

Відгук
офіційного опонента на дисертацію
Мельник Вікторії Юріївни
«ЯВИЩЕ АФЛАМЕНКАДО В АСПЕКТІ
ВЗАЄМОДІЇ МИСТЕЦЬКИХ ПРАКТИК»
представлену на здобуття наукового ступеня доктора філософії
по спеціальності 025 – Музичне мистецтво.

Широкий спектр думок, що викликає презентована дисертація Вікторії Юріївни Мельник, хотілось би спрямувати у певне русло, керуючись проникливим судженням видатного українського філософа Сергія Борисовича Кримського, яким він розпочинає свою класичну роботу «Під сигнатурою Софії»: «Давно помічено: радикально нові події входять у наше життя, за висловом М Гайдеггера, *«на голубиних ніжках»* – тихо, скромно; і лише набравши сили, вони заявляють про себе громовими перекатами. Так, помалу, під гуркіт науково-технічного перевороту ХХ сторіччя, на порядку денному сучасності постала *гуманітарна революція*»¹.

Обидва смислових акценти, що організовують наведене спостереження геніального мислителя, можна розгорнути в яскраву візуальну картинку, що *приховує* потужну енергію трансформації гуманітарного простору за метафорою маленьких кроків сірих пташок, на яких можна і не подивитись. Це міркування проявляє сутність процесів у сьогоденній українській музикології, що відбуваються у нас на очах, але іноді нам бракує пильного й уважного погляду на всі складові цього потоку перетворень. Насправді, оновлення методологічних орієнтирів у вітчизняному музикознавстві відбувається стрімко й набирає обертів з кожним роком третього тисячоліття. Саме до таких «революційних» за широтою поглядів на обрану проблему та принципами їхньої організації у науковий дискурс досліджень відноситься дисертація Вікторії Мельник «Явище афламенкадо в аспекті взаємодії мистецьких практик».

¹ Кримський С. Під сигнатурою Софії. Київ : «Києво-Могилянська академія», 2008. С.9.

Гостра *актуальність* роботи Вікторії Юріївни в сучасній українській науці не викликає сумнівів. В центрі уваги дослідниці постає вивчення *специфіки взаємодії мистецьких практик*, що спирається на інтердисциплінарний підхід, який долає бар'єри між сферами культурного простору. Розгорнутий аналіз композиторських прийомів відтворення фламенко на різних етапах історичного побутування в аспекті міжкультурних, міжетнічних, міжмистецьких взаємодій здійснено не тільки на рівні певних жанрових канонів культурі андалуських циган, але й на рівні функціонування міжмистецьких утворень. Вражаюча свобода мислення дисертантки виявляє тонкі лінії перетину смислових зон віддалених, на перший погляд, мистецьких форм втілення творчого процесу (музика, поезія, танець, кіно та ін.), а фундаментом, що утримує бездоганну рівновагу наукової концепції, постає *феномен фламенко* як унікальна складова музичної культури Іспанії і, зокрема, андалуських *gitanos*. Тож, органічне *єднання теоретичних і практичних* аспектів розкриття теми (адже авторка є досвіченою виконавицею фламенко) перетворює образ «голубиних кроків» на пристрасну картину невинного пластичного руху тексту, що захоплює полум'яною енергією танцю, яка пов'язує розум і серце. Такий живий тон розгортання наукового дискурсу, маркованого потужною вібрацією емоційних, інтелектуальних і ментальних ритмів, дозволяє по-новому презентувати й *образ наукового тексту*, що затверджує новітню дослідницьку матрицю.

Методологічні засади роботи безпосередньо пов'язані із глибоким проникненням дисертантки у *сутність феномену фламенко*, яку визначають давні традиції. Зазираючи в основи формування генетичного коду досліджуваного явища, авторка слушно акцентує магістральні напрямки перетину різних *хроносів, етносів та конфесій у цьому процесі*. При цьому Вікторія Юріївна зазначає, що витоки фламенко як «художньої єдності, що має характерне обличчя» (с.2) знаходяться в прадавніх шарах *індійської*

культури. Дійсно, виявлення першооснови будь-якого явища завжди вимагає підсиленої уваги, тому у продовження міркувань дисертантки зазначимо, що головним джерелом наших уявлень про цю першооснову є написаний близько 3000 років тому індійським мудрецем Бхаратою трактат "Бхарата Натяшастра". Трактат містить важливі вказівки щодо драматургії, акторської майстерності, музики, основних принципів техніки індійського танцю, його рухів, поз, виразності обличчя та ін. Але головне, він проявляє *філософські та духовні аспекти танцю*, проголошуючи, що «зафіксоване у трактаті присвячене танцю знання, що відкрив Творець, є абсолютною повнотою, яка з повноти виходить, і повноту відібравши, абсолютною повнотою залишається»². Зрозуміло, що таке прадавнє джерело фламенко визначає неймовірну потужність його смислового ядра, яке долає межі лише побутового й приземного розуміння тілесної пластичності і переводить цей феномен у площину вираження містичних таємниць буття людини.

Звісно, *метафізичні виміри феномену фламенко*, який Вікторія Юрїївна прагне охопити в максимальній повноті, вимагають надзвичайних дослідницьких чеснот, що ними в повному обсязі володіє дисертантка. Вона сміливо ставить складну мету – виявити «код фламенко» і дослідити його функціонування у міжмистецьких взаємодіях. Цей процес асиміляції практики фламенко в різних середовищах завдяки збереженню незмінного коду у роботі визначений як «афламенкадо» (від ісп. *aflamencado*, «той, що набуває характерних ознак фламенко»). Він постає в центрі прискіпливої уваги дослідниці й отримує масштабне, різнобічне і хочеться сказати «максимально повне» у відповідності до поставлених в роботі завдань висвітлення.

Отже, за усіма названими вище якостями – сміливим вибором проблематики роботи, неординарністю розв'язання поставлених завдань,

² Бхарата Натяшастра. URL: <http://www.litru.ru/?book=51667&description=1> (дата звернення 01.10.2023)

високим духовним тонусом наукового дискурсу, потужними вібраціям його емоційної складової – рецензовану дисертацію можна вважати яскравим зразком «революційного» шару української гуманітарної науки XXI століття.

Свобода мислення Вікторії Юріївни і закоханість у фламенко в усіх його проявах (від найменших рухів тіла до складних емоційно-виразних альянсів в багатьох сферах культури) не руйнує традиційні усталені вимоги до створення наукового тексту. Він характеризується чіткістю, логічністю, доказовістю викладення усіх положень, вражаюче глибоким знанням широкого шару наукової літератури, що рясно і завжди коректно цитується в дисертації (у списку джерел – 230 позицій, з яких переважна кількість (200) іспанською і англійськими мовами). Через таке фундаментальне знання базової європейської літератури концепція роботи набуває виняткової цінності. Текст дисертації має бути відомим широкому загалу і обов'язково надрукованим.

Робота містить всі необхідні ракурси висвітлення феномену фламенко для вирішення поставлених завдань. У **Першому розділі** «Фламенко та музична практика a flamencado як об'єкт наукового висвітлення» відтворено широку панораму визначень фламенко, розглянуто генезу цього феномену та специфіку його розуміння. Зокрема, посилаючись на Оксфордський словник, дисертантка пише: *«сутність цієї культури (фламенко – В.Ж.) полягає у трансформації зовнішнього ритму у внутрішній, пізнання свободи через концентрацію»* (с.30). Авторка підкріплює цю тезу міркуваннями суфійського містика Абу Бакр ібн аль-Арабі, що народився у Андалусії. Оригінально поєднуючи духовну спадщину відомого мудреця і реальний андалуський ландшафт його життя, Вікторія Юріївна вказує на те, що визначення шляху людини як *«містичного досвіду проживання різноманітних ритмів»* очевидно пов'язане з «оточуючим культурним середовищем, що в подальшому вплине, зокрема, і на фламенко» (с.30).

Власне базовим етносом для фламенко, згідно існуючим розвідкам, постає культура *gitanas* (циган), яка розвинулась на території Андалусії. Тож, в першому розділі викладено сучасні погляди на проблему історичної періодизації фламенко від самих ранніх зразків до складних результатів різних форм крос-культурних гібридизацій. Автор пропонує наступні хронологічні орієнтири мистецького шляху фламенко: 1) герметична стадія (з 1465 до кінця XVIII століття); 2) перша фаза розповсюдження (кінець XVIII – перша половина XIX століття); 3) «золота доба» (1850–1910), коли культура *gitanas* була легалізована та романтизована у царині академічної музики; 4) балети фламенко та таблао (від 1910 до 1960-х); 5) фаза експериментів (від 1960-х до сьогодні).

Підкреслимо, що дисертантка надзвичайно об'ємно розглядає період поширення традицій фламенко у XX ст., коли «відбувся процес культурної трансгресії: фольклорний продукт засвоєний академічною спільнотою знову починає функціонувати як аутентичний фольклор вже у новій якості» (с.38). В роботі наголошено, що у результаті глобалізаційних тенденцій «друга половина XX століття характеризується «втратою етнічності» фламенко, яке стає «інструментом міжкультурної комунікації», що своєю чергою перетворюється на «прояв популярного мистецтва» (с.38). З огляду на сказане вище феномен фламенко потребує свого вивчення саме у різноспрямованих векторах його існування протягом століть.

Другий розділ **«Теоретичні аспекти взаємодії мистецьких практик за участю фламенко»** має методологічне значення і концентрує вектори розуміння запропонованого в роботі поняття «код фламенко», а також принципи вивчення явища *афламенкадо*.

Як вказує дисертантка на с.51, створений протягом століть «код фламенко», що зберігає у згорнутому вигляді «сліди» минулого, є результатом міжкультурної взаємодії і довгої селекції. Вікторія Юріївна пропонує власне бачення векторів процесу відбору. Першою фазою

(дослідниця її називає «доцентровою»), що губиться у глибині століть, є формування «коду фламенко» як «структурно-семантичного ядра надвеликої семантичної щільності» (с.52). Друга фаза (за визначенням авторки «відцентрова»), що починається з кінця XVIII століття і триває до сьогодні, відзначена одночасно й експансією фламенко, й перетворенням його на високе мистецтво, й випробуванням на міцність у різних міжмистецьких взаємодіях (с.52).

Дисертантка наголошує на необхідності розглядати «мову фламенко» у трьох модальностях: спів, танець та гра на гітарі, які в автентичній культурі мають свої специфічні назви – *cante*, *baile* і *toque*. Єднання цих невід’ємних складових феномену фламенко обумовлює не тільки застосування певних засобів виразності, але й у сукупності репрезентує «код фламенко». (с.81). Власне детальний аналіз кожної сфери виразності - *cante*, *baile* і *toque* складає цінний змістовний матеріал розділу, а свідченням його високого смислового навантаження є думка на с.82: «тексти фламенко є не стільки авторським «вираженням», скільки «своєрідним симптомом»». Власне дослідження «симптоматики» явища, тобто виявлення його глибинних ментальних, архетипічних параметрів, відповідає сучасним вимогам гуманітарної науки й піднімає дослідницькі спостереження на високий рівень.

Аналізуючи напрямки реалізації коду фламенко в культурі різних століть, Вікторія Юріївна зазначає: «В таких аспектах саме по собі *Gesamtkunstwerk* фламенко можна розглядати як своєрідний мистецький симбіоз, в інших випадках виявляється «зняття», коли один з трьох компонентів фламенко виноситься «за лаштунки», але неодмінно може бути відновлений або передбачений. Іноді фламенко включається у міжмистецьку взаємодію як елемент, що виконує функцію концентруючу, і, нарешті, сьогодні найпоширенішим є існування фламенко у масових формах «трансляційного сполучення» через екранні та аудіальні медіа» (с.74). Тому, за думкою авторки, проблема міжмистецьких взаємодій може бути

розглянута в аспекті інтермедіальності як «взаємодія різних кодів у «повідомленні» і різних каналів його трансляції» (с.74).

Окрему увагу в цьому методологічному розділі приділено явищу афламенкадо (2.3. Афламенкадо як використання коду фламенко у практиці міжмистецьких взаємодій). Авторка виділяє два етапи процесу поширення «коду фламенко». Вона вказує на те, що перший етап процесу aflamencado був позначений «відцентровим рухом туди» («ida») на американський континент і почався значно пізніше за першу мандрівку Колумба. Другий етап процесу aflamencado – *vuelta* / зворотній шлях – «спричинив «доцентрову зміну просторового вектору» розгортання традиції фламенко» (с.61). Вікторія Юріївна вказує, що іспано-американська війна (1898) стала поштовхом для повернення додому колишніх емігрантів (вже «американських іспанців») і вони привезли до Європи трансформоване фламенко: «Зберігаючи оригінальний ритм та незвичну акцентуацію, *gitanas*, які повернулися з американського континента, збагачували свої виступи новими запальними мотивами екзотичної музики. Новий колорит, створений у поєднанні латиноамериканських мотивів зі споконвічною андалуською традицією, дав можливість «розповідати» вічні історії мовою, зрозумілою для більш широкого загалу» (с.61).

У третьому розділі **«Явище афламенкадо: принципи функціонування у міжмистецьких взаємодіях»** досліджено аспекти втілення «коду фламенко» у конкретних артефактах. Узагальнюючи можливі напрямки застосування «коду фламенко», Вікторія Юріївна пропонує наступні принципи: 1) принцип комбінування, що передбачає «нашарування іншої мистецької версії на вже існуючий художній об'єкт, його певною мірою доповнення, уточнення, розкриття прихованих компонентів» (с.5, на матеріалі виконавських інтерпретацій «Інтродукції і Фанданго» Л. Боккеріні); 2) принцип сублімування, який обумовлює «відмову від окремих деталей, певну «компресію», задля адаптації коду фламенко до

заданих умов, скажімо письмової фіксації усної практики» (с.5, на прикладах «2 Guajiras para Guitarra» op. 5. Х. Парга, «Celebres Guagiras» op. 77 А. Альба, «Cancionero musical popular Espanol» Ф. Педреля); 3) принцип концептуалізації, що «дозволяє створити сталі образні конструкції, задля упевнення національної ідентичності (с.6, на основі аналізу вокального циклу «Canciones Españolas Antiguas» Ф. Г. Лорки та його виконавських прочитань); 4) принцип ф'южн, який «формує територію для стильових експериментів, тут ядро традиції випробовується сучасними трендами» (с.6, на прикладах «Lorquiana» Ana Belen та Chano Dominguez, «Anda Jaleo» Miguel Rios, «Selección de las canciones populares antiguas que recopiló Lorca», CD-альбом «Bach por flamenco» М. Мендес); 5) принцип трансценденції, що «створює умови для присутності фламенко у глобалізаційних художніх процесах, формує на його основі гранд наратив» (с.6, на матеріалі опрацювання поезики Карлоса Саури зокрема його кінофільму «Iberia»).

Жива виразна мова, тонкі влучні спостереження, міцна професійна база визначають високий рівень аналітичних есе в цьому розділі і свідчать про непересічну музичну обдарованість авторки та її рідкісний талант переводити експресивні пластичні аудіо-візуальні виміри у рельєфний вербальний текст наукового дослідження. До речі, численні аналізи сучасних концертів і вистав, що наведені в роботі, заслуговують окремого схвалення. Їх можна подивитись на платформі YouTube, і це значно збагачує наукову концепцію роботи. Відтворена широка панорама виконавських версій і стилів фламенко в сучасному культурному просторі переконливо підтверджує положення двох попередніх розділів; теорія і практика органічно єднаються.

У Висновках переконливо підсумовано результати роботи і визначено наукові перспективи вивчення фламенко як унікального «акумуляування та своєрідного перетворювання інтонаційного досвіду, який пізнавався у безпосередніх контактах з іншими художніми практиками» (с. 6).

Складна, об'ємна, багатовимірна концепція роботи не викликає суттєвих зауважень. Незначних уточнень потребують наступні моменти:

1. В роботі часто вживається транскрибована з іспанської мови назва місця, де відбувались програми фламенко як «кафе-кантант» (буквально, «кафе, в якому співають», с. 18, 40, 41 тощо). Разом з тим, на с.79, зустрічаємо транскрипцію з французької мови як «кафе-шантан», більш вкорінену в україномовному просторі. Бажано було б дотримуватись однієї форми транскрипції в роботі. Можливо варто залишити більш відомий варіант «кафе-шантан».
2. На с. 113 вказаний 1927 рік написання «Болеро» М. Равеля, яке було насправді створене і виконане у 1928 році.
3. На с.84 зазначено, що «осовою танцювального фламенко *gitanos* імовірно стала катхака – обов'язкова складова ритуалу на честь Вішну». Можливо є спеціальне дослідження зв'язків між стилем катхака і фламенко, але в плані дискусії хотілось би вказати на те, що не зважаючи на поширення в популярній літературі вказівок на стиль катхака як основний стиль давньоіндійського танцю, індійський танець в його класичній формі має 8 різновидів стилів (бхаратанат'ям, каттак, одісі, сатрія та ін.), про що докладно пише автор індійського трактату «Бхарата Нат'яшастра». Вісім давніх стилів храмових танців є рівноправними, тому висловлене припущення викликає сумнів, а вивчення фламенко як пластичного й духовного феномену на такому генетичному рівні вимагає спеціальної розвідки, адже кожен з цих стилів давніх храмових танців має власні відмінності і впізнавані особливості.
4. В роботі детально аналізується надзвичайно цікавий приклад афламенкадо «*Selección de las canciones populares antiguas que rescopiló Lorca*», де *aflamencado* слугує своєрідною об'єднуючою ланкою різних інтонаційних сфер. Цей зразок переосмислення

пісень Гарсія Лорки яскраво виявляє ідеї фламенко-ф'южн, об'єднуючи старовинне, автентичне іберійське, і джазове виконання, і є вражаючим зразком переплетіння різних часових і просторових вимірів. Аналізуючи бароковий шар презентованої композиції, на с.165 дисертантка пише: «Звучить теорба... У дуєті з віолончеллю виконавці ведуть тему наступної пісні, до них долучається охайний і стриманий вокал Maria Berasarte та майстерні концертмейстерські репліки клавесина D. Oyarzabal». На думку рецензента, тут варто було б згадати також один з найбільш відомих мадригалів К. Монтеверді *Lamento della Ninfa* з «Восьмої книги мадригалів», адже через використання остінатної риторичної фігури *Passus duriusculus* та впізнаваних мелодичних мотивів голосу утворюються досить чіткі алюзії до цього шедевру 17 ст., які ще більш посилюють емоційну насиченість та смислову щільність виконання.

Для продовження змістовної наукової розмови пропоную відповісти на такі питання:

1. В роботі Ви вказуєте на те, що «актуальним наразі залишається вивчення фламенко не тільки як локального явища, а й світового бренду, адже кожна національна культура, в тому числі і українська, знаходить свої дотичні грані із фламенко» (с.6). Чи могли б Ви увиразнити аспекти перетину української культури із фламенко?
2. На с.36 детально розглянуто яскравий зразок сучасного продовження церковної лінії фламенко у виставі Jose Maya «Літургія – Слово», прем'єра якого відбулася 12 грудня 2021 року у Севільї в церкві Святого Хасінто. В анотації до вистави Jose Maya зазначено, що це дійство – «Занурення в андалуську літургію через фламенко». А яким є текст такої «літургії»? Хотілось б більш повно зрозуміти це виконання, адже Ви наголошуєте, що код фламенко, це

завжди трикомпонентне утворення, в якому слово відіграє непересічну роль, проте в даному випадку слово залишається за кадром Вашої уваги.

3. На С.55 наведено цікаве судження: «парадокс культури фламенко полягає в тому, що *gitanas* всюди сприймалися як чужинці. Андалусія не була виключенням....Тож твердження щодо визначення фламенко як однозначно андалуської культури не відображує сутність цього явища повною мірою». Водночас, на С.60 зазначено, що шар «танців андалуської *народної* музики... набуває рис фламенко». Чи могли би Ви прояснити, що таке «андалуська народна музика» в іспанських музикознавчих джерелах, якщо культура фламенко була «чужою»? Якщо цигане були «чужими», то кого слід вважати «народом» в даному контексті?
4. Цікаво було б почути Ваші коментарі як професійної танцівниці фламенко відносно такої думки на сторінках роботи: «Професійні танцівники індійського танцю часто кепкують з танцівників фламенко, ставлячи на вид те, що очевидно вони гарно розмовляють тілом, але не знають перекладу» (с.55). Звісно, словник індійських танців є досить конкретним й розгорнутим, але з Вашого тексту стає зрозумілим, що фламенко також має свої унікальні комунікативні засоби, хоча глядач і не розуміє всіх їх тонконщів. Що для Вас є основою побудови комунікаційної системи у танці фламенко? Чи тримаєте Ви в голові «переклад» під час танцю?

Наприкінці хочеться наголосити, що фундаментально досліджений у представленій дисертації феномен фламенко дозволяє по-новому поглянути на значний шар європейської культури. Як писав Сергій Борисович Кримський, «навіть у межах традиційного раціоналізму не можна обминути увагою в історії цивілізації *запити мудрості, протистоянні безодні, рятівну силу краси, заклики освячених моральних зусиль, спрагу вічності, імперативи*

ціннісного сходження до верховних реєстрів Духу (Абсолюту, земного причастя Небу, усвідомлення антиентропійної місії життя у Всесвіті...»)³. Всі ці характеристики можна застосувати, щоб пояснити вітальність та неперевершений вплив мистецтва *жити у вимірах фламенко*, який має такий потужний сплеск у наш час. І презентована робота підтверджує саме ці переконання нашого співвітчизника: в межах суто наукового регламентованого багатьма чинниками (що жодного разу не порушуються) дискурсу, стає можливим піднятися на сходинки, що ведуть до «верховних реєстрів Духу». Талант дисертантки відчуті всі ці смислові реверберації є безперечним свідченням надзвичайних перспектив всієї сучасної української музикознавчої науки.

Запропонована дисертація Вікторії Юріївна Мельник значно розширює контекст сучасного музикознавства як цілком *самостійне дослідження*, що відзначається оригінальністю і *новизною*. Воно має значну практичну цінність. *Наукові публікації* за темою дисертації в повному обсязі відтворюють основні положення роботи і не мають порушень академічної доброчесності. Отже, робота відповідає всім необхідним вимогам МОН України, а її авторка Вікторії Юріївна Мельник заслуговує присвоєння наукового ступеня доктора філософії по спеціальності 025 – Музичне мистецтво.

Доктор мистецтвознавства,
професор, завідувач кафедри історії світової музики
Національної музичної академії України
ім. П. І. Чайковського

Жаркова В. Б.

³ Кримський С. Під сигнатурою Софії. Київ : «Києво-Могилянська академія», 2008. С.8.