

ВІДГУК
офіційного опонента
на дисертацію Марченка Валерія Віталійовича
**«ІСТОРИКО-КУЛЬТУРНІ ВИМІРИ ЕВОЛЮЦІЇ АКОРДЕОННОГО
МИСТЕЦТВА В УКРАЇНІ
(друга половина ХХ – початок ХХІ ст.)»**,
представлену до захисту на здобуття наукового ступеня
кандидата мистецтвознавства (доктора філософії)
за спеціальністю 26.00.01 – Теорія та історія культури (мистецтвознавство)

Сучасній науковій думці притаманний системний підхід, за межами якого сьогодні дійсно неможливі аналіз та структурування надлишкових «великих даних» (знаменитого *big data*), у тому числі, в музиці. На останній науковій конференції в Одеській музичній академії професор О. Самойленко поставила питання про гостру необхідність у вказаній ситуації парадигмальної зміни, пошуку нових форматів обробки і урахування постійно поновлюваних наукових досягнень та музичного матеріалу навіть у своїй локальній сфері інтересів. І дійсно науковці-мистецтвознавці (у тому числі) останнім часом, попри заяву кризь два сторіччя французького мораліста П'єра Клода Буаста: «Творець системи – це арештант, який має домагання висвітлювати світ лампою своєї темниці»¹, все більш виявляють, аналізують, типологізують та узагальнюють функціонування цілісних систем різноманітних культурних явищ, включаючи стильові та жанрові парадигми різних рівнів – від історичних, національних до індивідуально-авторських; теоретичні конструкції, які невтомно ускладнюються та збагачуються міждисциплінарними маркерами; соціально-культурні інститути, не менш урізноманітнені та покладнені; окремі та загальні музичні інструментальні, вокальні та синтетичні культури тощо. Втім, на фоні подібних плинних процесів глобалізації у житті, культурі, науці та інших сферах неможливо обійти науковою, перш за все, увагою і явища глокалізації, які у свою чергу, в системній сукупності буття виступають у співвідношенні відцентрових/доцентрових його якостей, а також у складній ієрархії систем – підсистем – субсистем – полісистем тощо.

Акордеонне мистецтво зазвичай розглядається науковцями (перш за все, виконавцями) у сукупності баянно-акордеонних засад цього виду творчості (нам

¹ Цит. по: Сурмин Ю.П. Теория систем и системный анализ : [учеб. пособие] / Ю.П. Сурмин. — К. : МАУП, 2003. — С. 51.

відомі усього кілька робіт російських науковців щодо дослідження акордеонної творчості як окремої галузі музичного мистецтва і окрім дисертації Я. Раміча «Орнаментика в сербській народній інструментальній музиці для акордеона» 1999 року, вони представлені в списку використаних джерел роботи). Таке синтетичне поєднання пов'язане з об'єктивним підґрунтям спільності засобів звуковидобування й звуковедіння при буквальній схожості лівого полукорпусу інструмента, практичного збігу репертуару, методики викладання, практикою переходу з акордеона на баян і навпаки, деяким «запізненням» акордеона, наслідуванням ним баяна щодо входження до академічної інструментальної культури з об'єктивних історичних соціально-політичних та жанрово-стильових показників. Тож в результаті майже усі автори наукових робіт у сфері язичкових аерофонів вже традиційно використовують ідіоми «баян (акордеон)», «баян-акордеон», «баянно-акордеонне» («акордеонно-баянне») мистецтво, культура і так далі, не диференціюючи специфікацій, а у кращому випадку коротко наголошуючи на логіці спільних засад їх творчого буття. Втім, дійсно неможливо сьогодні не враховувати як важливість теоретичного та творчо-практичного осягання конструктивно-клавійних розбіжностей правого полукорпусу, ширини міху, ваги, тембріки баяна і акордеона та пов'язаних з цим аплікатурних, постановочних, фактурно-артикуляційних, тембральних, теситурних, методичних проблем, когнітивно-виконавських просторово-клавійних і жанрово-стильових інтенцій, так і помітну тенденцію все більшого кількісного та якісного розповсюдження акордеона у порівнянні з баяном серед студентів професійних музичних навчальних закладів та концертних виконавців останнім часом. Але, насамперед, така тенденція останніх двох десятиріч безумовно віддзеркалює *історико-культурні виміри* явища, так би мовити, «материнське середовище» та наслідки його впливу, а також сучасні процеси у творчій практиці цілісних систем професійного, у тому числі академічного, музичного інструменталізму та вказаної баянно-акордеонної культури. Помітна специфікація акордеоністики у сьогоденні, без сумніву, уходить корінням до області культурологічних науково-творчих засад, тобто до виявлення філософських, історичних, соціологічних, культурних, естетичних, психологічних, національних, жанрово-стильових параметрів її буття у їх цілісній взаємодії.

Таким чином, навіть сама постановка проблеми про специфіку функціонування акордеонного мистецтва в Україні як окремої системи, культурного та мистецького явища вже містить актуальний ракурс сучасного наукового дослідження, а спроба вибудувати струнку теоретичну модель такої системи у поєднанні з апробацією останньої історичними та найсучаснішими («сьогодні на сьогодні») практичними творчими актами може без перебільшення вважатися науковою подією. Своєчасність і необхідність подібного напряму дослідження з огляду на вказані плинні процеси ніби підтверджує відоме заявлення Поля Рікьора «Смисл завжди на боці того, що влаштовується зараз»². Отже нам залишається тільки прослідкувати за структурованою у дисертації актуальною науковою думкою п. Марченка та проаналізувати висновки роботи задля виявлення її дійсної науково-практичної цінності.

Наукова концепція дослідження впевнено декларується вже на перших сторінках дисертації: метою роботи автор ставить «визначення специфіки функціонування акордеонного мистецтва в музичній культурі України в другій половині ХХ – на початку ХХІ ст. як цілісної системи, що має узгоджену структуру і функціонує у взаємозв'язку основних складових (*перераховує – А.Ч.*)», а об'єктом визначає «акордеонне мистецтво як феномен музичної культури» (с. 15–16). Заявлення такого феноменологічного статусу відразу спрямовує дослідження до відцентрово-доцентрових взаємовідносин акордеонного мистецтва і системи інструментальної музичної культури з виявленням не просто специфічних – а феноменологічних, виняткових засад української акордеоністики з огляду на її діалектичний характер – недаремно О. Лосєв називав феноменологічний підхід в музиці «феноменолого-діалектичним методом»³. Дисертант не просто створює розгорнуте культурологічне «досьє» акордеонного мистецтва України в єдності двох його вимірів – зовнішнього (подієвого, органологічного, історико-культурного, історико-наукового, репертуарного, освітньо-методичного) та внутрішнього (творчо-особистісного, художньо-семантичного, жанрово-стильового), двох векторів – горизонтального, еволюційно-історичного та вертикального, семіотичного (с. 48–

² Рикёр П. Конфликт интерпретаций. Очерки о герменевтике / Пер. с фр. и вступит. ст. И. Вдовиной / Поль Рикёр. – М. : КАНОН-пресс-Ц; Кучково поле, 2002. – С. 64.

³ Лосев А. Музыка как предмет логики / А. Лосев. – М. : Академический проект, 2012. – 208 с.

49), виявляючи сполучні ціннісно-культурологічні осередки між ними, а й намагається поглибити *розуміючий підхід до цілісного мистецького феномену*, представити його як виняткове явище, наділене актуальними проявами історико-культурних вимірів, інструментально-органологічних параметрів, темброво-звукових новацій, жанрово-стилістичних та виконавсько-стильових особливостей, освітньо-професійних характеристик, а також виявити емерджентні (виникаючі) властивості системи акордеонного мистецтва. Такий підхід дозволяє створювати та використовувати певний корпус аналітичних інструментів для виявлення причин та значення «передумов становлення і розвитку» досліджуваного феномену, «виявлення тенденцій його функціонування в сучасних умовах», «жанрово-стильових параметрів композиторської творчості для акордеона» (с. 44), «особливості інтерпретації текстів акордеонної музики» (с. 49) – парадигмальних напрямів мистецтвознавства як науки.

Важливим теоретико-методологічним боком роботи, цінною ланкою її концептуальності постає розкриття тих соціокультурних аспектів, жанрово-стильових параметрів акордеонної творчості, які не в останню чергу дозволили їй доволі швидко розсунути рамки свого «легкого» статусу аж до серйозного академічно-інструментального рівня, зберігаючи вказані параметри в паралелізмі творчого буття (у тому числі, можливі в особистості одного й того самого виконавця), що в цілому сьогодні є затребуваним не тільки широкою слухацькою культурно-суспільною свідомістю, а й когнітивними, жанрово-стильовими засадами професійної композиторської та виконавської творчості. Мова йде про генетичні властивості акордеонного мистецтва з первинним досвідом популярної, естрадної, навіть масової концертності із необхідним набуттям інструментально-віртуозних (у вузькому та широкому значеннях), театралізовано-акторських, імпровізаційних, особистісно-психологічних якостей виконавської майстерності, поза яких немислиме виконавське та композиторське сьогодні і які на сучасному етапі можуть навіть перевищувати стандартні виконавські вимоги музично-академічної сфери. І тут можна побачити пролонгацію проблематики дисертації за межі поставлених завдань та локального виду музичної творчості: адже невпинне «crescendo» засобів впливу масової музичної культури з помітними художньо-смісловими настановами каталізує її психологічне, культурне, етично-естетичне

значення, а також важливість дослідження дії цих механізмів у будь-якому локально-мистецькому середовищі задля їх проєкцій на інші та подальших узагальнень, у тому числі, прогностичних. «Естрадне походження» акордеону важливе сьогодні і з точки зору наявної тенденції «загального слухача» до пошуку позитивних смислових осередків, і акордеонний тембр у цьому відношенні постає своєрідним маркером такого позитиву, виступаючи однією з координат світового глобалізованого мистецтва. З іншого боку, глокалізовані процеси музичної акордеоністики, виступаючи невід'ємною частиною загальної системи музичного інструменталізму, являють власну оригінальну, неповторну специфіку функціонування та перспективного розвитку, яка може виступати, у свою чергу, певною рушійною силою сучасного мистецтва з точки зору оновлення і техніко-технологічних, і ідейно-художніх засад (наприклад, вказані переваги концертності та позитиву). Зазначене власне виявляє здатність сучасного мистецтва в цілому та акордеонного (з огляду на вказані генетичні характеристики) до глибинної спорідненості спільного та індивідуально-особистісного, «високого» – «низького», земного – Горнього, масового – елітарного, нового – традиційного (тобто, до іманентної здатності акордеона до втілення постмодернових тенденцій), а також формує важливий для концертної практики соціокомунікативний аспект популярності у її позитивному сенсі, яскравій концертності, які характерні для акордеонної інструментальної культури і є необхідною умовою для усіх інших.

Але ключовим опоненту представляється той факт, що п. В. Марченко опрацьовує науковий інструментарій для здійснення непростого методологічного завдання – розробки теоретичних «важелів» та предметних інтенцій вивчення однієї з підсистем професійного музичного інструменталізму – українського акордеонного мистецтва. І цей інструментарій вповні може виступати у своїй універсальній якості для дослідження інших систем та підсистем музичної інструментальної культури, а також – науково-творчого прогнозування.

Заслуговує на похвалу ґрунтовне опрацювання у дисертації відомої та новішої літератури, у тому числі дисертаційної, монографічної (культурологічного, естетично-філософського, мистецтвознавчого, музикознавчого, інструментознавчого, виконавсько-теоретичного нахилів), архівної (особистої, періодичної тощо), іноземної та нотної – загальний перелік вміщує майже 300

найменувань; а також «живого» матеріалу аудіо-, відеозаписів і творів молодих митців київської та львівської композиторсько-виконавських шкіл, вперше введених до мистецтвознавчого обігу.

Перший розділ дослідження присвячений дефініції ключових понятійно-категоріальних «стрижнів» обраної проблемної галузі – «акордеон», «акордеонне мистецтво», «еволюція», «еволюція акордеонного мистецтва», «народні музичні інструменти». Визначення автора переконують різновекторним охопленням, урахуванням практичного досвіду та результатів попередніх наукових розробок. Аналіз останніх вміщує творче опрацювання з зазначенням конкретної сфери (навіть підрозділу) їх докладання у власній концепції. Наголошуються органологічна специфіка відмінності акордеонного мистецтва від баянного; фактор масовості першого; важливий для завдань дослідження пласт української теоретичної баянно-акордеонної думки, зокрема у напрямку виконавської майстерності та у порівнянні з іноземними напрацюваннями; важливість сфери особистісно-психологічних якостей для еволюційних процесів системи. Такий поглиблений розгляд дозволив виявити напрямки теоретичних опрацювань у зазначеній галузі, а також відсутність «цілісного, системного дослідження цього явища музичної культури» (с. 44). Другий підрозділ аналізує системність функціонування взаємопов'язаних та взаємообумовлених інститутів, елементів з аргументацією «просторової» вертикально-горизонтальної (семіотичний / історичний, колективний / індивідуальний, інтегрований / дискретний) методології дослідження акордеонного мистецтва як «завершеного цілого з внутрішньою єдністю, ієрархією частин, які взаємодіють між собою, підкореністю усіх елементів центру, що утворює систему» (с. 51). У третьому підрозділі на основі історичних, архівних відомостей диференціюються специфічні українські риси «гармонних» передумов акордеонного мистецтва: непристосованість перших зразків гармонік із Західної Європи та Росії для повноцінного виконання на них української народної музики з її характерними мелодичними та гармонічними особливостями; розмаїття та відносна удосконаленість власного національного інструментарію; вплив економічних та соціальних зрушень 80-х рр. XIX ст. з міграційними тенденціями із північних і центральних губерній; «міський»-побутовий формат гармонного інструменталізму з відповідною жанровою орієнтацією; поступова перевага більш якісних

європейських видів інструментів перед російськими з можливістю виконання українських мелодико-гармонічних структур; активність, а подекуди й першість відкриття класів народних інструментів у вищих навчальних закладах України. Одночасно виявляються й універсальні, спільні риси розповсюдження та еволюції гармоніки в інших європейських країнах та у радянському просторі, в останньому – негативна соціально-естетична, на ділі – політична диференціація баяна і акордеона на користь першого.

Другий розділ дослідження аналізує шляхи та засоби накопичення професіоналізму української акордеонної творчості у її сольному та ансамблево-оркестровому статусах та різножанрових напрямках через концертно-виконавський, органологічний, регіональний, жанрово-стилістичний, соціо-культурний, персоналістичний та освітньо-методичний виміри системи акордеонного мистецтва, яка формується, – вирішуючи, таким чином, завдання 2 – 4. Доводиться поступове створення механізму взаємодії вказаних чинників системи та важлива роль кожної з них у підсистемному форматі власного буття. Важливим культурологічним виміром роботи тут постають узгодження соціо-психологічних засад розвитку естрадного мистецтва епохи «загубленого покоління» з відповідними жанровими вподобаннями (танго, французький мюзет) та нового перспективного виду інструменталізму – автономно-фактурного, віртуозного, гнучко-динамічного, дзвінкоголосого з характерним інтонаційним «розливом», портативного, мобільного. Доводиться суперечливість-складність жанрово-стилістичних, ідейно-ціннісних параметрів функціонування акордеонної творчості, загострених соціально-політичними особливостями України у складі радянської імперії, з одного боку, і створенням національного стилю української музики, з іншого. Вибудовується специфічна лінія: у бік переосмислення-набуття самобутніх національних рис запозиченим із Заходу акордеонним мистецтвом; унікальність шляху становлення акордеона відразу на концертній естраді, оминувши побутове музичне виконавство, на відміну від гармоні і баяна; освоєння акордеону музикантами суміжних «просунутих» спеціальностей – піаністами, диригентами, композиторами, що сприяло популяризації інструмента, створенню нових технічних і художніх можливостей гри. Підкреслюється значення зовнішньо-театралізованих засад акордеонного інструменталізму у мультимедійному поєднанні артистично-виконавських та

інструментально-речових ефектів, прийомів гри як додаткового поля протиріч. Опрацьовується дія у цілісній системі регіональних виконавських чинників, зокрема Львову як впроваджувача одночасно європейських тенденцій і національного українського спрямування, а також Одеси, Харкова, Дніпропетровська, Києва. Стверджується значення післявоєнного «всенародного визнання» (с. 83) акордеону як чинника його входження до «народно-інструментальної» групи інструментів та до тандему з баяном, який вже став у той час на шлях академізації – з подальшою другою хвилею ізоляції акордеону наприкінці 1940 – у першій половині 1950-х рр. Аналізуються творчі персоналії зі стилістичними характеристиками.

Третій розділ роботи виводить дослідника на найцікавіший і найскладніший для наукового опрацювання сучасний етап розвитку акордеонного мистецтва, де, власне, й утворилася його специфіка як системно-діалектичного явища, розв'язуючи останні три завдання. Жанрово-стильові зрушення української акордеонної композиторської та виконавської творчості представлені крізь призму соціокультурних, політичних, економічних, когнітивно-інформаційних, культурних, мистецьких явищ та подій, що стає важливим постулатом у формуванні переконання про функційність, діалектичність, вертикально-горизонтальну ієрархічність, органічність, актуальність і перспективність системи акордеонного мистецтва України. Іманентна здатність системи до мобільного «проростання» по всіх вказаних підсистемних параметрах (інструмент, композиторська, виконавська та наукова творчість, освіта) і дозволяє їй ставати одночасно маркером і важливим рушієм світового глобалізованого мистецтва. Аналітичні розвідки акордеонної музики останніх років, зокрема постмодерністського стильового нахилу (уперше представлені автором роботи), аналіз сучасного конкурсно-фестивального формату, виконавських персоналій української акордеоністики роблять цей розділ дисертації тим необхідним творчо-практичним, безпосередньо «дихаючим» каталізатором теоретичної концепції, поза живої доказової бази якого неможливо представити плинне мистецьке явище у його науковому осяганні.

Кожен структурний підрозділ дисертації, як і її розділи, супроводжується необхідними резюмуючими положеннями, а заключні Висновки відрізняються новим щаблем наукових узагальнень горизонтального (культурно-соціально-політична обумовленість, історична періодизація) та вертикального (семантичні і

стильові показники) планів. Відчувається не просто зацікавленість, а народження наукової думки автора зсередини предмету дослідження – як виконавця і автора музики для акордеона, не менш професійно обізнаного у обраній науковій методології. Текст дисертації п. Марченка характеризується надзвичайною насиченістю інформаційними даними, переліками, описами – очевидно внаслідок бажання охопити все історико-культурне буття української акордеонної культури, відтворити всі його зовнішні та внутрішні смислові координати у заявленій системній цілості. Зворотним боком цього необхідного у культурологічному дослідженні факту подекуди стають деякі дискусійні моменти або інформаційні неточності. Відразу зазначимо, що їх небагато, але дозволимо собі вказати на них.

Так, потребує обумовлення характеристика «професійності» акордеонного виконавства, яка синонімізується в тексті з його «академізмом» і рахується автором дисертації від другої половини ХХ століття (с. 66) у її протиставленні «масовості». Але за справедливим твердженням І. Мацієвського⁴, і фольклорному музичному інструменталізмові (тим паче – естрадно-популярному жанру, де і заявив про себе акордеон) від початку притаманний особливий тип професіоналізму, який вимагає навчання, вдосконалення, публічної фіксації-апробації, індивідуального начала, завдяки чому виробляються певні музичні форми і засоби для ефектного впливу на слухачів. Такий «первинний професіоналізм» – у акордеона від кінця 1920-х рр. (с. 75) – в подальшому має вплив і на явище концертності академічної інструментальної музики і виступає характерною ознакою саме інструментальної музичної культури на відміну вокальної. Тим паче, дисертант вказує на первинний розподіл у виготовленні замовних, якісних, коштовних інструментів для «музичного виконання» та призначених для «масових розваг» (с. 57), а також на спрямованість музичних майстрів з виготовлення акордеона «на досягнення високої якості інструментів, що відповідала б вимогам професійного виконавства» (с. 65). Тобто, поліфункціональність акордеона як масового і академічного інструмента має не статусну, а жанрово-стилістичну природу, а професіоналізм можна вважати характерною ознакою цього виду музичної творчості в обох вказаних напрямках.

⁴ Мацеевский И. Народная инструментальная музыка как феномен культуры / И.В. Мацеевский. – Алматы : Дайк-пресс, 2007. – С. 43–44.

У функціонуванні цілісної системи акордеонного мистецтва в музичній культурі України автор дисертації переконливо визначає низку узгоджених між собою складових – «інструмента, композиторської творчості, виконавства регіональних шкіл, мистецтвознавства, професійної освіти акордеоністів» (с. 15 та ін.). На погляд опонента точніше було б сформулювати виконавський зріз «акордеонної системи» у більш широкому статусі (напр., «акордеонне виконавство» або «виконавське мистецтво» тощо). Безперечно, визначення виконавської регіоналістики у стилістичних та освітньо-методичних вимірах її шкіл – найважливіший «гвинт» системи, але, враховуючи її соціально-культурний, історико-національний обрис («акордеонне мистецтво України») справедливо було б охопити цією підсистемою усю «непросту суму» українського акордеонного виконавства, визначити його особливості (на с. 120 автор пише про «національну акордеонну школу» – тільки прикрасила б дослідження її наукова диференціація). Окрім вказаних регіональних властивостей сюди можна сміливо віднести й конкурсно-фестивальний рух (значення цього виду творчого самовираження помітно загострює проблемні та вирашні зони виконавства у їх компаративному форматі, стимулює репертуарний рух, виявляє сучасні тенденції мистецької галузі по усіх її параметрах; жорсткі рамки конкурсних вимог і психологічної напруги дещо парадоксально дозволяють виконавцеві «вийти за межі» власних особистих та особистісних кордонів), й різні аспекти виконавського стимулювання композиторської творчості та інструментально-органологічного фактору, й, найважливіше, національно-ментальні особливості даного інструменталізму і т.д. До того ж, сам автор дисертації структурно виділяє в окремі підрозділи (3.2. ; 3.3.) і «вбудовує» до висновків вказані позиції.

На с. 52 автор стверджує, що «композиторська творчість, виконавство, мистецтвознавство, професійна освіта акордеоністів є структурною домінантою системи (акордеонного мистецтва – А.Ч.)», «головною функцією» яких «є діяльність зі створення мистецьких цінностей і фахових виконавсько-педагогічних шкіл. Функції ж інструментарію пов'язані з потребами виконавців, композиторів, педагогів і покликані відтворювати та поширювати результати їх діяльності». Дозволимо проголосити умовність такого тезису, адже у музичній культурі постмодерну саме речовий фактор музичного інструмента не тільки забезпечує

результати діяльності людських особистостей – «гравців» творчого процесу, а все частіше й сам виступає таким «гравцем», провокуючи специфічні («свіжі», перш за все) інструментально-фактурні, тембральні образи-знаки, тобто стає репродуктором *ідейної* сфери музики, здатним «підказувати» людині-«гравцю» як напрямок ідейного розвитку, так і засоби його реалізації.

На с. 110–111 автор розглядає діяльність головних міжнародних асоціацій та конфедерацій акордеоністів, не оговорюючи, що назва «акордеон» у даних випадках набуває традиційно європейського тлумачення з включенням не тільки інструментів з клавіатурою фортепіанно-органного типу, а й так званих «кнопочових акордеонів», які вже у 1980-ті р.р. з подачі С. Губайдуліної за її позначенням в партитурі партити для віолончелі, баяна і струнного оркестру «Сім слів» отримали і в Європі слов'янську назву «баян» латиницею (bayan). З тексту ж витікає, що вказані організації були присвячені саме акордеону, бо про таку специфікацію мова йде на попередніх сторінках. Так само на с. 125–127 дисертант аналізує явища баянно-акордеонного мистецтва, не оговорюючи їх дійсного тандему (термін І. Єрґієва «модерн-акордеон», висновки В. Бичкова і А. Сташевського, музикант В. Власова, А. П'яцоллі, П. Макконена та ін.). Тобто, зауваження стосується більш чіткої диференціації суто акордеонної специфіки та спільних принципів функціонування баянного і акордеонного мистецтв по різних параметрах функціонування системи; причому спільність аж ніяк не виступає недоліком або анахронізмом, але вимагає оговорення дії системного статусу.

Втім, очевидно, що вказані дискусійні аспекти виступають скоріше у якості перспективних ліній дослідження і демонструють подальше наукове опрацювання тієї проблематики, яку грамотно і переконливо викладає п. В. Марченко на сторінках своєї дисертації. А вдало визначена автором концепція системного функціонування акордеонного мистецтва в музичній культурі України провокує подальші, перспективні узагальнення і, відповідно, *питання* опонента:

1. Розгорнуті та змістово чітко вибудовані висновки роботи дозволяють переконуватися у автономності, самоцінній значущості, отже – «окремості» акордеонної інструментальної культури (перш за все, від баянної). Тож питання: у яких структурних співвідношеннях (система – підсистема – підсистема – полісистема) функціонують сьогодні, на погляд дисертанта, явища академічного

музичного інструменталізму і світового акордеонного мистецтва, баянно-акордеонного і акордеонного, акордеонного мистецтва України і світового?

2. Якою мірою, на погляд автора, фортепіанний (відпочатку академізований у біографії музичного інструменталізму) тип правої клавіатури акордеона сприяв (міг сприяти) академізації цієї інструментальної культури?

3. У підрозділі 1.3. дисертант докладно і послідовно викладає передумови подальшої української «біографії» акордеонного мистецтва в Україні. Яку роль, на думку автора, у цьому процесі зіграв той факт, що провідною семантичною лінією української культури (ментальності) виступає ліричність як каталізатор соціокомунікативних функцій та стилістичних різновидів мистецтва? Чи вплинуло це на функціонування акордеонної музичної культури України? (одеські концертини-мелогармоніки (с. 58–59) опонент відносить саме до цієї сфери впливів).

4. Які перспективи подальшої автономізації (жанрової, виконавсько-стильової, інструментально-звукової тощо) або наближення акордеона та баяна вбачає автор у майбутньому?

На завершення відгуку можемо дійти висновку, що дисертація п. В. Марченка є актуальним за вибором проблемного поля, новаторським, методологічно глибоким мистецтвознавчим культурологічним дослідженням, яке розкриває різноманіття інтердисциплінарних тенденцій сучасного мистецтвознавства і цілком відповідає вимогам МОН України до кандидатських дисертацій.

Автореферат роботи та здійснені за її темою наукові публікації відтворюють основні положення дисертації. Таким чином, можна стверджувати, що її автор, Марченко Валерій Віталійович, заслуговує присудження йому наукового ступеня кандидата мистецтвознавства (доктора філософії) за спеціальністю 26.00.01 – Теорія та історія культури (мистецтвознавство).

Кандидат мистецтвознавства, доцент,
професор кафедри народних інструментів
Одеської національної музичної
академії ім. А. В. Нежданової

А. Д. Черноіваненко