

**Михайло Хай**  
(Київ)

## ДОМРОВО-БАЛАЛАЙКОВО-БАЯННИЙ КІЧ ЯК АНТИНОМІЯ УКРАЇНСЬКОГО ТРАДИЦІЙНОГО ІНСТРУМЕНТАЛІЗМУ

У статті проаналізовано відому тезу про руйнівну дію домрово-балалайково-баянного кічу, штучно насадженого адміністративним шляхом упродовж минулого століття в українському суспільстві.

Автор дійшов висновку про безперспективність насильницького імплантування чужинського інструментального звукоідеалу в здорове тіло автохтонної і автентичної інструментальної традиції кожного етносу, а також про безповоротність її руху до самоочищення, самоідентифікації та самозбереження.

**Ключові слова:** домрово-балалайково-баянний кіч, український традиційний інструменталізм, «народно-академічний» інструменталізм, інерційний рух.

В статье автор углубляется в сверхсложные диалектические процессы инерционного мышления в области современного «народно-академического» инструментализма. Постулируется и анализируется известный тезис о разрушительном действии домро-балалаечно-баянного китча, искусственно насаждаемого посредством административного внедрения в украинское общество в прошлом веке.

Автор приходит к важному выводу о бесперспективности насильственного имплантирования привнесённого инструментального звукоидеала в здоровый организм автохтонной и автентической инструментальной традиции каждого этноса, а также о неотвратимости её движения к самоочищению, самоидентификации и самосохранению.

**Ключевые слова:** домро-балалаечно-баянный китч, украинский традиционный инструментализм, «народно-академический» инструментализм, инерционное движение.

The article considers a well-known point of destructive effect of domra, balalaika and button accordion kitsch which was inseminated in an administrative and artificial way in the Ukrainian society during the previous century.

The author comes to the conclusion about lack of any prospect in forcible implanting of strange instrumental ideal of sound into a robust body of autochthonic and authentic instrumental tradition of every ethnos, as well as about irreversibility of its movement towards autopurification, self-identification and self-preservation.

**Keywords:** domra and balalaika and button accordion kitsch, Ukrainian traditional instrumentalism, *folk-academic* instrumentalism, inertial movement.

Складні процеси культурного будівництва на теренах пострадянських держав упродовж минулого двадцятиріччя вступили у фазу зворотного руху «маятника», який після стадії «кравчуківського переляку», «кучмівської гальмівної сорочки» та «ющенківського псевдокультурницького анальфаетизму» бульдозером «табачної оптимізації» заходився трощити все українське, на правду культурне, наукове й освітнє. На цьому тлі тотального і планомірного нищення української книги, преси, правопису, кінематографа, театру, закриття фольклорних кафедр чи не найпотворніший і найвойовничіший мають вигляд спроби реанімувати колись потужний, що за час незалежності дещо похитнувся,

жупел інструментального квазінародництва, а саме: домро-балалайко-баяноманії. Ця могутня система фальсифікації і дезорієнтації традиційних уявлень українців про їхній питомий інструментальний звукоідеал, яку впродовж майже століття в насильницький адміністративний спосіб упроваджували до навчальних планів культурно-освітніх, музично-педагогічних і професійно-музичних навчальних закладів, у пострадянських умовах зробила тільки незначні коректи функціонування свого дериватного інструментарію («руській» народний інструмент баян – «європейський кнопковий акордеон»; заміна гітарної «кобзи-мутанта» на його домровий «клон»; прецедент відокремлення кафедр бандури від універсалізованих кафедр решти інтернаціонально мutowаного інструментарію, зниження інтенсивності домрово-балалайкового буму в культосвітніх та навчальних закладах тощо). Однак одразу по зміні псевдопатріотичного курсу влади на відверто антиукраїнський, вона взялася заповзяти відновлювати свої ще Луначарським, Ждановим і Сусловим запроваджені позиції<sup>1</sup>. Зокрема, окрім «традиційних» і потужних центрів «андреєвщини» – Києва, Харкова, Донецька, Миколаєва, Севастополя – на необхідність реанімації прогнилої квазінародної «естетики» стали знову претендувати псевдонародники Дрогобича, Рівного, Кам'янця-Подільського, Ніжина і навіть Львова. А визначення «українськості» та «любимості» «праматері всеруських інструментів – домри» на підставі лише київської прописки її «винахідника»-фальсифікатора перевершила самого батька цієї ефемерної ідеї О. Фамінцина, який писав: «Невольно возникает теперь вопрос, в какое время и каким образом проникла в Московскую Русь домра? Исторических свидетельств, которые бы разрешали этот вопрос, *мы не имеем*» [підкреслення наше. – М. Х.] [8]. Щодо природного проникнення автентичної казахської «домбри» в Московію, то свідки насильницького запровадження її штучного триструнного деривата «до самых до окраин» та ще більш покрученого під мандоліновий стрій «українського» чотириструнного «мутанта» (В. Кушпет), як і очевидці фізичного голодомору, живуть і сьогодні. Відтак переконання і страх, навіяні часами, коли на «народних» відділеннях «єдиноправильними» могли бути лише домра, балалайка й баян, «український винахід – бандуру» всіляко утискали, а про інші українські (навіть хроматизовані) інструменти і згадувати було страшно. За маховиковою силою інерції діють не лише в середовищі квазінародницької секти, але й у свідомості вихованого нею люмпен-обивателя. Навіть за часів В. Ющенка 10 млн гривень, призначених урядом Ю. Тимошенко на «впровадження української бандури та інших українських народних інструментів в музичні навчальні заклади України»<sup>2</sup> вихована, головним чином, на «андреєвських» кафедрах мінкультури вська номенклатура розподілила в тільки їй самій відомому напрямку.

Суттєво поруїнувала гармошково-баянна та домрово-балалайкова стилістика і традиційні форми гуртового співу, перетворивши їх у клубні агітбригади з обов'язковим супроводом «інструмента-оркестру» та й, власне, самого «найдемократичнішого у світі» складу оркестру поспіль. У цьому сенсі найлогічніше звернутися до дефініційних характеристик явища [9]. Таким чином, ці «неукраїнські» та «нетрадиційні» за визначенням інструменти (спочатку гармошка, а згодом і «андреєвські» дериватні форми витіснення традиційного українського інструментарію на маргінеси виконавської інструментальної практики – домра і балалайка) стали своєрідними символами деукраїнізації і, відповідно, московізації музичного і, ширше, загальнокультурного континууму України. Потворність і неприродність такої поведінки містить усі характеристики культурного (фальшиве мистецтво, псевдокатарсис, пухлина мистецтва, диявольське зло в системі цінностей мистецтва) [1, с. 231–232] і, ширше, політичного (ескалація відчуття національної приреченості, політичної доцільності, десакралізація, декультуризація побуту, виховання політичних дегенератів тощо) [10, с. 217; 11, с. 219] кічу. Найяскравішим виявом політичного походження домрово-балалайкового кічу стала вже згадувана ситуація навколо формування його лобі в адміністративній системі керівництва культурою. Не маючи природного застосування своєї прямої фахової діяльності в Україні «совкового» та «постсовкового» періоду, домристи і балалаечники, в

умовах їх надмірного «перевиробництва», розподілялися на керівні «мінкультівські» та інші, наближені до культурної сфери, керівні партійні та адміністративні посади (Остапенко, Міхеєв, Воеводін та ін.). Саме це лобі, протримавшись у своїх кріслах майже чверть століття інформаційно, мовно і культурно ще й як залежної України, тепер і піднімає свою триглаву драконівську фізіономію.

Утім, якщо в постреволюційній Московії полум'яний заклик наркома Луначарського адміністративно впроваджувати культурну «сініцу»-гармонь по всіх селах «необ'ятної Родіни» викликав фальшиве квазіпатріотичне піднесення, то в етнічних автономних республіках і областях Радянського Союзу насильницьку адміністративну гармошкізацію сіл, домризацію і балалайкізацію міського середовища сприймали дещо інакше – як елемент русифікації / змосковщення. Відомі антигармошкові виступи в Башкоркостані, Татарстані, а після війни – у Прибалтиці, в Україні нерідко набирали форм «пасивної» боротьби, що найчастіше виливалася в інтенсивну зацікавленість рідним традиційним інструментарієм та вторинними формами його трансформування. Прикладом може слугувати системна робота над реставрацією гри на башкирському кураї на противагу діяльності секретарю обкому, який перші місця присуджував райвідділам культури виключно за арифметичним числом його улюблених гармошок [11, с. 216–217], і перемога передових діячів української культури – В. Зуляка, С. Козака, М. Головащенко, Я. Орлова, В. Гуцала та інших – у справі організації 1969 року першого складу оркестру українських народних інструментів Музичного товариства УРСР, який пізніше було реформовано в Національний. Подібні процеси відбувалися і в інших республіках СРСР.

Період упровадження тотальної гармошко-балалайко-домризації прийшовся на історично «благодатний» ґрунт «революційних перетворень»: лозунг «домризації» всього «радянського народу» збігався з відомою лєнінською формулою «Комунізм – це радянська влада плюс електрифікація всієї країни». Ідея маршувати «до світлого майбутнього» – від Карпат до Сахаліну під «єдино правильні інструменти» і при цьому паралельно витіснити з побуту національний традиційний інструментарій поневолених більшовизмом народів – логічно відповідала ідеї злиття всіх націй і народностей у єдину етнічну спільність – «саветській народ». Ґрунтовною доказовою базою насильницького впровадження гармошко-домро-балалайкового кічу можуть слугувати цифри і факти, представлені, окрім автора цих рядків, також у працях В. Кушпета [2], В. Нолла [4–6], К. Черемського [13] та ін.

Оскільки під названу цілеспрямовано фальсифікаторську доктрину її апологети нерідко намагаються підвести наукоподібну базу (кількість «дисертацій», які доводять українське походження азійської кобзи (кобуза, кобиза і т. п., і навіть казахської з походження дом(б)ри та китайської балалайки) зростає, незважаючи на те, що їх «наукова» аргументація не тягне навіть на рівень методичних розробок з вивчення етюдів К. Черні або відомого «Польоту джмеля» М. Римського-Корсакова на «найукраїнськішому» інструменті – домрі), то тут одразу необхідно відокремити, як кажуть, «грішне від праведного». Методологічно хибне змішування мірил оцінювання і дефініціювання міської сценічної музичної культури і, ширше, естетики із сільською за своєю природою і суттю інструментальною традицією саме й привело батьків практичної «андреєвщини» до блюзнірської думки щодо необхідності вдосконалення буцім-то «недосконалого», з їхнього погляду, традиційного інструментарію з метою, зі слів Г. Хоткевича, «грати все».

Ранній Г. Хоткевич, який, схоже, пізніше не цілком із власної волі виконав рекомендацію самого В. Андреєва зробити в Україні з бандурою те, що той зробив з балалайкою в Московії, із цього приводу писав: «Украинский народ создал себе инструмент для своей песни – и тут бандура соперниц не имеет ... вот истинное призвание бандуры... Силиться же вырвать бандуру из сферы ее действия, ставить ей непосильные задачи – это дело ненужное» [12, с. 216–217]. Можна навести ще майже десяток абсолютно антиномічних, логічно і науково суперечливих тверджень нашо-

го видатного письменника, композитора, режисера, ученого-етноінструментознавця та виконавця-бандуриста [12], але тут необхідно зупинитися і спробувати науково обґрунтувати обидві засадничі тези нашого повідомлення, а саме: а) *антиномічність домрово-балалайково-баянного кічу відносно традиційного інструменталізму*; б) *механізм та згубність інерційності паралельно-культурницьких процесів в умовах безпрецедентної денационалізації, декультуризації та десакаралізації сучасного музичного побуту Нації*.

«Основні висліди наших більш ніж тридцятирічних спостережень над поступово вмираючою інструментальною традицією усіх регіонів України, роллю гармошки та іншого напливово-кічевого інструментарію у цьому процесі, підсилені окремими заувагами М. Лисенка, Ф. Колесси, К. Квітки, Г. Хоткевича, С. Грици, В. Осадчої, Л. Кушлика, І. Благовещенського та ін., повністю збігаються з оцінками американського етноорганолога-україніста В. Нолла про “паралельність” цієї кічевої псевдокультури в стосунку до культури автохтонної та автентичної. Усупереч вперто насаджуваній доктрині зорієнтованих на московські ідеї “природности” і “традиційности” цих абсолютно чужих українському звукоідеалови явищ у дослідженнях А. Гуменюка, І. Мацієвського, Б. Яремка, М. Бабич, Ю. Рибак, Л. Черкаського, І. Фетисова та інших, маємо усі підстави стверджувати, що стосовно до традиційної культури її напливово-кічеві та художньо-самодіяльні сурогати поводяться значно агресивніше, безсоромно й нахабно підлаштовуючись “під автентичний фолкльор” і витісняючи його в такий спосіб на маргінеси питомого середовища або й знищуючи цілком» [11, с. 219]. Усілякі застереження з приводу того, що «не потрібно воювати з інструментами» (А. Іваницький) щонайменше, з погляду фольклористики, некоректні. Це війна радше наукова, етноінструментознавча, а не політична. Це дискурс двох діаметрально протилежних методологій – глибоко наукової і примітивної та нікчемної – паралельно-культурницької. Це протистояння двох не менш взаємовиключних методик – наукової виконавсько-реконструктивної і культурно-освітньої, самодіяльної, що конвульсивно й безнадійно шукає «науковості» в наукоподібності «народно-академічного» інструменталізму.

Якщо нерівна боротьба на практичному фронті за законами чисельної переваги, тотальної державної підтримки та інерційності мислення збайдужілої до всього публіки забезпечує певну перевагу табору апологетам насильно насадженої псевдонародницької естетики, то в царині наукового осмислення згаданих процесів спостерігаємо абсолютно зворотну ситуацію – методології паралельно культурницького мислення дотримуються лише науково малоспроможні та тенденційно заангажовані автори – Л. Черкаський, Т. Сідлецька, Л. Шорошева.

Залишаючи аналіз методології перших двох авторів на їхній совісті та фаховій компетентності, оскільки рівень її страждає на брак елементарного наукового осмислення з подальшим науковим узагальненням досліджуваного предмета, зупинімося лише на дисертаційному дослідженні Л. Шорошевої з претензійною назвою «Феномен кобзи в системі народно-академічного мистецтва України» [15]. У цій праці, на відміну від попередніх, що більше подібні на методіку функціонування форм радянської художньої самодіяльності і тому жодним науковим розглядам не підлягають, є спроба наукоподібного еkleктичного аналізу процесу походження кобзи та встановлення її статусу як «кобзи української» [15, с. 4–5, 9, 31–34, 67 та ін.]. Перерахувавши важливі для сучасного розуміння ролі кобзи і загалом кобзарства питання «розстріляного» Всеукраїнського з'їзду кобзарів і лірників поблизу «зимового Харкова» 1932 року [15, с. 4] і більш-менш об'єктивно проаналізувавши процес клонування гітари й домри в нестримному пориві штучного мутування під «сучасну кобзу» майстрами-апологетами насильно впроваджуваної чотириструнної домри в навчальний процес музичних закладів України І. Склярем, М. Прокопенком, В. Зуляком, Ю. Збандутом, автор чомусь вилучає із числа «домро-гітаромутаторів» рівненського професора і майстра М. Лисенка-Дністровського, натомість несправомірно залучає до них Г. Хоткевича і М. Будника, які цим ніколи не займалися<sup>3</sup>.

Не дивно, що так еkleктично і невмотивовано застосовані методологічні, фактологічні та науково недостовірні підходи привели автора й до так само невмотивованих, що не відповідають життєвій та науковій істині, висновків, а саме: «Найкращими ладковими кобзами вважаються високоякісні тембрисні інструменти, виготовлені черкаським майстром Юлієм Збандутом, які ... повністю замінили собою чотириструнні домри й звучать у концертних залах як сольні та оркестрові, а за своїми можливостями здатні піднімати найскладніші пласти світової класики, фольклорні обробки, сучасні різностильові опуси. Одне це вже дозволяє з повним правом називати даний інструмент “класична кобза”» [15, с. 4–5]. Згодьмося, дуже дивне право, висловлене ще дивнішим і неправомірнішим чином. Отже, поняття «класичності» народного інструментарію тепер уже визначають не загальновідомі етноорганологічні (форма, конструкція, спосіб гри) й естетичні (репертуар та манера його відтворення) чинники, за якими один тип НМІ відрізняється від іншого, а цілком волюнтаристськи інспіровані автором дисертації чужі автентичній українській кобзі академічні характеристики «високоякісності і тембрисності», спроможність піднімати непосильні складності невластивих їй «пластів», найнехарактерніших для неї жанрів різностильової «естетики». До чого тут взагалі кобза, якщо всі її найхарактерніші ознаки (включно з безладковістю!) у «класично» мутованому зразку змінено? Адже від дещо підкамуфльованого «під кобзу» корпусу, заміни дерев'яних кілків на металеві інструменти-«мутанти» кобзою не стали: заплющте очі – звучить гітара чи домра (залежно від того, які строї, способи гри та репертуар їм наказано відтворювати). І «неофольклорним» таке «мистецтво» від цього не стає. Передусім через те, що фольклор – узагалі не мистецтво, а високохудожня музична практика народу, яка функціонує не за сумнівними твердженнями Д. Варламова про те, що «і явища фольклорної творчості, і взірці академічного мистецтва мають *рівні права* [курсив наш. – М. Х.] називатися народними, якщо вони є народними в своїй соціальній сутності» [цит. за: 15, с. 34].

Такого «права» їм надало жданівсько-суслівське тлумачення народності, де духові оркестри також уважали «народними» на тій лише підставі, що їх учасниками були найширші народні верстви: колгоспники, робітники тощо. Подібну «наукову» аргументацію в серйозній науці до уваги ніколи не брали. Як, зрештою, і безпардонне списування цілих сторінок і абзаців із праць автора цих рядків, І. Мацієвського [15, с. 41 і далі] та інших, що якнайкрасномовніше вказує на неприпустимі методи розчиняти власну наукоподібність автора чужими науковими положеннями.

Діалектика функціонування паралельно-культурницького змісту полягала насамперед у підміні автентичних форм традиційної культури сурогатними заміниками своїх «академічних» художньо-самодіяльніцьких дериватів з метою приниження, девальвації, а отже, і цілковитого знищення національних основ традиційної музики. А для цього необхідно було змінити традиційну форму музичення на діаметрально їй протилежну – антиномічну, домро-балалайкову, оркестрову. Зі зникненням відвертого політичного замовлення на деукраїнізацію та московізацію української культури, здавалося б, розпочатий у 1990-х роках курс на фольклоризацію навчального процесу в музичних навчальних закладах України, що виявлявся в поспішному відкритті фольклорних кафедр та спеціалізацій у всіх музичних навчальних закладах країни, логічно мав би автоматично викликати природний для такого курсу процес поступової резекції «андреєвської пухлини», однак, за винятком окремих випадків скорочення домро-балалайкових годин у деяких культурно-освітніх і музичних училищах та вузах Західної України, цього не сталося. А баянна спеціалізація взагалі, мабуть, не відчула жодного дискомфорту з приводу чи не наймасштабнішого перевиробництва нікому не потрібних в умовах наджорстокої політично-економічної кризи кадрів.

Схоже, що вихованим на етнічному звукоідеалі дискретного тремоловання по одній струні казахської дом(б)ри («длинна палка, три струна – широка мая страна»), бренькотливого «бряцання» китайської з походження балалайки («стара баба у куфайці грає рок на балалайці») і перманентного всепоглинаючого рипу баяна (ну, «какая ж

песня без баяна?»<sup>4</sup>) ніякої справи нема до того, що українці (як і решта народів колишньої «великої і невеликої») мають свій, власний національний інструментальний звукоідеал, заснований не на згаданих азійських, а на європейських принципах формування. *Це передусім скрипкова і сопілкова кантилена та звучання комплементарного (такого, що м'яко, лагідно доповнює звукову тканину, а не брутально заповнює її усепоглинаючим тремолованням, бряцанням і рипінням) дзвінкоголосого, м'якого й не надокучливого акомпанементу бандури, кобзи чи цимбал.* Цей ідеал звучання споконвіку формувався на підставі надзвичайно співучої, дещо навіть меланхолійної і ніжної ментальності нашої Нації. І ніякими насильницькими діями і антиукраїнськими циркулярами як не вдалося похитнути відданості народу своїй мові і культурі, так і ніколи не вдасться нав'язати українцям згаданих чужинських звукових ідеалів.

Усякі спроби окупації нашого інформаційного, ментального і музично-звукового простору можуть лише тимчасово (на 10, 20, 50 чи навіть 70 років, що є просто нічим з погляду Вічності) похитнути любов народу до своїх споконвічних звукових ідеалів. Однак стратегічно такі спроби приречені на неминучу поразку. Свідченням цього є численні приклади пробудження українського етнокоду в сучасному молодіжному андеграундному середовищі (поширення методики вторинного науково-реконструктивного руху в співочому, кобзарсько-лірницькому, музично-інструментальному й танцювально-рекреативному осередках, зменшення числа «шароварних» та посилення тенденції заміни їх фольклорними фестивалями з автентичним наповненням, зростання заповненості етнокультурним елементом сайтів Інтернету і т. п.).

У цих тенденціях немає місця раковим пухлинам домро-балалайко-гармошко-баяноманії. Судомні спроби зупинити природний плин націєстверджуючих процесів шляхом посилення інерційного мислення радянського зразка спроможні лише на якусь коротку мить закріпити карикатурно спотворені чужинські уявлення про наш питомий звукоідеал. Сподівання узурпаторів культури того чи того етносу так само приречені, як і окупантів його території. Тимчасові маятникові рухи цих процесів мають спіралеподібне спрямування: не по-ленінськи – крок вперед, два назад, а якраз навпаки – після кожного руху назад неминуче настає рух уперед, нехай і з незначним, але цілеспрямованим напрямком у бік вікопомного етнокоду. Якби було інакше – рух годинникового маятника прокручувався б на місці, і плин відмірюваного ним часу просто зупинився б.

Викладені в цьому дослідженні «принципи і постулати мають спонукати сучасних дослідників музичної естетики (як традиційної, так і “народно-академічної”) до кардинального перегляду давно уже безнадійно застарілих поглядів на “універсальну” роль баянно-гармошкової фактури в сучасному стилетворчому процесі й акцентувати на кічево-руйнівних особливостях її стилістики поспіль» [11, с. 219]. Ті ж, хто за інерцією паралельно-культурницького мислення намагається надати рухові маятника годинникового механізму незворотного характеру, ризикують неодмінно потрапити під його ж небезпечні триби. Адже годинник без поступальності руху маятника завжди показує одну і ту ж саму годину, а рух назад у «советське ретро» йому взагалі не властивий.

<sup>1</sup> Відомо, що болгарські комуністи, передчуваючи неминучість післявоєнного поширення паралельно-культурницької катастрофи (читай – десакралізованої і декультуризованої «червоної чуми» ХХ ст.) на чисте плесо їхньої традиційної музичної культури, у блискавичному режимі ще встигли запровадити до навчальних планів музичних закладів теоретичні курси та практичне викладання гри на своїх традиційних музичних інструментах.

<sup>2</sup> Цитата з назви відповідного указу президента В. Ющенка 2007 р.

<sup>3</sup> Потрібно зауважити, що Г. Хоткевич удосконалював старосвітську бандуру харківського типу, а М. Будник здійснив наукову реконструкцію автентичної кобзи О. Вересаєва за системно-етнофонічними описами М. Лисенка.

<sup>4</sup> Наведені крилаті вислови з українського фольклору напрочуд точно й дошкульно характеризують ставлення простого люду до всіх трьох названих тут інструментів-«мутантів», що зовсім не безболісно і аж ніяк не органічно імплантувалися в здорове тіло народної традиції.

1. Гундорова Т. Кіч як нова метамова: про що говорить сучасний український кіч? // Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії. – К., 2010. – Вип. 10. – С. 231–238.
2. Кушпет В. Старцівство: мандрівні співці-музиканти в Україні (XIX – поч. XX ст.). – К., 2007.
3. Нолл В. Інструментальні музичні спеціалісти Східної Європи до колективізації: економічні норми в контексті селянського суспільства // Родовід. – 1995. – Чис. 11. – С. 26–42.
4. Нолл В. Моральний авторитет та суспільна роль бардів на Україні // Родовід. – 1993. – Чис. 6. – С. 16–26.
5. Нолл В. Паралельна культура в Україні у період сталінізму // Родовід. – 1993. – Чис. 5. – С. 37–41.
6. Нолл В. Трансформація громадянського суспільства. – К., 1999.
7. Сідлецька Т. І. Культурно-історична еволюція українського оркестру народних інструментів : дис. ... канд. мистецтвознав. – К., 2007.
8. Фаминцын А. Домра и сродные ей музыкальные инструменты русского народа (балалайка, кобза, бандура, торбан, гитара). – С.Пб., 1891.
9. Хай М. Музично-інструментальна культура українців (фольклорна традиція). – Видання 2-ге, випр. і доп. – К. ; Дрогобич, 2011.
10. Хай М. Синдром гармошкового кічу як руйнівника традиційного українського інструменталізму // Традиційна культура в умовах глобалізації: сучасні соціокультурні практики. – Х., 2010. – С. 210–220.
11. Хай М. Гармошковий кіч як руйнівник автохтонного українського інструментального стилю // Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії. – К., 2010. – Вип. 10. – С. 215–220.
12. Хоткевич Г. Бандура та її репертуар // Музична спадщина Гната Хоткевича. – Торонто ; Х., 2009. – Вип. 3. – С. 216–217.
13. Черемський К. Повернення традиції. – Х., 1999.
14. Черкаський Л. М. Українські народні музичні інструменти. – К., 2003.
15. Шорошева Л. О. Феномен кобзи в системі народно-академічного мистецтва України : дис. ... канд. мистецтвознав. – К., 2010.

## SUMMARY

Delving deeply into supercomplicated dialectical processes of inertial thinking in the field of modern so called *folk-academic* instrumentalism in its antinomic contrasting to traditional instrumentalism, we must first of all state effrontery and destructive effect of domra, balalaika and button accordion kitsch inseminated in an administrative and artificial way in the Ukrainian society throughout the previous century, on the one part, and defencelessness and active resistance to it – on the part of the tradition.

Due to using the special methodology of analysis of *inertial movement* in an onward movement of *pendulum*, the author comes to an important conclusion about lack of any prospect in forcible implanting of strange instrumental ideal of sound into a robust body of autochthonic and authentic instrumental tradition of every ethnos, as well as about irreversibility of its ability of autopurification, self-identification and self-preservation.

The article's accent on the forcible method of introduction of strange (Asiatic) ethnical ideal of sound into the autochthonic (i.e., European) substratum of Ukrainian national culture, as well as on the strategical role of the latter in process of its own specificity's self-identification and identification of the Nation one after the other, – persuasively prove the topicality of the methodological postulates stated in the article.

And if to take into consideration an aggravation of the revolutionary situation in the modern political and ethno-cultural life in Ukraine and abroad, the scientific conclusions of the article are additionally confirmed in lively historical and nation-generating process and warn a reader and a society in whole against a great threat of disregard and disrespect policy of the life-giving values of traditional culture, with Ukrainian folk instrumental music included.

**Keywords:** domra and balalaika and button accordion kitsch, Ukrainian traditional instrumentalism, *folk-academic* instrumentalism, parallel-cultural thinking, inertial movement.