dance. Certain rhythm and plastic features of flamenco dance and their corresponding symbolic meanings are considered in the article. The author analyzes spiritual aspect of flamenco dance – its “duende” phenomenon which was deeply analyzed in the previous publication. The article reveals semiotic meaning of corporal representation of the specific “duende” elements in flamenco dance. Thus, imagination, inspiration, emotional give, improvisation and trans, being integral parts of the “duende” phenomenon, have their corresponding choreographic representation expressed as certain postures, gestures, face mimics, etc. The above-mentioned elements also correlate to the basic functions of the flamenco dance, fostering development of certain skills of a performer. A special attention in the article is given to the function of fitness and therapeutic effect emerging from practicing flamenco dance.

Keywords: Spanish flamenco dance, corporality, “duende” phenomenon elements, physical shape maintaining, sapateado, corporal plastic, Dance Movement Therapy

References

1. Grenlund, E., Oganessian, N. Dance therapy. Theory, methodology, practice. St. Petersburg: Rech', 2004. (In Rus.)
2. Zhilenko, M. N. Dance as a form of communication in the sociocultural space. Cand. sci. diss. Moscow, 2000. (In Rus.)
3. Claramunt, A. P. The art of flamenco dance. Moscow: Art, 1984. (In Rus.)
4. Kozlov, V. V., Girshon, A. E., and Veremeenko N. I. Integral dance-motion therapy. M: Rech', 2005. (In Rus.)
5. Krasovskaya, V. M. The history of Russian ballet. St. Petersburg: EHksmo, 2010. (In Rus.)
6. Kucherenko, A. L. Principles of practical use of Spanish flamenco dance. Vestnik VGUES “Territory of new opportunities”, no. 1, vol. 9, pp. 246–253, 2017. (In Rus.)
7. Nemtseva, A. V. To the question of the socio-philosophical aspect of corporality. The contribution of Siberia to the cultural space of Russia. Proceedings of the All-Russian Conference on culturology. Irkutsk: Publishing House of IrSTU, 2009: 58–61. (In Rus.)

¹ A. L. Kucherenko is the main author, she collects research materials, makes analyses, formulates conclusions and generalizes results of implementation of the collective project as well as makes arrangement of the article.

² N. A. Konopleva – coauthor, she systematizes research materials, works out the structure and makes arrangements of the article.

8. Nikitin, V. Yu. Dance as a sociocultural phenomenon. Three faces of Terpsichore. Bulletin of MGUKI, no. 6 (62), pp. 292–298, 2014. (In Rus.)
9. Lowen, A. Bioenergetics: Per. with English. St. Petersburg: Juventa, 1998. (In Rus.)
10. Stanislavsky, K. S. The actor's inner work in the creative process of acting. Diary of the student. St. Petersburg: Prajm-Evroznak, 2008. (In Rus.)
11. Barrio, A. A. El baile flamenco. Lib Deportivas Esteban Sanz, 1998. (In Engl.)
12. Cuellar-Moreno, M. Flamenco Dance. Characteristics, resources and reflections on its evolution. Cogent Arts & Humanities, no. 3, 2016. Web.20.12.2017. <https://www.doi.org/10.1080/23311983.2016.1260825> (In Engl.)
13. Edwards, G. Flamenco! New York: Thames & Hudson, 2006. (In Engl.)
14. Goulet, I. Learning to Become Dancing Musicians: Flamenco Dancers Going Global. A Thesis in the Department of Sociology and Anthropology, Concordia University. Montreal, Canada, 2007. (In Engl.)
15. Laban, R. von. Der Moderne Ausdruckstanz in der Erziehung. Eine Einführung in die kreative tänzerische Bewegung als Mittel zur Entfaltung der Persönlichkeit. Wilhelmshaven, 2001. (In Engl.)

Received: January 16, 2018; accepted for publication February 28, 2018

Reference to the article

Kucherenko A. L., Konopleva N. A. Dance as a Corporality Phenomenon on the Example of Flamenco Spanish Dance // Humanitarian Vector. 2018. Vol. 13, No. 3. PP. 168–175. DOI: 10/21209/1996-7853-2018-13-3-168-175