



«Выразительное движение» как создание сверхподлинности в кинематографе К. Сауры (на примере трилогии «Кровавая свадьба», «Кармен», «Колдовская любовь»)

Ю.О. Винар

соискатель ученой степени кандидата искусствоведения

ORCID: 0009-0004-1698-1402

AuthorID: 1176583

В статье анализируются творческие особенности стиля Карлоса Сауры. В центре внимания — танец как смыслообразующее и эстетическое начало. Автор статьи исследует вопросы выразительности танца как часть, создаваемой в фильме фотогении. Фотогения служит режиссеру элементом, позволяющим осуществить, как видитс я автору, его главную задачу — стереть различия между понятиями искусства и жизни. Фотогения танца позволяет проявить в фильме некую сверхподлинность, включающую в себя различные измерения: от личностного до национального. Подобного эффекта Саура достигает в том числе при помощи «остраняющих» приемов, использование которых ведет к созданию особого хронотопа, выражающего ту самую сверхподлинность, соединяющую одновременно реальное и символическое.

The article analyzes the creative features of Carlos Saura's style. The focus is on dance as a meaning-forming and aesthetic principle. The author of the article explores the issues of expressiveness of dance as an element of photogeny created in the film. Photogeny serves the director as an element that allows him to achieve, as the author of the study sees it, his main task - to erase the differences between the concepts of art and life. The photogeny of dance allows the film to show a certain super-authenticity, which includes various dimensions: from personal to national. Saura achieves a similar effect, among other things, with the help of "defamiliarizing" techniques, the use of which leads to the creation of a special chronotope that expresses that very super-authenticity, connecting both the real and the symbolic.

Танец в кино в зарубежных и отечественных исследованиях

Проблема «выразительного движения» в кинематографе существует с первых шагов его развития. Как должно двигаться актеру в кадре, какое движение может считаться выразительным для нового зрелища — эти вопросы обсуждались долгое время, но по-прежнему остаются актуальными. Через несколько лет после появления кинематографа пришло понимание, что условное театрализованное движение в кино неудовлетворительно и следует искать в движении естественность. Так, в свое время спасением виделось рефлекторное движение, положенное в основу новой актерской техники. Благодаря этому родилась школа киноактеров Л. Кулешова, но через какое-то время стало понятно, что только рефлекс не может быть залогом успеха. В 1920-е гг. в поисках экранной выразительности французские режиссеры (Ж. Деллюк, Ж. Эпштейн, Ж. Дюлак и др.) формировали теорию фотогении, которая касалась в том числе вопросов движения в кадре. Советская актерская школа (в общем и целом) в кино обратилась в начале 1930-х гг. к системе К.С. Станиславского, которая была рассчитана главным образом на голос, а не на движение (Станиславский лишь задумывался над вопросами «выразительного движения»). В этот же период в Европе разрабатывалась система Михаила Чехова, основанная как раз на движении. Подробно обратиться к истории этого вопроса в данном случае не представляется возможным, поэтому остановимся лишь на одном из проявлений «выразительного движения» — танце в кино. Однако рассмотрим его не как некий исключительно вставной аттракцион, а как пластическое выражение образов, создаваемых в киноповествовании. Примером послужит трилогия Карлоса Сауры «Кровавая свадьба», «Кармен», «Колдовская любовь».

Вопрос взаимодействия танца и кино не раз становился объектом исследования в искусствоведческих трудах. О танце, например, писал Зигфрид Кракауэр в своем исследовании «Природа фильма. Реабилитация физической реальности», рассматривая его как один из типов кинематографического движения, выражающего экспрессивную тональность [5]. Вопрос актуальности изучения взаимодействия кино и танца, в частности фламенко, с развитием визуальных возможностей кинематографа находит свое отражение в работах современных зарубежных исследователей: Л.П. Кордеро Санчеса [15], А.С. Гонзалеса Гомеса [17], Р. Стоуна [18]. Среди отечественных исследователей данная проблематика изучалась Т.С. Сергеевой [9; 10; 11], Ю.В. Воронцовой [1; 2], А.Ю. Мазур [2], С.А. Магон

испанский кинематограф, К. Саура, фламенко, выразительное движение, «чистое кино», фотогения, сверхподлинность, национальная идентичность, танец и кино

Spanish cinema, K. Saura, flamenco, expressive movement, "pure cinema", photogeny, super-authenticity, dance and cinema

[7], В.Ю. Мельник [8], А.Л. Кучеренко [6], С.А. Смагиной [13]. Несмотря на относительное обилие исследований, темы природы и эволюции танцевального кинематографа все еще остаются малоизученными.

Роль танца в фильмах Карлоса Сауры

Карлос Саура является одним из тех авторов, кто, обращаясь к историческому и социокультурному опыту собственной страны, использует не только эзопов язык, разного рода метафоры и аллюзии, но и средства выразительности иных искусств, главным образом танца. Как отмечает исследователь танца фламенко С.А. Магон, «практически любое кино, напрямую или косвенно связанное с Испанией, адаптирует характерные семантические элементы фламенко к европейскому мировосприятию и превращает их в звуковые ремарки, функционально призванные комментировать происходящее» [7, с. 67]. Танец в фильмах Сауры становится элементом киноязыка, посредством которого режиссер говорит со зрителем об актуальных событиях в стране.

Особое место в танцевальном диапазоне Сауры занимает фламенко. Этот танец, практически вне зависимости от контекста, насыщен узнаваемыми выразительными особенностями. Для фламенко такими чертами являются в первую очередь характер и производная от него позура¹ исполнителей, взгляды, экспрессивные линии рук, дробы². Этот набор позволяет танцу существовать самобытно, и даже соло-исполнитель, не использующий традиционный реквизит, маркирующий связь с Испанией, может быть уверен, что зритель безошибочно узнает знаменитый танец. Карлос Саура использует эти свойства фламенко, для того чтобы сделать свой кинематограф более зрелищным и воспринимаемым на бессознательном уровне. С помощью выдающихся балетмейстеров он максимально использует фламенко и его специфику для усиления эмоционального восприятия зрителя, возвращая его частично в эпоху дозвучного кино, когда язык киноленты в первую очередь обращался к пластическим образам, а не их словесной расшифровке. В годы франкизма Карлос Саура снимает психологические драмы, завоевавшие множество престижных наград на европейских кинофестивалях. Острые политические метафоры и камерность повествования становятся главными отличительными характеристиками художественного стиля испанского режиссера. Однако, как пишет В.Ю. Мельник, «не обходя вниманием остро-социальные темы, режиссер питал особую любовь к народному

¹ Постура, или поза — это положение тела в пространстве, его ориентирование относительно поверхности, на которой расположены стопы. — *Прим. авт.*

² Дробы — вид движений, выполняемых сильными, четкими, короткими и частыми ударами ног об пол. Танцующий как бы выстукивает ногами ритм танца. — *Прим. авт.*

искусству юга Испании» [8, с. 71]. В связи с этим после конца режима Франко Саура обращается к неизведанному ранее для Испании формату музыкального кино. На позднем этапе своего творчества режиссер сосредотачивается на создании фильмов, которые при помощи танца создают на экране истории, за счет «выразительного движения» способные одновременно быть частными и выходить на обобщения, обращаться как к сознанию зрителя, так и к его бессознательному.

Саура в своих картинах прибегает к особой системе выразительности, которая вырастает из практики «чистого кино» времен французского авангарда. Эта тема становится центральной в манифестах и статьях режиссера Жермен Дюлак. В своем исследовании, посвященном смене парадигм в киноэстетике, киновед Л.А. Худякова отмечает: «Концепция, которую выдвигает Жермен Дюлак, противопоставляет не специфическим для кино формам движения, эксплуатирующимся в коммерческом кинематографе, фотогеническое движение, движение, приобретающее дополнительную выразительность на экране. Специфику кинодвижения Дюлак понимает довольно широко, в том числе указывая на особую роль монтажа как в структурировании самого кинопроизведения, так и в зарождении нового типа зрительного восприятия — чувства, основанного не на “холодной рассудочности фабулы”, а на мгновенной реактивности зрителя на непосредственное воздействие монтажных столкновений. Кинематографическое движение рождает новое чувство, позволяющее постигать “визуальные ритмы”, “слушать глазами”, как скажет об этом кинокритик Э. Вюйермоз. Дюлак подчеркивает, что чистое движение через визуальные ритмы порождает новые, чисто кинематографические эмоции» [14].

После своих упражнений в сюрреализме Жермен Дюлак обратилась к чистому фотогеническому движению, которое нашла в танце. Саура же, с одной стороны, наследует эту традицию выразительного движения, а с другой — уходит от чистого кино как чистой фотогенической выразительности и дополняет танцевальную пластику драматургией. В этом заключается его особенность. Саура снимает танец как авангардист, но выразительность движений, пластика у него обретают важное драматургическое значение.

Доктор искусствоведения Т.С. Сергеева в своих многочисленных исследованиях, посвященных взаимодействию фламенко и кино, подчеркивает важную тенденцию: «Показательно, что на протяжении всей своей истории испанская культура воспринимается, прежде всего, через танцевальные формы,

получившие мировое признание. Многие танцевальные жанры родились в Испании и стали позднее общеевропейскими. Среди них: сарабанда, пассакалия, павана, болеро, танго. В том же ряду находится и танец фламенко. Более того, андалусские песенно-танцевальные жанры, соединяясь с латиноамериканскими традициями, также давали выдающиеся результаты — например, аргентинское танго или кубинская хабанера» [10, с. 17].

Поставив перед собой задачу воздействовать именно на эмоциональное восприятие зрителя, затронуть серьезные межличностные и внутренние конфликты, Саура обращается к танцу, имеющему свою собственную драматургию и сложную историю, а также вбирающему в себя новые веяния и традиции, но при этом не теряющему свою аутентичность и форму. Фламенко соединяет танец, музыку, голос и драму, за счет чего уже сам по себе является многогранным произведением искусства. История создания и развития фламенко в качестве национального и культурного достояния Испании подтверждает, что этот танец является экспрессивной формой протеста, в которой отражаются темы одиночества и ностальгии, мятеж, борьба, вызов судьбе. Именно поэтому, обращаясь к музыкальному кинематографу, режиссер делает фламенко главным инструментом повествования, раскрытия образов, исследования национальных особенностей характеров.

Фламенко-трилогия

Карлос Саура в своих танцевальных фильмах ставит перед собой грандиозную задачу — стереть границы между понятиями искусства и жизни. И танец, в частности фламенко, становится тем средством, которое способно разрушить границу между подлинным и условным в силу своей особой фотогении, позволяющей проявить в условном действии некую сверхподлинность. Ту самую сверхподлинность, которая является искомым результатом соединения танца и кинематографа, дающим ощущение особой концентрированной реальности, включающее в себя различные измерения: от личностного до национального.

По такому принципу строится множество картин его позднего творчества: «Иберия» (2005), «Любовь-колдунья» (1986), «Севильянас» (1991), «Саломея» (2003), «Фламенко» (1995 и 2011) и др.

Но особого внимания, среди прочих, заслуживает его так называемая фламенко-трилогия: «Кровавая свадьба» (1981), «Кармен» (1983) и «Колдовская любовь» (1986). В этих картинах

режиссер, тесно сплетая фламенко с культурой страны, делает танец не дополнительной красивой декорацией или экзотическим элементом фильма, и даже не только главным структурообразующим началом — он становится тем качественным элементом, позволяющим соединить два пространства реальности и условности воедино. Как это было осуществлено в свое время представителями авангарда, исповедующими теории фотогеннии.

³ Антонио Эстеве Роденас, более известный как Антонио Гадес (исп. Antonio Esteve Ródenas) — испанский актер и хореограф, мастер танца фламенко. Сотрудничал с Карлосом Саурой как хореограф-постановщик и актер во время работы над фламенко-трилогией.

В 80-х годах в сотрудничестве с Гадесом³ Саура обновляет, прославляет и отстаивает фламенко. В поиске нового измерения андалузского и испанского колорита, избавляет его от романтического фольклоризма. Во всех фильмах трилогии Саура заявляет сильный женский образ, с помощью которого маркирует изменения в обществе [12] и обновление Испании.

«Кровавая свадьба», первая картина трилогии, включает в себя прелюдию в виде псевдодокументального фильма. Несмотря на видимую аскетичность и камерность, картина представляет собой сложную многоуровневую конструкцию. Сценарий фильма написан по мотивам одноименной поэмы одного из самых крупных деятелей испанской культуры Федерико Гарсия Лорки. Сюжет фильма строится вокруг репетиции балета, где посредством фламенко рассказывают сюжет произведения Лорки, заканчивающееся убийством. Зрители переносятся в танцевальный зал, где они присутствуют на общей репетиции. Жених (Хуан Антонио Хименес) готовится к свадьбе в доме матери (Пилар Карденас). Во время свадьбы невеста (Кристина Ойос) видит своего бывшего возлюбленного Леонардо (Антонио Гадес), и к ним с новой силой возвращаются чувства. Невеста убегает с Леонардо, а жених начинает их преследовать. Итоговая схватка Леонардо и жениха заканчивается гибелью обоих. В финале фильма невеста заливает кровью свое белое свадебное платье в знак боли от смерти обоих возлюбленных.

Саура искусно перекладывает язык поэзии на язык танца, используя при этом минимум отвлекающих деталей в виде декораций и костюмов. Он приглашает к работе над картиной мастера танца фламенко Антонио Гадеса, благодаря чему хореография в картине становится предельно выразительной, а чувства и мысли танцоров не требуют словесных пояснений. Необходимо подчеркнуть важный момент: авторский минимализм и попытка отказаться от внешней демонстрации национального колорита приводят к созданию особого хронотопа, позволяющего говорить о сверхподлинности. Время-пространство в фильме одновременно и реально, и символично. Это своего

рода условие, благодаря которому это становится возможно. Таким образом, реальность словно получает некую энергию (собственно, фотогения и есть та энергия), позволяющую ей выйти из рамок обыденности.

Вторым фильмом трилогии становится интерпретация известной оперы Жоржа Бизе по одноименной новелле Проспера Мериме «Кармен». Режиссер отходит от классического прочтения, но сохраняет знаменитый мотив переменчивости любви и воссоздает страстную атмосферу истории об андалузской роковой женщине, которая экстраполируется на всю Испанию, переживающую период расцвета. Для того чтобы создать схожее «остраняющее» время-пространство — фундамент сверхподлинности, — Саура использует принцип «театра в театре»: главный герой фильма Антонио (Антонио Гадес) ставит оригинальную танцевально-музыкальную адаптацию «Кармен» с современной хореографией в стиле фламенко. В поисках солистки, постановщик на одной из репетиций замечает девушку с именем Кармен (Лаура Дель Соль) — ее «волчий взгляд», молодость и чувственность не дают Антонио покоя, между ними вспыхивает страсть. Девушка усердно трудится под присмотром на репетициях над своей ролью и танцевальными движениями, однако в обычной жизни привыкла жить по своим правилам. Она привлекает мужчин и сводит их с ума — «кошка, которая

гуляет сама по себе» становится желанным объектом не только для Антонио.

Фильм адаптирует традиционную историю к настоящему времени, превратив героиню Кармен в современную, эгоцентричную, раскрепощенную женщину. С помощью танца фламенко в картине демонстрируется, как любовь, страсть и ревность питают героев и их творческое начало. Характерный для режиссера прием «театра в театре» выступает многоуровневой конструкцией: реальность и сюжет смешиваются, за

Кадр из фильма
К. Сауры
«Кровавая свадьба»



счет чего вновь в фильме Сауры стираются границы между понятиями искусства и жизни.

В отличие от «Кровавой свадьбы» и «Кармен», где трактовка любви сосредоточена на мятежных чувствах, «Колдовская любовь» — более традиционная история любви, однако приемы и цели в ней все те же.

Действие фильма происходит в съемочном павильоне, дверь которого закрывается на первых кадрах фильма, символически разрывая связь между сценой и реальностью. Сверхподлинность с ее особым хронотопом теперь должна родиться в съемочном павильоне. Тем не менее некоторые исследователи, как, например, Д'Луго [16, с. 215] и Гомес Гонсалес [17, с. 189], видят в этом начале и способ подчеркнуть искусственность повествования, или, как интерпретирует его критик Стоун, «навязывание Саурой реалистических элементов» [18, с. 574].

Но, как бы то ни было, фотогения танца становится ядром всего повествования, которое включает и личностную историю, и национальную. Фильм Сауры построен на противопоставлении старого, патриархального мира (брак по принуждению) и нового, построенного на искренних чувствах. Центральной темой повествования становится история юных цыган Канделы (Кристина Ойос) и Хосе (Хуан Антонио Хименес), чьих родители еще в детстве решают поженить. Наступает день свадьбы, и если Кандела покорно принимает судьбу и старается искренне полюбить своего мужа, то статус супруга не мешает Хосе продолжить страстную интригу с красавицей Лусией (Лаура Дель Соль). Классический любовный треугольник усложняет Кармело (Антонио Гадес) за счет своих платонических чувств к Канделе, рожденных еще в юности.

Хосе погибает в уличной драке из-за Лусии, а в его смерти власти обвиняют Кармело и сажают его в тюрьму. Безутешная Кандела, не подозревающая мужа в неверности, не может отпустить его и каждую ночь приходит на пустырь, чтобы станцевать фламенко с призраком Хосе. Годы спустя, когда Кармело возвращается из тюрьмы, женщина все еще хранит верность погибшему мужу и пытается подавить свои чувства к Кармело. Однако, когда ей открывается неприглядная правда о похождениях мужа, женщина решает двигаться дальше. Ярким образом ленты становится развивающееся на ветру белье на фоне розово-красного неба, окрашивающего окрестные трущобы в свой тона. Эта композиция служит атмосферной декорацией для чувственного танца Кармелы и Канделы перед грозой — олицетворение начала чистой и настоящей любви.



Кадр из фильма
К. Сауры
«Колдовская любовь»

Чары колдовской любви слишком сильны, и в ночи женщину все еще тянет на свидание с призраком прошлого. Кармело в растерянности, он обращается за помощью к местной колдунье, чтобы снять чары с возлюбленной. Для этого ему нужно воссоединить Хосе с его любовницей Лусией, если девушка согласится отправиться за Хосе в иной мир. Кандела, Лусия и Кармело приходят ночью на пустырь, и Кандела вновь вызывает своего мужа. Ее отношение к нему поменялось, однако она понимает, что ей придется прожить свою боль, чтобы освободиться, в чем ей помогают выразительные движения фламенко. В последнем танцевальном эпизоде драма достигает наивысшей точки. Именно в танце Кандела и Хосе наконец обнажают подавленные в течение долгих лет эмоции и прощают друг друга. К паре присоединяются Кармело и Лусия, и танцующий квартет наконец освобождается от предрассудков и социальных ограничений. В танце образуются две любящие пары, каждой из которых уготован свой мир.

Выводы

Таким образом, мы видим, что танец является центральным структурообразующим элементом многих картин Карлоса Сауры. Используя танец как элемент создаваемой им фотогении, режиссер приходит к осуществлению основной задачи — стиранию границ между понятиями искусства и жизни, между подлинным и условным. Это позволяет проявить в условном действии (например, в танцевальном движении) некую сверхподлинность, включающую в себя различные измерения: от личного до национального. Подобного эффекта Саура достигает не только за счет фотогении танца, но и при помощи особых «остраняющих» приемов, которые, с одной стороны, сами по себе предметны, вещны (например, театральные декорации), а с другой — разывают связь с подлинной реальностью (Саура не предлагает поверить зрителю в реальность декораций).

Это ведет к созданию особого хронотопа, выражающего ту самую сверхподлинность, соединяющую одновременно реальность и символическое. ■

Для цитирования: Винар Ю.О. «Выразительное движение» как создание сверхподлинности в кинематографе К. Сауры (на примере трилогии «Кровавая свадьба», «Кармен», «Колдовская любовь») // Вестник ВГИК. 2024. Т. 16. № 2 (60), с. 95–106.

For citation: Vinar Yu.O. “Expressive movement” as the creation of super-authenticity in the cinema of K. Saura (using the example of the trilogy “Bloody Wedding”, “Carmen”, “Witchcraft Love”) // Vestnik VGIK 2024. Vol. 16. No. 2 (60), pp. 95–106.

ЛИТЕРАТУРА

1. Воронцова Ю.В. Транскультурная трансформация в кинематографе // Вестник университета. № 10. 2021. С. 55–58.
2. Воронцова Ю.В., Мазур А.Ю. Исследование особенностей организации съемочного процесса при создании аудиовизуального продукта // Вестник Университета. № 9. 2021. С. 28–33.
3. Деллюк Л. Фотогения. М.: Новые вехи, 1924. С. 36.
4. Интервью Андрея Захарова. Карлос Саура: «Я мог бы снять порнографию». Киорежиссер приехал в Москву как фотограф. URL: <https://www.kommersant.ru/doc/370985/> (дата обращения 29.01.2023).
5. Кракауэр З. Природа фильма. Реабилитация физической реальности. М.: Искусство, 1974. С. 71–72.
6. Кучеренко А.Л. Эмоционально-экспрессивные средства выражения в кино: танец, ритм, восклицания (на примере кинокартин испанского режиссера Карлоса Сауры) // Языки и национальные культуры через призму кинематографа: материалы Всероссийской научно-практической конференции. СПб.: СПбГИКиТ, 2022. С. 63–66.
7. Магон С.А. Фламенко в кино // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. № 2 (28). 2013. С. 67–69.
8. Мельник В.Ю. «Иберия»: Музыка И. Альбениса в объективе К. Сауры // European Journal of Arts. № 4. 2021. С. 71–77.
9. Сергеева Т.С. Танго в мировом кинематографе // Вестник Академии русского балета им. А.Я. Вагановой. № 5 (58). 2018. С. 115–124.
10. Сергеева Т.С. О феномене всемирной популярности фламенко // Вестник Академии русского балета им. А.Я. Вагановой. № 6 (53). 2017. С. 15–21.
11. Сергеева Т.С. Фламенко в кинотворчестве Карлоса Сауры: традиционное искусство в контексте медийной культуры (на примере фильма «Кармен») // Художественная культура / Art&Culture Studies. № 4 (9). 2013. С. 5.

12. Смагина С.А. Образ «новой женщины» в кинематографе переходных исторических периодов»: дисс. ... д-ра искусствоведения. Москва, 2021. 349 с.
13. Смагина С.А. Репрезентация образа балерины в отечественном искусстве периода перестройки (на примере фильмов «Фуэте» и «Миф») // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. № 2 (61). 2019. С 128–140.
14. Худякова Л.А. От авангарда к «Новой волне»: смена парадигм в киноэстетике // Вестник Санкт-Петербургского университета. № 1 (6). 2003. С. 44–50.
15. Cordero Sánchez, L.P. Flamenco y estereotipos identitarios: el caso del cine flamenco de Carlos Saura en los 80 y los 90, Department of Spanish, Portuguese and Latin American Studies — The University of Manchester. 2015, pp. 104–115.
16. D'Lugo, M. The Films of Carlos Saura: The Practice of Seeing, Princeton: Princeton University Press, 1991. 251 p.
17. Gómez González, Á. C. La reconstrucción de la identidad del flamenco en el cine de Carlos Saura. Un análisis de la pervivencia del flamenco en las estructuras narrativas cinematográficas, Sevilla: Consejería de Relaciones Institucionales de la Junta de Andalucía. 2002. 320 p.
18. Stone, R. Breaking the Spell: Carlos Saura's El amor brujo and el desen-canto. Bulletin of Spanish Studies, vol. 80, no. 5, 2003. pp. 573–592.

REFERENCES

1. Voroncova, Y.V. Transkul'turnaya transformaciya v kinematografe. [Transcultural transformation in cinematography]. Vestnik universiteta, no. 10, 2021, pp. 55–58. (In Russ.)
2. Voroncova, Y.V., Mazur, A.Y. Issledovanie osobennostej organizacii s"emochno go processa pri sozdanii audiovizual'nogo produkta. [Investigation of the peculiarities of the organization of the filming process when creating an audiovisual product]. Vestnik Universiteta, no. 9, 2021, pp. 28–33. (In Russ.)
3. Dellyuk, L. Fotogeniya. [Photogeny]. Moscow, Nove vekhi Publ., 1924. p. 36. (In Russ.)
4. Interv'yu Andrey a Zaxarova: Karlos Saura: "Ya mog by` snyat` pornografiyu". Kinorezhisser priexal v Moskvu kak fotograf. [Carlos Saura: "I could make pornography". The film director came to Moscow as a photographer]. Available at: <https://www.kommersant.ru/doc/370985/> (Accessed 29 January 2024). (In Russ.)
5. Krakauer, Z. Priroda fil'ma. Reabilitaciya fizicheskoy real'nosti. Moscow, Iskusstvo Publ., 1974. pp. 71–72. (In Russ.)
6. Kucherenko, A.L. Emocional'no-ekspressivnye sredstva vyrazheniya v kino: tanec, ritm, vosklicaniya (na primere kinokartin ispanskogo rezhissera Karlosa Saury) [Emotional and expressive means of expression in cinema: dance, rhythm, exclamations (using the example of films by Spanish director Carlos Saura)] Yazyki i nacional'nye kul'tury cherez prizmu kinematografa: materialy Vserossijskoj nauchno-prakticheskoy konferencii. St. Petersburg, SPbGKIIT Publ., 2022. pp. 63–66. (In Russ.)
7. Magon, S.A. Flamenko v kino. [Flamenco in the cinema. Actual problems of higher music education]. Aktual'nye problemy vysshego muzykal'nogo obrazovaniya, no. 2 (28), 2013, pp. 67–69. (In Russ.)

8. Mel'nik, V.Y. "Iberiya": Muzyka I. Al'benisa v ob'ektive K. Saury ["Iberia": Music by I. Albenis in the context of K. Saura]. *European Journal of Arts*, no. 4, 2021, pp. 71–77. (In Russ.)
9. Sergeeva, T.S. Tango v mirovom kinematografe [Tango in world cinema]. *Vestnik Akademii russkogo baleta im. A.Ya. Vaganovoj*, no. 5 (58), 2018, pp. 115–124. (In Russ.)
10. Sergeeva, T.S. O fenomene vseмирnoj populyarnosti flamenko [On the phenomenon of the worldwide popularity of flamenco]. *Vestnik Akademii russkogo baleta im. A.Ya. Vaganovoj*, no. 6 (53), 2017, pp. 15–21. (In Russ.)
11. Sergeeva, T.S. Flamenko v kinotvorchestve Karlosa Saury: tradicionnoe iskusstvo v kontekste medijnoj kul'tury (na primere fil'ma "Carmen"). *Hudozhestvennaya kul'tura*. [Flamenco in the filmmaking of Carlos Saura: traditional art in the context of media culture (on the example of the film "Carmen")]. *Art&Culture Studies*, no. 4 (9), 2013, p. 5. (In Russ.)
12. Smagina, S.A. Obraz "novoj zhenshiny" v kinematografe perexodny'x istoricheskix periodov: Diss. ... d-ra iskusstvovedeniya (The image of the "new woman" in the cinema of transitional historical periods). Moscow, 2021. 349 p. (In Russ.)
13. Smagina, S.A. Reprezentaciya obraza baleriny' v otechestvennom iskusstve perioda perestrojki (na primere fil'mov "Fue'te" i "Mif") [The image of a ballerina in the films *Fuete and Myth* as a flagman of society restoration: to the problem of representation]. *Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A.Ya. Vaganovoj*, no. 2 (61), 2019, pp. 128–140. (In Russ.)
14. Xudyakova, L.A. Ot avangarda k "Novoj volne": smena paradigmy v kinoe'stetyke. [From the avant-garde to the "New Wave": paradigm shift in cinema aesthetics]. *Vestnik Sankt-Peterburgskogo universiteta*, no. 1 (6), 2003, p. 44–50. (In Russ.)
15. Cordero Sánchez, L.P. Flamenco y estereotipos identitarios: el caso del cine flamenco de Carlos Saura en los 80 y los 90. *Department of Spanish, Portuguese and Latin American Studies — The University of Manchester*. 2015. 104–115.
16. D'Lugo, M. *The Films of Carlos Saura: The Practice of Seeing*. Princeton: Princeton University Press, 1991. 251 p.
17. Gómez González, Á.C. La reconstrucción de la identidad del flamenco en el cine de Carlos Saura. Un análisis de la pervivencia del flamenco en las estructuras narrativas cinematográficas. Sevilla: Consejería de Relaciones Institucionales de la Junta de Andalucía, 2002. 320 p.
18. Stone, R. Breaking the Spell: Carlos Saura's *El amor brujo* and *el desen-canto*. *Bulletin of Spanish Studies*, vol. 80, no 5, pp. 573–592.

Статья поступила в редакцию 04.04.2024; одобрена после рецензирования 18.04.2024; принята к публикации 29.04.2024.

The article was submitted 04.04.2024; approved after reviewing 18.04.2024; accepted for publication 29.04.2024.