

УДК 78.03:780.614.13

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2025-44-32>**Віктор Владиславович Кирилов**

ORCID: 0009-0001-1519-9695

аспірант кафедри народних інструментів

Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової

kirilov16071997@gmail.com

## РЕГІОНАЛІЗМ ЯК КУЛЬТУРНА СКЛАДОВА НАЦІОНАЛЬНОГО ТА ІНСТРУМЕНТАЛЬНЕ ВИРАЖЕННЯ ТВОРЧОЇ ЯКОСТІ

*Метою* даного дослідження виступає характеристика регіонально-культурної доцільності характеристики музичного інструменталізму України за його фольклорними інонаціональними виборами, які історично відрізняють «чотири напрями» культурних тяжінь Вітчизни, з яких етнічно-культурно вирізняються Схід, Центр, Південь і Захід. Вказані регіональні культурні єднання принципово вирізняються своїми інонаціональними наближеннями і фольклорними, професійно-культурними перетинами. *Методологічною основою* роботи виступає інтонаційний підхід, зазначений у працях Д. Андросової, О. Козаренка, І. Котляревського, І. Ляшенка, О. Маркової, О. Роценко, В. Шульїної тощо у вигляді стильового компаративу, герменевтичного спрямування аналізу, описово-біографічного з акцентуацією інтелектуально-біографічного ракурсу, ін. *Наукова новизна* роботи вирішується першістю в Україні узагальнення у всенаціональному обсягу принципів інструментального регіоналізму із спиранням на висвітлення струнно-щипкової специфіки гри, а також підкреслюється самозначущість на українському Сході і Півдні фольклорних і фахівсько-музичних перетинів із історично складеною контактністю із європейським Заходом. *Висновки.* Регіоналізм виступає у вигляді активної культурної складової національного вжитку, направляючи інструментальне вираження у бік солідаризації з різними типами інонаціональних запозичень. Специфіка багатоетнічного складу різних земель України виділяє особливу значущість зв'язків із грецьким, молдовським ареалами на Півдні, угорсько-циганським на українському Заході тощо. Балалайка історично тяжіє до Центральної і Східної України; Харків, Суми стають центром притягання для академічного балалаєчного мистецтва попри прямих впливів із Сходу і у спиранні на спорідненість із гітарним колом міжнаціонального творчого призначення.

*Ключові слова:* регіоналізм, національне, національне в музиці, інструменталізм, виконавство, виразність гри.

**Kyrylov Viktor Vladyslavovich**, Postgraduate Student at the Department of Folk Instruments of the Odesa National A. V. Nezhdanova Academy of Music  
**Regionalism as a cultural component of nationality and instrumental expression of that creative quality**

**The purpose** of this study is to characterize the regional and cultural expediency of the characterization of musical instrumentalism of Ukraine according to its folklore and national choices, which historically distinguish the “four directions” of the cultural aspirations of the Fatherland, of which the East, Center, South and West are ethnically and culturally distinguished. The indicated regional cultural associations are fundamentally distinguished by their international approximations and folklore, professional and cultural intersections. **The methodological basis** of the work is the intonational approach, indicated in the works of D. Androsova, O. Kozarenko, I. Kotlyarevsky, I. Lyashenko, O. Markova, O. Roshchenko, V. Shulgina, etc. in the form of a stylistic comparison, a hermeneutic direction of analysis, a descriptive-biographical with an accentuation of the intellectual-biographical perspective, etc. **The scientific novelty** of the work is determined by the primacy in Ukraine of generalizing the principles of instrumental regionalism in a nationwide scope with a focus on highlighting the string-plucked specificity of the game, and also emphasizes the self-importance in the Ukrainian East and South of folklore and professional-musical intersections with historically formed contact with the European West. **Conclusions.** Regionalism acts as an active cultural component of national consumption, directing instrumental expression towards solidarity with various types of foreign borrowings. The specifics of the multi-ethnic composition of different lands of Ukraine highlight the special significance of ties with the Greek, Moldavian areas in the South, Hungarian-Gypsy in the Ukrainian West, etc. Balalaika historically gravitates towards Central and Eastern Ukraine; Kharkiv, Sumy become the center of attraction for academic balalaika art despite direct influences from the East and based on the affinity with the guitar circle of international creative purpose.

**Key words:** regionalism, national, national in music, instrumentalism, performance, expressiveness of the game.

**Актуальність** теми дослідження зумовлена самозначущістю проблеми національного в українському соціумі і відповідних теоретичних розробок щодо смислового наповнення того феномену. Регіоналізм – характерне породження політичного життя світу останнього століття, що утворилося в опозицію тоталітарним системам та у реалізацію демократичних настанов державно-політичних відносин. У сучасних довідкових виданнях дається таке пояснення:

«Регіоналізм – ідеологія і стратегія, призначенням яких є забезпечення інтересів регіонів; процес реалізації прагнень і

потреб регіонального співтовариства. Терміном «регіоналізм», який є полісемантичним, може також позначатися прагнення до збереження культурної самобутності регіону («культурний регіоналізм»), рух, спрямований на захист етнічних, мовних, релігійних прав, співробітництво держав у межах регіональних об'єднань. Упродовж XX ст. регіоналізм часто ототожнювали із сепаратизмом; нині в трактуваннях цього терміну переважають нейтральні визначення. Регіоналізм розглядається як «рух знизу», спрямований на коригування центр-периферійних та оптимізацію міждержавних відносин» [4].

Наведена характеристика наголошує на соціально-культурному сенсі того, що відзначається терміном регіоналізм, справедливо підкреслюючи складність національного життя, що включає поліетнічні базиси освіти та особливий тип їх з'єднання в індивідуалізованих історичними перетинами географічних і соціально-політичних умовах. Регіоналізм як явище європейської та світової практики у XX ст. органічно вписувався в контекст позиції «малих країн», що входили або не входили до військово-політичних об'єднань типу НАТО або соціалістичного табору.

«Малість» країн у територіальному та в обсязі населення зовсім не перешкождала їм аж ніяк не малій ролі в соціально-культурному бутті країн і континентів, будучи осередком культурно-організаційних, художніх, науково-творчих сил планетарного сенсу. І якщо «мала» Швейцарія в політичному сенсі потужно автономізувалася як політично нейтральна освіта в позиції військово-політичного невторчання та в опорі на міць банківської системи обслуговування світового капіталу, то культурна автономія Монако визначилася туристично-розважальною структурою та частково художніми установками, що підтримують статус країни у складних перетинах світових відношень.

Проблеми регіонально-культурної визначеності піднімаються у зв'язку із конкретикою національного матеріалу, що стає основою дослідження. У цьому плані показовою є тематика роботи Лю Кетін, спрямована на регіоналізм Тайваню у культурно-політичній цілісності Китаю [3]. Український мистецький,

спрямовано на фортепіанну спадщину, розглянула у своїй книзі Л.М. Шевченко [5]. Торкання теоретичних засад регіоналізму сталося у розгляданні спадщини К. Орфа, для якого баварський фольклор як складова німецького культурного регіону німецького Півдня склав основу фольклорного «оновлення» уявлень про німецький культурний світ у ХХ столітті. Регіоналізм як культурно-творче явище живив відкриття світового веризму у літературі і музиці. Однак узагальнення щодо музичного регіоналізму України у цілому та інструментальне забезпечення такого бачення не ставилося у названих та інших музикознавчих українських виданнях.

**Метою** даного дослідження виступає характеристика регіонально-культурної доцільності характеристики музичного інструменталізму України за його фольклорними іонаціональними виборами, які історично відрізняють «чотири напрями» культурних тяжінь Вітчизни, з яких етнічно-культурно вирізняються Схід, Центр, Південь і Захід. Вказані регіональні культурні єднання принципово вирізняються своїми іонаціональними наближеннями і фольклорними, професійно-культурними перетинами.

**Наукова новизна** роботи вирішується першістю в Україні узагальнення у всенациональному обсягу принципів інструментального регіоналізму із спиранням на висвітлення струнно-щипкової специфіки гри, а також підкреслюється самозначущість на українському Сході і Півдні фольклорних і фахівсько-музичних перетинів із історично складеною контактністю із європейським Заходом.

**Виклад основного матеріалу.** В дослідженні Л. Шевченко явище регіоналізму у фортепіанній творчості України у ХХ столітті займає чинне місце, формуючи основи загальнонаціонального вираження українства в цій сфері. Не забуваємо про генетичну спорідненість фортепіанності-клавірності із культурою чембальності, тобто гри на чембало-цимбалам, тим вказуючи на струнно-щипкові витоки специфіки клавірного мистецтва у цілому. Знайденні Л. Шевченко узагальнення цінні своєю точністю щодо смислу інструментальних переваг на тій чи іншій

ділянці національного простору і дотриманням персональних позначок у розподілі регіональних чинників фортепіанної майстерності:

«Культурне явище регіоналізму, утворюючи всеохоплюючий чинник національного буття у всіх куточках планетарного обсягу, має своє вираження у фортепіанній сфері, демонструючи розшарування національних переваг за культурно-помісними показниками. Можливо, ці розділення найбільш очевидно проступають на батьківщині фортепіано – в країнах німецького світу, де традиційна опозиція Веймара і Лейпцига – Відню багатозначно корегувалася фольклористськими напливами з Півдня Баварії, з провізантійської осі Зальцбург – Мюнхен – Регенсбург. ...» [5, с. 21]. Названа авторка фактологічно уточнює вказані розподіли «фортепіанних регіонів», які, у цілому, вказують на інструментальний розклад у краях та областях Вітчизни:

«Резюмуючи позиції розуміння фортепіанного регіоналізму у відтворенні культурно-штучних показників національного буття України ХХ століття вкажимо наступні. По-перше, це культурна штучність вираження ідей часу за їх втіленням у буття нації, що зумовлює особливого роду впровадження іншонаціональних складових у національну сферу. По-друге, різнонаціональне «сумісництво» в музичній класиці маємо в персоналіях Ф. Ліста, Ф. Шопена, які уособлювали вираження угорської і новонімецької, польської і французької шкіл, І. Стравинського, І. Вишнеградського у втіленні національного мистецтва. Доповнимо це також відомостями про бінаціональний сенс у музичній творчості П. Сокальського в Одесі, В. Малішевського в Одесі й Варшаві, М. Завадського у Львові і Києві, К. Шимановського в Єлисаветграді, Одесі та Варшаві. Стосовно української укоріненості К. Шимановського, то у його творчості 1900–1910-х роках очевидним є *візантизм*, співвідносний із послідовним модерном візантизму в живописі М. Бойчука і в *бойчукізмі* його послідовників» [там само].

Виділяємо особливо вказівку на різнонаціональні показники у регіональній спільноті, в якій і кількість і якість тих складників зумовлюють значущість зроблених спостережень. Нагадуємо

також, що цимбали як народний інструмент струнно-щипкового ґрунту мали й мають спеціальну присутність і в сучасній Україні, і в минулості нації, концентруючись у регіоні українського Заходу, але не чужих і для сукупно Східних (тобто Центральної, саме Східної і Південної) областей. Показовою є паралель до розповсюдження «цимбалоподібної» клавірно-чембальної *салонної* фортепіаністики, яка найбільшою мірою зберігалася у Львові через ректорство у Львівській консерваторії у 1890-ті роки учня Ф. Шопена з виконавства К. Мікулі з його у тому числі румунсько-молдовськими коренями. А на українському Сході явно виділяються в цьому плані Схід-Слободжанщина і Південь, центрований в Одесі: висота салонної культури відзначала і відзначає Харків, Єлисаветград-Кропивницький (харківський виток блискучої салонної піаністики М. Лисенка, школа Г. Нейгауза у Єлисаветграді) та Одесу (виключно ентузіастичне визнання салонного піанізму О. Скрябіна, база творчих пошуків у фортепіанних композиціях В. Ребікова, композитора і піаніста). Ці ж області України відзначені були щільним розселенням німців, а на Одещині (в минулому Херсонщині, Одеса як Третє місто імперії не була губернським містом чи обласним центром аж до початку 1930-х) ще й шведів.

Ясно, що особлива контактність відзначає всі три області українського Сходу (саме Схід, Центр, Південь), в одеській же області маємо болгарське етнічне наповнення, німецькі поселення типу Бірзули та ін. Крім того, саме Одеса відзначена була щільним заселенням італійців, в Одесі базувався торговий флот Дж. Гарібальді, однак репресивні заходи ЧК у 1921–1923, коли об'єктом переслідування стали дійсно численні італійські футуристи й ті, яких запідозрювали у відповідних зв'язках. Таким чином, інонаціональні торкання надзвичайно показові для Півдня (це ж стосується і Миколаївщини, і Херсонщини – адже до 1932 року не існувало Одещини, бо Одеса не була від заснування губернським, але адміністративно самозначущим третім містом імперії). Ця історично сформована адміністративна ізольованість Південної Пальміри від поселень Херсонської губернії навколо неї формувала уникнення фольклористичних нахилів у творчості одеських композиторів.

Афольклористично працювали такі значні композитори Одеси як В. Малішевський, В. Золотарьов, П. Молчанов, зовсім забутий і неоцінений до сьогодні Є. Голишев [2] в реаліях заснування саме ним у світовому розкладі дада-серіалізму. І навіть в радянські часи, коли турбота про втілення «народності» як частки соціалістично-реалістичного мислення одеські музиканти певним чином уникали фольклорних контактів. В цьому плані показовою є творчість С. Орфєєва, К. Данькевича, О. Красотова, Г. Успенського. І таке сталося в умовах, коли С. Орфєєв був переконаним шанувальником фольклориста М. Леонтовича, а К. Данькевич, унаслідуювши від батька, ентузіаста українського самостійництва, відзначався глибоким замилюванням усім українським (він у бутті говорив українською, носив вишиванку, що на певному історичному етапі сприймалося як суто персональна демонстрація українства) до техніки фольклоризму у творчості не вдавався.

Показовим було те, що при всьому ідеологічному шануванні народного колориту певні національні пласти від початку подій у 1917 році опинилися у положенні переслідуваних як носіїв сполученості із «старим режимом». Для України і українського Сходу особливо болісними були переслідування греків і поляків – В. Фемеліди, за родинними зв'язками тісно пов'язаний із грецькою культурою Причорномор'я, не пробував ні разу звернутися до рідного фольклору. А геноцид щодо греків і поляків у 1937 році, коли тисячами винищували представників тих націй, до сьогодні не отримав державної оцінки.

Таке тяжіння до академічного чи принципово-модерного, авангардного письма, минаючи фольклорне спірання, відзначило музичний почерк Південної Пальміри в найбільшій мірі, хоча, як відзначено вище, це «шаріння у висях», відсторонюючись від фольклорних витоків, характеризувало і Харків, що став одним із форпостів модерну-авангарду у всеєвропейському розмаху. Судячи з усього, такий поворот у творчості – подалі від фольклоризму – диктувався надзвичайно історично строкатим типом заселень тих південних і східних земель, українська присутність в селах навколо міст була суттєва, але не вирішальна у

вибудові українського колориту культурних і мистецьких відносин, тут явно домінував полінаціональний принцип, звернений до етнічного ядра регіональної єдності (що слідує з газетних видань Одеси 1920-х років).

Особливі сторінки позанаціональних контактів Одеси має контактність із православною Молдовою, традиції музики якої, з історичних причин, відзначені спорідненістю Запорізької Січі з Молдовою, а збереження і піднесення українського Православ'я зумовлене діяльністю молдованина Петра Могили, також збереженням ученого Православ'я Паісієм Величковським в межах Молдови й Румунії.

Певна культурна ізольованість Одеси, певною мірою Єлисаветграда (тепер – Кропивницького), Харкова від українського провінційного і столичного середовища надавала спеціальної настанови на європеїзм, на контактність із західноєвропейським культурним світом, про що свідчать біографії А. Гайденка, М. Лисенка, В. Ребікова, К. Шимановського тощо. Показовою в цьому плані є творча біографія А. Гайденка, яскравого композитора, талановитого педагога, власника нагород не тільки всенационального обсягу, але і широтою світового визнання [1]. Він працює в симфонічному, камерно-інструментальному, хоровому, вокальному, пісенному жанрах, вагома частина творів написана для оркестру українських народних інструментів, у тому числі для баяна, акордеона, домри, цимбалів, бандури, а також для скрипки, віолончелі, валторни. Довідкові відомості – «більшість творів відома з публічних виконань на фестивалі «Київ-мюзик фест», з видань, радіопередач та студентських виконань, з публікацій» [там само]. В нашому розпорядженні – Концерт для балалайки і оркестру, присвячений земляку композитора, відомому виконавцю і педагогу музичного Харкова А. Костогризу. Концерт для балалайки і оркестру відзначений академічним структурним поданням з трьох темпово-жанрово контрастних частин. При тому, що балалайка усвідомлена у представництві східноєвропейського регіону у цілому, все ж її існування історично більше тяжіє до південно-східних земель. У фактурі тем відверто виражений «бартоківський ген», оскільки квартакорди відкривають і завер-

шують звучання цілого. Терцієві паралелі заявляють себе тільки у II частині, відзначаючи український кантовий ліризм особливого духовно-піднесенного подання. Поємна охопленість циклу проявляється у репризі першої теми першого Allegro у фіналі, хоча класично-романтична манера паузування між частинами не допускає специфічно-поємного єднання.

Бартоківський монотематизм, із серійним обрамленням усіх тем-образів різних частин циклу поєднаний тут із національним відчуттям інтонаційно-структурних елементів, у тому числі то забезпечення «цимбальним бряцанням» партії балалайки, що особливо розгортається у фіналі, але виділяється фрагментами і у повільній II частині. А. Гайденко явно відчував тяжіння до музичних «унгаризмів», невідривних для творчої світової громадськості від «циганіади» (див. Концерт-рапсодію для цимбал з оркестром «Циганіада», Концертну п'єсу «Вербунк», 2000). Для цимбал автор написав цілу низку творів (див.: «Коляда», «Петровка», «Триндичка-концертный триптих», 1994, «Циганіада-концерт-рапсодія для цимбал з оркестром чи фортепіано, 2000, «Дивертисмент» для цимбал соло в 3-х частинах, 2005) [1].

Авторитетні довідкові видання типу Гарвардського музичного довідника відносять балалайку до «гітарного сімейства» [6, с. 203–204], тоді як цимбали споріднюються із цитрою [6, с. 100], однак щодо останньої визнається дотичність до «гітарного сімейства» [там само, с. 575]. Сказане дозволяє і протиставлення, і зближення можливостей подання цимбальності у партії балалайки, що в угорській інструменталістиці не виділене: у Б. Бартока цимбальне «ударне» звукотворення протиставляється скрипковій кантилені. Українське сприйняття цих тембрів коригує інонаціональні запозичення, пропонуючи певну звуковиразну «дифузію» таких звукотворень. І таке сприйняття тембрів є показовим і в регіональному відношенні: відверті «унгаризми» у Західній Україні тримають наближення до угорського звуковедення як такого, тоді як український Схід пропонує демонстративне їх перетворення за рахунок дифундування.

**Висновки.** Регіоналізм виступає у вигляді активної культурної складової національного вжитку, направляючи інструмен-

тальне вираження у бік солідаризації з різними типами інонаціональних запозичень. Специфіка багатоетнічного складу різних земель України виділяє особливу значущість зв'язків із грецьким, молдовським ареалами на Півдні, угорсько-циганським на українському Заході тощо. Балалайка історично тяжіє до Центральної і Східної України; Харків, Суми стають центром притягання для академічного балалаєчного мистецтва попри прямих впливів із Сходу і у спіранні на спорідненість із гітарним колом міжнаціонального творчого призначення.

### СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Гайденко Анатолій. URL: [https://uk.wikipedia.org/wiki/ Гайденко Анатолій](https://uk.wikipedia.org/wiki/Гайденко_Анатолій) (зверн. 22.05.2025).
2. Гойови Д. Е. Голышев и дада-сериализм. *Трансформація музичної освіти: культура та сучасність*. Одеса, 1998. С. 96-101.
3. Лю Кетін. Сучасна фортепіанна школа Тайваню в аналогіях до європейського мистецтва ХХ століття: автореф. дис. ... канд. мист.: 17.00.03 / Одесь. нац. муз. акад. імені А.В. Нежданової. Одеса, 2017. 21 с.
4. Регіоналізм. URL: <https://uk.wikipedia.org/wiki/> (зверн. 22.05.2025).
5. Шевченко Л.М. Сильові характеристики української фортепіанної культури ХХ століття. Одеса: Астропринт, 2019. 336 с.
6. Harvard concise dictionary of music. Complidiet by Don Michael Randel. The Belknapmpress of Harvard University Pess. Cambridge, Massachusetts, London, England, 1978. 577 p.

### REFERENCES

1. Gajdenko Anatoliy. URL: [https://uk.wikipedia.org/wiki/ Gajdenko Anatoliy](https://uk.wikipedia.org/wiki/Gajdenko_Anatoliy) (add. 22.05.2025). [in Ukraine].
2. Gojowy D. (1998) E.Golyshev and dada-serialism //Transformation of the music formation: culture and contemporaneity. Odessa [in Ukraine].
3. Liu Keting (2017). The modern piano school of Taiwan in analogies to the European art of the 20th century. Abstract of the dissertation of Siens art, 17.00.03. Odesa National Academy of Music named after A.V. Nezhdanova. Odesa [in Ukraine].
4. Regionalism. URL: <https://uk.wikipedia.org/wiki/> (add. 22.05.2025). [in Ukraine].
5. Shevchenko L. (2019). Stile characters of Ukrainian piano culture in XX cetnury. Odesa: Astroprint [in Ukraine].
6. Harvard concise dictionary of music. (1978) Complidiet by Don Michael Randel. The Belknapmpress of Harvard University Pess. Cambridge, Massachusetts, London, England [in USA, England].