

УДК 008: 793.31(460)  
ББК: Ч1

**Анастасия Леонидовна Кучеренко<sup>1</sup>**,  
аспирант,  
Владивостокский государственный университет  
экономики и сервиса  
(690014, Россия, г. Владивосток, ул. Гоголя, 41),  
e-mail: anasta-leon@mail.ru

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

### **Формосодержательные элементы феномена «дуэнде» в социокультурной репрезентации испанского танца фламенко**

В статье раскрывается сущность и формосодержательная структура феномена «дуэнде», являющегося кульминационной точкой танца фламенко, его «духом», без которого, как считают профессиональные исполнители и ряд исследователей (А. П. Клараунт, Р. Молина, А. Г. Климент, Э. М. Анди, Ф. Г. Лорка и др.), танец фламенко невозможен. В испанском фольклоре «дуэнде» (исп. *duende*) понимается как «сверхъестественное существо, дух, невидимка». Применительно к искусству фламенко его называют «чёрным бесом вдохновения» – особое состояние исполнителя, характеризующееся эмоциональным подъёмом и трансом, который возникает у танцора во время выступления.

Между тем, несмотря на важность данного явления в искусстве фламенко, вплоть до настоящего времени не существует научного определения термина «дуэнде» и анализа его структурных элементов. В статье приводятся результаты проведённого исследования, описаны и обоснованы выявленные элементы «дуэнде», впервые построена его структурная модель, состоящая из пяти компонентов: творческое воображение, вдохновение, эмоциональная отдача, импровизация и транс. Критерием наличия «дуэнде» при исполнении танца служит особая ответная реакция зрителя – катарсис. В работе осуществлён анализ каждого из компонентов «дуэнде», сделан вывод о том, что состояние «дуэнде» возникает в результате деятельности первичных и вторичных психических процессов, источником которых являются бессознательные и сознательные начала исполнителя, синтез мышления и чувств.

**Ключевые слова:** танец фламенко, дуэнде, дух, импровизация, вдохновение, воображение, эмоции, транс, бессознательное.

**Anastasia Leonidovna Kucherenko<sup>2</sup>**,  
Postgraduate Student,  
Vladivostok State University of Economics and Service  
(ul. Gogolya 41, Vladivostok, 690014 Russia),  
e-mail: anasta-leon@mail.ru

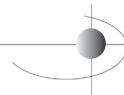
**Nina Alekseevna Konopleva**,  
Doctor of Culturology, Professor,  
Vladivostok State University of Economics and Service  
(ul. Gogolya 41, Vladivostok, 690014 Russia),  
e-mail: nika.konopleva@gmail.com

### **Structural and Content Elements of “Duende” Phenomenon in Sociocultural Representation of a Spanish Flamenco Dance**

The article reveals the essence and a content structure of “duende” phenomenon, which is a culmination point of flamenco dance, its “spirit”. According to the professional performers and researchers (A. P. Claramunt, R. Molina, A. G. Climent, E. M. Andy, F. G. Lorca and others), flamenco dance is not possible without “duende”. In Spanish folklore “duende” is understood as “a superficial creature, spirit, invisible being”. In relation to flamenco art, “duende” is called “a black devil of inspiration” – a specific state of mind characterized by an emotional uplift and trance of a dancer during performing.

<sup>1</sup> Кучеренко А. Л. – основной автор, является организатором исследования, формулирует выводы и обобщает итоги реализации коллективного проекта.

<sup>2</sup> Kucherenko A. L. is the main author, the organizer of research; she formulates conclusions and generalizes results of implementation of the collective project.



Meanwhile, despite the importance of this phenomenon for the art of flamenco, up to the present times there has not been a scientific definition of “duende” and analyses of its structural elements. The article presents the outcomes of the research, describing and justifying the discovered “duende” elements. The article is the first to present a structural model of “duende” consisting of five components: creative imagination, inspiration, emotion return, improvisation and trance. A special viewer’s feedback, i. e. catharsis is considered as a criterion of “duende” expression during its performance. The article analyzes each “duende” component and concludes that a “duende” mode occurs in the result of the primary and secondary psychological processes based on the conscious and unconscious principles of a performer, synthesis of mentality and feelings.

**Keywords:** flamenco dance, duende, spirit, improvisation, inspiration, imagination, emotions, trance, the unconscious.

Фламенко – музыкально-танцевальное направление искусства, характерное для южной испанской провинции Андалусии, представляющее собой мировоззрение, особое отношение к жизни, основа которого определяется такими понятиями, как страсть, мятеж, свобода, борьба. Это объясняется тем, что изначально искусство фламенко зародилось как своеобразная сублимация протеста в ответ на угнетение цыганского народа и подавление проявлений его национального характера.

Для более глубокого осмысления танца фламенко как феномена, имеющего определенное значение и функцию в современном российском обществе, необходимо рассмотреть его с точки зрения понятия культурной формы. Согласно А. Я. Флиеру, культурная форма – совокупность имеющихся признаков всякого культурного объекта или явления, отражающих его общие и символические функции и идентифицирующие его. Так, танец относится к телесно-пластическому проявлению культурной формы, передающему тот или иной посыл индивида социуму и являющемуся средством удовлетворения какой-либо его потребности. Наиболее полное смысловое «прочтение» культурной формы возможно лишь в её естественном культурном контексте, вне которого она утрачивает свою символическую наполненность [12]. Применительно к танцу фламенко – искусству андалусских цыган, это означает, что его суть можно понять только глубоко изучив его историю и все культурные особенности в процессе развития. Одна из специфических особенностей, представляющая собой неотъемлемую часть танца фламенко, – феномен «дуэнде».

Теоретико-методологическая основа исследования определялась спецификой исследуемой проблемы. В основе исследования лежит культурно-антропологический подход. В анализе формосодержательных элементов «дуэнде» применены сравнительно-исторический, системный и структурно-функциональный методы, а также социологические

методы: структурированное интервьюирование и включённое наблюдение. Теоретико-методологической базой исследования послужили работы зарубежных и отечественных исследователей фламенко (Э. М. Анди, А. П. Кларамент, И. Гоулет, С. П. Каржавин и др.), а также работы по проблемам творчества, танцевальной деятельности, телесно-пластическим проявлениям человека и невербальной коммуникации (К. Г. Юнг, С. Л. Рубинштейн, В. В. Козлов и др.)

Танец фламенко объединяет в себе два начала – физическое и духовное. Физическая сторона включает в себя, прежде всего, технику исполнения, следование ритму, хореографию. Однако, отдавая должное технике исполнения, всё же на первое место следует поставить духовное проявление танца – феномен «дуэнде», который придаёт танцу ощущение подлинности и драматичности. Согласно Академическому словарю испанского языка, одно из значений слова «дуэнде» – «волшебство, очарование таинственного, загадочного и истинного пения» [23].

Сопоставляя явление «дуэнде» с духом, Ф. Г. Лорка, разработал эстетическую теорию «дуэнде», согласно которой данный феномен передаёт сущность мира, отмечает, что проявление «дуэнде» можно сравнить с возгласом ликования «Жив Господь!» – внезапное, жаркое, человеческое, всеми пятью чувствами, ощущение бога, по милости дуэнде вошедшего в голос и тело плясуньи, то самое избавление, напрочь и наяву освобождение от мира...» [7]. Как отмечает Давид дэ Прандо Диез, «дуэнде» выражает то, что в глубине души желает и думает, знает и чувствует о своём творении автор или исполнитель [15].

В исследовании творческого процесса наиболее близко к пониманию природы феномена «дуэнде» подошёл Э. Нойманн, который называл подобное состояние «одержимостью». По его словам, настоящий творческий процесс обязательно включает в себя стадии одержимости: «Быть тронутым, увлечённым, замороженным – означает быть чем-то одержимым; без этой замороженности

и связанного с ней эмоционального напряжения невозможны никакая сосредоточенность, никакой длительный интерес, никакой творческий процесс» [14, с. 129].

Резюмируя размышления исследователей о феномене «дуэнде», можно сделать вывод, что он объясняется ими исключительно при помощи литературных метафор и эмоциональных эпитетов. Нами предлагается концепция формосодержательных элементов феномена «дуэнде» и его структурная модель, согласно которой данный феномен включает в себя воображение, творческое вдохновение, эмоциональную отдачу, импровизацию и транс. Опираясь на концепцию коллективного бессознательного К. Г. Юнга, содержащего в себе духовную память всего человечества, являющегося источником инстинктивных сил души [13, с. 113], мы обосновываем, что искусство фламенко, и в особенности его кульминация – феномен «дуэнде», имеет в своей основе истоком информацию коллективного бессознательного, содержащего архетипические образы, характерные культуре цыганской нации и символизирующие её чувства свободы, гордости, любви, протеста и т. д.

При сочетании этих компонентов возникает «дуэнде», определяющийся не только особым состоянием танцора, но и своеобразной реакцией зрителя. На схеме представлена структурная модель «дуэнде» в круговом расположении, свидетельствующем о взаимосвязи и взаимопроникновении содержательных элементов феномена и, как следствие, их взаимном усилении, в результате чего возникает катарсис зрителя.



Рис. Схема компонентов, составляющих феномен «дуэнде»

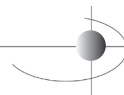
Исходный компонент структуры феномена «дуэнде» – творческое воображение,

являющееся первичным условием для возникновения творческого вдохновения, однако предшествующее ему. Помимо функции первичного базисного элемента для творчества воображение в танцевальной деятельности необходимо для вхождения исполнителя в определённый художественный образ. Несмотря на то, что танец фламенко предполагает подлинность чувств и откровенность в их проявлении, отрицает всякого рода наигранность, художественный образ необходим как определённая форма искренности.

В психологии воображение определяется в качестве особого психического процесса, в ходе которого происходит построение новых образов. Важным свойством воображения является то, что оно позволяет представить результат труда до его начала, тем самым способствуя его предметному воплощению. Основная тенденция воображения заключается в преобразовании образов памяти, что ведёт к возникновению совершенно новой ситуации» [21]. Наиболее ценным для нас является активный вид воображения, который, в отличие от пассивного, является творческим и воссоздающим, возникающим в процессе творческой деятельности.

По словам С. Л. Рубинштейна, чем больше воображение видоизменяет реальность, отклоняясь от неё, но учитывая при этом её наиболее существенные свойства, тем плодотворнее и ценнее оно является. Таким образом, воображение не отрицает связи с действительностью, а совершает «отлёт» от неё с тем, чтобы глубже в неё проникнуть [11, с. 366–370]. Л. С. Выготский считал, что в работе воображения большое значение имеют мышление и чувства. «Искусство есть работа мысли, но совершенно особенного эмоционального мышления» [3, с. 64]. По словам С. Л. Рубинштейна сценический образ, служащий пластическим выражением определённого идейного содержания, является высшим продуктом творческого воображения [11, с. 378–380].

Хореографические образы, созданные воображением, оживая в танце, становятся реальными, видимыми. Они начинают «жить» самостоятельной, независимой от автора жизнью и влиять своими поступками на чувства зрителя. Реализация замысла артиста во время исполнения танца связана с особыми психическими состояниями. И. А. Герасимова так описывает это состояние: «Ему предшествует период сосредоточения на предстоящем действе, “вхождения” в образ, концентрации воли, “освобождения”



от привычных действий, механически захватывающих чувства и думы, целенаправленное достижение, насколько это возможно, состояния душевно-сосредоточенного покоя» [4].

Применительно к танцу первичным импульсом для пробуждения творческого воображения является музыка, поскольку танец и музыка органически связаны друг с другом, они служат взаимодополняющими компонентами для формирования образа. Полученные от музыки впечатления помогают выражать в движениях личные эмоциональные переживания, создавать оригинальные пластические образы.

Хореографический образ, выстраиваясь по законам драматургии, должен быть абсолютно правдивым, чтобы зритель верил в происходящее на сцене. Хорошо «втанцованный» образ становится вторым «Я» исполнителя. Таким образом, создать хореографический образ – значит правдиво отобразить посредством танца определённую идею, характер или действие. Так, танцоры фламенко, обращаясь к своему воображению, создают нужные им образы: образ одинокой вдовы часто используется для танца сигрийя; образ страстного и гордого влюблённого – для танца фарукка; образ жизнерадостной кокетливой красавицы – для танца алегриас. Насколько идентичными оказались образы, задуманные и воплощённые артистом, с образами, рождающимися в воображении зрителя, настолько можно судить об уровне исполнения танцора.

Следующий компонент структуры «дуэнде» – вдохновение (от лат. *inspiratio* – «вдыхание», «внушение») – состояние наивысшего подъёма, когда техника танца и внутренняя энергия артиста слиты воедино. Танцора в состоянии творческого вдохновения движет «поток», а сам он способен оказывать эмоциональное воздействие на других людей. Вообще, творческую деятельность можно определить как созидательную, позволяющую человеку «выходить за пределы заданного» [6], что справедливо и в отношении танца фламенко, при исполнении которого подобный «выход» ведёт затем к состоянию «дуэнде».

В психологии вдохновение определяется как состояние своеобразного напряжения и подъёма духовных сил, творческого волнения человека, ведущего к появлению или реализации замысла и идеи произведения. Для него характерны повышенная общая активность, продуктивность деятельности, сознание лёгкости творчества, переживание «одержимости» и эмоционального погруже-

ния в творчество [18]. В вопросе трактовки вдохновения нельзя обойти вниманием определение, которое во многом аналогично понятию «дуэнде» в танце фламенко. Вдохновение – состояние, при котором в человека «входит» постороннее духовное существо, персонифицируемое как «дух», «божество», и овладевает его способностями, возвышая и усиливая их [19].

Современные авторы, исследующие вдохновение, дают этому феномену различные названия: пиковые переживания, поточные состояния, состояния саморегуляции, озарения, гениальности и т. д. Существенный вклад в изучение вдохновения внёс А. Маслоу, разработавший в 1960 г. теорию «пикового переживания» – состояния наиболее продуктивной деятельности, ощущения счастья и полноты бытия, с присущими им качествами спонтанности, интегративности, гедонистичности, и креативности [8, с. 132].

Можно предположить, что напряжение мысли и спонтанное вдохновение являются двумя сторонами одного комплексного явления. Так, Г. Бенсон и У. Проктор, изучавшие особенности пиковых переживаний, пришли к выводу, что вдохновение является неизбежным этапом развёрнутого во времени творческого процесса. По их мнению, опыт пикового переживания нужно «заслужить»: ему неизменно предшествует изнурительная ментальная борьба, напряжение, сменяющиеся затем периодом отдыха и освобождения от усилий. Только после этих фаз наступает продуктивное и эффективное состояние тела и психики – «состояние озарения» [2]. Причём во время исполнения танца вдохновение ограничено строгими временными рамками, что требует от артиста способности сознательно вызывать его.

Следующий компонент, составляющий «дуэнде» – эмоциональная отдача. Танец фламенко обязывает танцора передать зрителю некий драматичный, эмоционально ярко окрашенный сюжет; причём этот сюжет должен быть подлинным переживанием, своеобразной «исповедью» танцора, для чего необходимо вложить в танец свои личные эмоции и переживания. «Фламенко построен на крике, и в этом состоянии танцор проживает через танец все свои эмоции, которые он сублимирует в движениях», – признаётся танцор Хоакин Кортес [1, с. 169].

Различные исследователи (С. Л. Рубинштейн, Д. Мацумото, Р. С. Лазарус, В. Вундт и Н. Грот, Э. Клапаред) по-разному объясняют возникновение эмоций, но их представле-

ния можно объединить в том, что эмоция (от лат. *emovere* – «возбуждать», «волновать») является субъективным проявлением человека. В психологии эмоциями называют особый вид субъективных состояний, отражающих индивидуальную значимость и оценку внешних и внутренних факторов для жизнедеятельности человека в форме непосредственных переживаний и ощущений по отношению к окружающей действительности.

Частным проявлением эмоции, актуальным для исследования танца фламенко, является страсть. Согласно С. Л. Рубинштейну, страсть – сильное, стойкое, длительное чувство, которое захватывает и владеет человеком, выражаясь в сосредоточенности, собранности помыслов и сил, их направленности на единую цель [11, с. 552]. Между тем дуализм, содержащийся в природе страсти, проявляется в наличии эмоционально-волевого активного стремления и, вместе с тем, пассивной эмоциональной зависимости, что отмечалось ранее Р. Декартом и Б. Спинозой. Примечательно, что для искусства фламенко ценными являются обе ипостаси страсти, приводящие к тому, что в нём трагическое и жизнеутверждающее начала неразрывно переплетены между собой, проявляясь в мощной эмоциональной отдаче исполнителя.

В танцевальной деятельности проявляется экспрессивная функция эмоций, что позволяет отнести танец, наполненный эмоциональной экспрессией, к средствам невербальной коммуникации. Раскрывая глубже природу эмоциональной экспрессивности, Д. Мацумото анализирует понятие выразительных движений – характерных рефлекторных реакций, охватывающих систему мышц лица и всего тела и выражающихся преимущественно в мимике и пантомимике. По его мнению, во всех культурах существуют как универсальные, так и специфические аспекты эмоций, причём именно культура придаёт эмоциям определённый смысл и значение [9, с. 103]. Существование нескольких базовых эмоций предполагает, что они в сочетании с определённым национальным опытом, личным и социокультурным окружением создают эмоциональный мир человека, как представителя отдельной культуры.

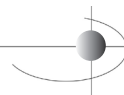
В середине 1990-х гг. Ш. Штефан обнаружил, что люди, проживающие в более тёплом южном климате, оказываются экспрессивнее жителей более холодных северных районов. Вместе с тем исследования показывают, что независимо от климатических условий национальная культура сильно влияет на вы-

ражение эмоций при помощи стереотипных правил их проявления, характерных для данной культуры. Ярким примером тому могут послужить представители испанской культуры: с одной стороны, жаркий климат Испании способствует эмоциональной экспрессивности и темпераментности поведения, а с другой – строгость и аскетизм католических традиций, господствующих в этой стране, накладывают свой отпечаток на эмоциональные проявления испанцев. Эта двойственность наиболее ярко проявляется в искусстве фламенко, о котором говорится, что оно является собой «сдержанную страсть, готовую выплеснуться вовне».

Несколько по-иному рассматриваются эмоции с позиций танцевально-двигательной терапии. В. Райх, А. Старк, В. Н. Никитин и другие подчёркивали, что танец – это моторное проявление эмоций, взаимосвязанных в функциональной системе. Соответственно, наш телесный опыт неизменно отражается на психике, и, наоборот, все психологические и эмоциональные изменения отражаются в теле. Можно предположить, что эмоциональные особенности исполнения танца фламенко отражаются на характере и мироощущении танцоров. Так, характерная эмоциональная насыщенность танца фламенко, акцентируя определённые психологические качества, помогает танцору повысить его самооценку и самодостаточность.

Четвёртый элемент, из которого складывается «дуэнде» – импровизация, благодаря которой танец фламенко невозможно сымитировать – возможно только «сотворить» самостоятельно. Изначально танец фламенко, исполняемый под аккомпанемент живой гитарной музыки и пения, мог являться только импровизацией, своеобразным диалогом или спором между танцором и музыкантом, в котором каждый из артистов улавливал и предугадывал смены настроений и переходы ритмов. Подобная непосредственность и рождает у зрителя ощущение, что фламенко – это нечто «живое, подлинное и даже интимное».

Термин «импровизация», происходящий от лат. *improvisus* – «неожиданный», «внезапный», означает «исполнение художественного произведения, совпадающее по времени с его созданием, либо собственно процесс его создания» [20]. Импровизация отличается отрывом от подготовленного, заданного пространственно-временного начала, представляя собой проявление внутренней свободы. Импровизация рождается в настоящем времени, однако это отнюдь не означает её



сиюминутности – это скорее подлинность творческого проживания. Подобный спонтанный творческий процесс предполагает связь с трансцендентным посредством креативности творящего субъекта, подчёркивал ещё Г. Гегель относительно импровизации в музыке.

Следует отметить, что танцевальная импровизация широко используется во многих фольклорных направлениях, включая фламенко. На рубеже XIX–XX вв. импровизация стала применяться в современном танце в творчестве представителей «свободного танца»: А. Дункан, Л. Фуллер, Р. Ф. Лабана и др. Они стремились найти естественные, «первоначальные» движения в глубине собственной личности, не имевшие ничего общего с движениями академического балета, считавшимися эталоном. Основу их философии представлял взгляд внутрь себя и поиск движения, лежащего глубоко внутри тела. Согласно Р. Ф. Лабана танцевальная импровизация включает в себя не только движения, но и вербальные и звуковые проявления. Подобный комплексный подход к импровизации характерен и для искусства фламенко, где наряду с движениями широко используются различные эмоциональные выкрики (*haloes* – «халеос»), подбадривающие самого танцора и вовлекающие зрителя в происходящее на сцене, что, в конечном счёте, способствует возникновению «дуэнде».

В. В. Козлов подчёркивает, что в процессе творческой деятельности, и в частности танцевальной, ключевую роль играет чувство наслаждения (упоения) самим процессом деятельности. Именно благодаря подобным состояниям возникают новые творческие идеи [5, с. 113]. По мнению Б. Эван, танцевально-двигательного терапевта, честная импровизация – это прямой путь к бессознательному, где можно «протанцевать» мечту, фантазию, воспоминание или значимый жизненный опыт [5, с. 61–62].

Таким образом, из всего вышесказанного следует, что импровизация является целью и сутью искусства, в процессе которой высвобождается спонтанный поток творческой энергии, разрушающий установленные стандарты, придающий окружающей действительности новую интерпретацию.

Последняя составляющая феномена «дуэнде» – транс – изменённое состояние сознания, характеризующееся фиксацией внимания внутри себя, что приводит к внутренней перестройке психики и эмоциональному обновлению. Подобные состояния сознания использовались человеком ещё на заре цивилизации, проявляясь в практиках

шаманизма, медитации в качестве средства социальной и психологической регуляции.

Так, в толковом словаре предлагается следующее определение термина транс: «транс – от фр. *transe* «ощепенение» – повышенное нервное возбуждение, помрачение сознания при гипнозе, экстазе и т. п., состояние медиума во время спиритического сеанса» [22].

Согласно М. Уинкелману выделяется три вида трансовых традиций: 1) йогическая или медитативная традиция, практикующая аскетизм; 2) шаманская традиция, направленная на бессознательность, полёт души; 3) медиумистическая традиция, характеризующаяся амнезией и вселением духов [10]. Согласно данной классификации состояние транса, характерное для феномена «дуэнде» в танце фламенко, соответствует шаманской традиции. На наш взгляд, можно провести аналогию между трансом шамана и феноменом «дуэнде». Р. Релич называет танец шамана одной из первых форм сознательного использования изменённого состояния сознания с определённой целью, а именно: открыть источник внутренней силы и вступить в контакт с миром духов. Транс шамана является духовно-творческим процессом, вызываемым сознательно. Между тем данный мистическо-религиозный опыт в науке исследуется как феномен «бессознательного», при котором чувство и разум выступают в единстве, вызывая ощущение блаженства, чувства единства с бытием в целом. Согласно Р. Релич сутью феномена шаманского транса является синтез «бессознательного» и сознательного, который представлен через комплекс искусственных психотехнических процедур» [10]. Подтверждение этому находим у исследователя танца фламенко И. Гоулет, которая называет «дуэнде» «пороговым» состоянием, требующим от исполнителя одновременно мастерства и психологического раскрепощения, а также способности чуткого реагирования на действия других участников танца – музыкантов и вокалистов [17].

Следует подчеркнуть, что во время танца гипнотическое воздействие оказывает ритм, помогающий танцору войти в кинестетический транс. Кроме того, синхронные движения нескольких танцоров приводят к состоянию группового транса, что было отмечено Х. Эллисом: «Все, кто наблюдал жизнь диких племён, замечают, что танцоры, принимающие участие в пляске, действуют в удивительной гармонии; они в каком-то смысле сливаются в единое существо, одушевлённые общим порывом» [16, с. 63].

Состояние транса во время танца исследовал В. В. Козлов, выделив три этапа вхождения танцующего в «поток» состояние транса: растворение сознания в деятельности, полная управляемость ситуацией и трансценденция Эго. В подобном состоянии происходит интеграция всех уровней сознания и чувственного отражения в единую когнитивно-ментальную структуру сознания [5, с. 109–111]. Суть трансового состояния во время танца заключается в синтезе бессознательного и сознательного, который достигается через комплекс определённых психотехнических действий танцующих, требующих опыта и тренировки.

Таким образом, рассмотрев пять вышеуказанных элементов «дуэнде», необходимо подчеркнуть, что во время исполнения танца они выступают в тесной взаимосвязи, образуя целостное единство, приводящее к возникновению катарсической реакции зрителя, что является индикатором проявления «дуэнде» артистом. Сам же феномен «дуэнде» можно охарактеризовать как особое состояние сознания исполнителя, при котором происходит подъём его внутренней энергии, обостряется восприимчивость к ритму и музыке, появляется способность гипнотического влияния на окружающих. «Дуэнде» – то состояние, в котором движение духа и тела становятся единым целым.

#### Список литературы

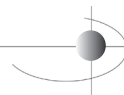
1. Анди Э. М. Фламенко: тайны забытых легенд. М.: Мусалаев, 2003. 183 с.
2. Бенсон Г., У. Проктор. Как стать гением. М., 2004. 380 с.
3. Выготский Л. С. Психология искусства. М.: Искусство, 1986. 573 с.
4. Герасимова И. А. Философское понимание танца // Вопр. филос. 1998. № 4. С. 50–62.
5. Козлов В. В., Гиршон А. Е., Веремеенко Н. И. Интегративная танцевально-двигательная терапия: моногр. М., 2005. 286 с.
6. Коноплева Н. А. Гендерные основания творческой деятельности и человека творческого в культуре: автореф. дис. ... д-ра культурологии: 24.00.01. Владивосток, 2012.
7. Лорка Ф. Г. Избранные произведения: в 2 т. Т. 1. Стихи. Театр. Проза. Т. 2. Дуэнде, тема с вариациями. М., 1986. 407 с.
8. Маслоу А. Психология бытия. М.: Рефл-бук, 1997. 304 с.
9. Мацумото Д. Психология и культура. СПб.: Прайм-ЕВРОЗНАК, 2002. 416 с.
10. Релич Р. Шаманский транс как феномен традиционной культуры бурят: автореф. дис. ... канд. культурологии: 24.00.01. Улан-Удэ, 2012.
11. Рубинштейн С. Л. Основы общей психологии. СПб.: Питер, 2002. 720 с.
12. Флиер А. Я. Культурогенез: монография. М., 1995. 128 с.
13. Юнг К. Г. Психология бессознательного. М.: Когито-Центр, 2010. 352 с.
14. Юнг К. Г., Нойманн Э. Психоанализ и искусство. М.: Refl-book, К. Ваклер, 1998. 304 с.
15. Diez P. D. Teoría y juego del duende de García Lorca: Una visión profunda de la creatividad // Creatividad y Sociedad. 2009. № 14.
16. Ellis H. The Dance of Life / H. Ellis. Boston, 1923. 377 p.
17. Goulet I. `Learning to Become Dancing Musicians: Flamenco Dancers Going Global [Электронный ресурс] /A Thesis in the Department of Sociology and Anthropology, Concordia University. Montreal, Canada, 2007. 126 p. Mode of access. режим доступа: <http://spectrum.library.concordia.ca/975430/1/MR34439.pdf> (дата обращения: 14.11.2015).

#### Источники

18. Головин С. Ю. Словарь практического психолога. Минск: Харвест, 1998. 105 с.
19. Жмуров В. А. Большая энциклопедия по психиатрии. М.: Джангар, 2012. 864 с.
20. Комлев Н. Г. Словарь иностранных слов. М.: Эксмо-Пресс, 2000. 1308 с.
21. Краткий психологический словарь / ред.-сост. Л. А. Карпенко. Ростов н/Д.: Феникс, 1998. 512 с.
22. Толковый словарь русского языка: в 4 т. / под ред. Д. Н. Ушакова. М.: Сов. энцикл.; Гос. изд-во иностр. и нац. слов., 1935–1940.
23. Real Academia Española, Diccionario de la lengua española, 23.<sup>a</sup> ed. Madrid, 2014.

#### References

1. Andi E. M. Flamenko: tainy zabytykh legend. M.: Musalaev, 2003. 183 s.
2. Benson G., U. Proktor. Kak stat' geniem. M., 2004. 380 s.
3. Vygotskii L. S. Psikhologiya iskusstva. M.: Iskusstvo, 1986. 573 s.
4. Gerasimova I. A. Filosofskoe ponimanie tantsa // Voprosy filosofii. 1998. № 4. S. 50–62.
5. Kozlov V. V., Girshon A. E., Veremeenko N. I. Integrativnaya tantseval'no-dvigatel'naya terapiya: monogr. M., 2005. 286 s.
6. Konopleva N. A. Gendernye osnovaniya tvorcheskoi deyatel'nosti i cheloveka tvorcheskogo v kul'ture: avtoref. dis. ... d-ra kul'turologii: 24.00.01. Vladivostok, 2012.
7. Lorca F. G. Izbrannye proizvedeniya: v 2 t. T. 1. Stikhi. Teatr. Proza. T. 2. Duende, tema s variatsiyami. M., 1986. 407 s.
8. Maslou A. Psikhologiya bytiya. M.: Refl-buk, 1997. 304 s.
9. Matsumoto D. Psikhologiya i kul'tura. SPb.: Praim-EVROZNAK, 2002. 416 s.
10. Relich R. Shamanskiy trans kak fenomen traditsionnoi kul'tury buryat: avtoref. dis. ... kand. kul'turologii: 24.00.01. Ulan-Ude, 2012.
11. Rubinshtein S. L. Osnovy obshchei psikhologii. SPb.: Piter, 2002. 720 s.



12. Flier A. Ya. Kul'turogenez: monografiya. M., 1995. 128 s.
13. Yung K. G. Psikhologiya besoznatel'nogo. M.: Kogito-Tsentr, 2010. 352 s.
14. Yung K. G., Noimann E. Psikhoanaliz i iskusstvo. M.: Refl-book, K. Vakler, 1998. 304 s.
15. Diez P. D. Teoría y juego del duende de García Lorca: Una visión profunda de la creatividad // *Creatividad y Sociedad*. 2009. № 14.
16. Ellis H. *The Dance of Life* / H. Ellis. Boston, 1923. 377 p.
17. Goulet I. `Learning to Become Dancing Musicians: Flamenco Dancers Going Global [Elektronnyi resurs] / A Thesis in the Department of Sociology and Anthropology, Soncordia University. Montreal, Canada, 2007. 126 p. Mode of access. rezhim dostupa: <http://spectrum.library.concordia.ca/975430/1/MR34439.pdf> (data obrashcheniya: 14.11.2015).

**Istochniki**

18. Golovin S. Yu. Slovar' prakticheskogo psikhologa. Minsk: Kharvest, 1998. 105 s.
19. Zhmurov V. A. Bol'shaya entsiklopediya po psikhologii. M.: Dzhangar, 2012. 864 s.
20. Komlev N. G. Slovar' inostrannykh slov. M.: Eksmo-Press, 2000. 1308 s.
21. Kratkii psikhologicheskii slovar' / red.-sost. L. A. Karpenko. Rostov n/D.: Feniks, 1998. 512 s.
22. Tolkoviy slovar' russkogo yazyka: v 4 t. / pod red. D. N. Ushakova. M.: Sov. entsikl.; Gos. izd-vo inostr. i nats. slov., 1935–1940.
23. Real Academia Española, Diccionario de la lengua española, 23.<sup>a</sup> ed. Madrid, 2014.

**Библиографическое описание статьи**

*Кучеренко А. Л., Коноплева Н. А.* Формосодержательные элементы феномена «дуэнде» в социокультурной репрезентации испанского танца фламенко // *Гуманитарный вектор. Сер. Философия. Культурология*. 2016. Т. 11, № 2. С. 112–119.

**Reference to article**

*Kucherenko A. L., Konopleva N. A. A. L.* Structural and Content Elements of "Duende" Phenomenon in Sociocultural Representation of a Spanish Flamenco Dance // *Humanitarian Vector. Series Philosophy, Cultural Studies*. V. 11, No. 46. P. 112–119.

**Статья поступила в редакцию 27.11.2015**