

ТРАДИЦІЙНА БАНДУРА:

МИНУЛЕ,
СУЧАСНЕ,
МАЙБУТНЄ





ТРАДИЦІЙНА
БАНДУРА:
минуле,
сучасне,
майбутнє

Міністерство культури України
Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології
ім. М. Т. Рильського НАН України
Національний центр народної культури «Музей Івана Гончара»
Кобзарський Цех
Фонд національно-культурних ініціатив імені Гната Хоткевича

*До 160-ліття
від дня народження
Порфирія Мартиновича
(1856–1933)*

ТРАДИЦІЙНА БАНДУРА: минуле, сучасне, майбутнє

*Матеріали
Міжнародної науково-практичної
конференції*

18–19 червня 2016 року
м. Київ, НЦНК «Музей Івана Гончара»

УДК 784.4:39(477)
ББК 85.314(4УКР)
Т 65

*Видання здійснене
завдяки меценатській підтримці
Віктора МІШАЛОВА (Торонто, Канада)*

Т 65 Традиційна бандура: минуле, сучасне, майбутнє : Матеріали Міжнародної науково-практичної конференції (18–19 червня 2016 р.) ; упоряд. К. П. Черемський. — Харків : Видавець Савчук О. О. ; НМНК «Музей Івана Гончара», 2016. — 232 с. : [16 іл.]

Конференція присвячена актуальним питанням дослідження і сучасного розвитку традиційної (діатонічної, народної) бандури. Зважаючи на особливе місце і роль традиційної бандури в житті світової української спільноти, до наукового розгляду винесений широкий спектр назрілих на сьогодні тем, зокрема: походження бандури, її місце серед музичних інструментів світу; феномен традиційної бандури, психофізіологічні особливості впливу; парамузичні, сакральні, символічні властивості інструменту; різновиди інструментів, регіональні особливості конструкцій, строю, сучасні реконструкції зразків давніх інструментів, історичні традиції й нові особливості виготовлення інструментів; особливості виконавства, способів гри; автентичний репертуар традиційної бандури, особливості його нинішньої репрезентації, засади формування сучасного репертуару, авторська творчість виконавців; проблеми культивування в суспільстві епічної творчості, формування спільнот шанувальників, виховання сучасного слухача кобзарського виконавства тощо.

Збірник статей розрахований на науковців, дослідників, музейних працівників, викладачів і студентів вишів, музикантів, подвижників кобзарського виконавства, а також на широке коло шанувальників традиційної бандури.

УДК 784.4:39(477)
ББК 85.314(4УКР)

© Автори, 2016
© Черемський К. П., упорядкування, 2016
© Видавець Савчук О. О., макет, 2016

ЗМІСТ

РОЗДІЛ І. Актуальні питання теорії і практики

<i>Марина Гримич (Київ)</i> КОБЗАР І ДУМОВИЙ КАНОН.....	9
<i>Олександр Савчук (Харків)</i> СОЦІОКУЛЬТУРНІ ПРАКТИКИ ТРАДИЦІЙНИХ СПІВЦІВ СЛОБІДСЬКОЇ УКРАЇНИ	28
<i>Ірина Зінків (Львів)</i> ГЕНЕТИЧНІ ВИТОКИ ТРАДИЦІЙНОЇ БАНДУРИ: ЄВРАЗІЙСЬКИЙ КОНТЕКСТ	38
<i>Кость Черемський (Харків)</i> ПРОСТІР І ПЕРСПЕКТИВА ТРАДИЦІЙНОЇ БАНДУРИ	47
<i>Віктор Мішалов (Торонто, Канада)</i> ДО ПРОБЛЕМИ ЗВУКОРЯДУ ТА СТРОЮ НАРОДНЬОЇ БАНДУРИ	64
<i>Володимир Кушпет (Київ)</i> ТРАДИЦІЙНІ СТРОЇ БАНДУР	83
<i>Леся Павленко (Київ)</i> ЕВОЛЮЦІЯ ТРАДИЦІЙНОЇ БАНДУРИ В КОНТЕКСТІ СТАНОВЛЕННЯ УКРАЇНСЬКОЇ ПРОФЕСІЙНОЇ МУЗИКИ.....	93
<i>Назар Божинський (Харків)</i> НАЯВНИЙ СТАН І НАПРЯМКИ РОЗВИТКУ ВИКОНАВСТВА НА ТРАДИЦІЙНИХ КОБЗАРСЬКИХ ІНСТРУМЕНТАХ.....	101
<i>Тетяна Чернета (Київ)</i> ХАРКІВСЬКІ БАНДУРИ З ФОНДУ ДНІПРОПЕТРОВСЬКОГО ІСТОРИЧНОГО МУЗЕЮ	106
<i>Катя Михайлова (Софія, Болгарія)</i> МЯСТОТО НА СТРУННИТЕ МУЗИКАЛНИ ІНСТРУМЕНТИ ГЪДУЛКА И ГУСЛА В ЕПИЧЕСКАТА ТРАДИЦИЯ НА БАЛКАНСКИТЕ СЛАВЯНИ.....	112

<i>Кость Черемський (Харків)</i> ВИХОВАННЯ СУЧАСНОГО СЛУХАЧА УКРАЇНСЬКОГО ЕПОСУ: ЗАСАДИ ВІДНОВЛЕННЯ ТРАДИЦІЙНОГО СПРИЙНЯТТЯ.....	123
<i>Джеймс Етертон (Огайо, США)</i> ЖИТТЯ ПОЗА ДІАСПОРОЮ.....	137
<i>Микола Товкайло (Переяслав-Хмельницький)</i> МИХАЙЛО ХАЙ: МИКОЛА БУДНИК І КОБЗАРСТВО.....	141
<i>Михайло Хай (Київ)</i> ГІБРИДНА ТЕРМІНОЛОГІЯ В УКРАЇНСЬКОМУ «БАНДУРО»-КОБЗАРІЗНАВСТВІ.....	166
<i>Олена Левенко (Київ)</i> АНСАМБЛЕВА ГРА НА УКРАЇНСЬКИХ НАРОДНИХ ІНСТРУМЕНТАХ У АРТ-ТЕРАПЕВТИЧНІЙ ПРАКТИЦІ В ЛЮДЕЙ З ОСОБЛИВИМИ ПОТРЕБАМИ.....	179

РОЗДІЛ II. Дослідження. Матеріали. Дискусії

<i>Олександр Тихенко (Київ)</i> КОБЗАРСЬКО-ЛІРНИЦЬКА ТРАДИЦІЯ У СПОГАДАХ ОЧЕВИДЦІВ	183
<i>Ігор Шрамко (Київ)</i> УКРАЇНСЬКІ НАРОДНІ МУЗИЧНІ ІНСТРУМЕНТИ В МУЗЕЇ НАРОДНОЇ АРХІТЕКТУРИ ТА ПОБУТУ УРСР	199
<i>Назар Божинський (Харків)</i> У РІЧНИЦЮ ТРАГІЧНОЇ ЗАГИБЕЛІ КОРНІЯ МАЗУРА (СЕРГІЯ МИКОЛАЙОВИЧА ОРЛА). 1955-2015	215
Юрій Кабко (Харків) ЗАГАЛЬНОВІДОМИЙ «НЕВІДОМИЙ» СТРІЙ КОБЗИ: ДИСКУСІЙНІ ПИТАННЯ СУЧАСНОГО ВИЗНАЧЕННЯ	218
Юрій Кабко (Харків) ОРІЄНТИРИ СУЧАСНОГО ВИКОНАВСТВА НА ТРАДИЦІЙНИХ КОБЗАРСЬКИХ ІНСТРУМЕНТАХ.....	223
SUMMARY	227
УЧАСНИКИ КОНФЕРЕНЦІЇ.....	228

РОЗДІЛ I

Актуальні питання теорії і практики

КОБЗАР І ДУМОВИЙ КАНОН

Однією із найважливіших питань сучасної фольклористики є дослідження фольклорної трансмісії. Щодо стосується думового епосу, то досі нерозкритим є проблема думового канону, який високо шанувався у професійному (цеховому) кобзарському середовищі. На прикладі трьох «сертифікованих» кобзарів – виконавців думи «Азовські брати» – Хведора Гриценка-Холодного, Івана Кравченка-Крюковського та Михайла Кравченка простежуються канонічні параметри згаданої думи, а також форми порушення канону.

Ключові слова: методологія фольклористики, епіка, дума, кобзарі, фольклорна трансмісія.

Історія вивчення епічної традиції має тривалу історію¹⁾, протягом якої змінювалися підходи і дослідницькі методи.

У цій статті я хочу зробити такий філологічний експеримент: продемонструвати на прикладі однієї думи — «Азовських братів» та трьох її виконавців — Хведора Гриценка-Холодного, Івана Кравченка-Крюковського і Михайла Кравченка, що таке канон, що таке імпровізація в межах «законодавства» канону, що таке імпровізація поза канonom і, як наслідок, що таке порушення канону. Хочу зачепити також питання значення пам'яті для виконавця епічного твору. Для цієї статті я навмисне взяла трьох «сертифікованих» виконавців, тобто які належали до цеху, можна сказати, до «вершків» кобзарської спільноти.

Однак спершу розповім про свій дослідницький інструментарій. Сьогодні за вікнами епоха нових технологій, гуманітарні науки можуть скористатися лише їх частиною (хоча й суттєвою), проте досить ефективно²⁾. Стосовно українського епосу, то, беручи до уваги словесну його частину, я спробувала використати excel — програму для роботи з електронними таблицями. Ця програма уявлялася мені майже ідеальним засобом для структурування текстів на сегменти задля їх подальшого порівняння, але пізніше мені все-таки знадобилася додатково стара-добра «вордівська» та-

1) Див. докладну бібліографію праць з думознавства: *Матяш І. Б.* Українські народні думи: дослідження, видання, виконавці. Історіографічний нарис. Бібліографічний покажчик. – Київ, 2008. – 240 с.

2) Докладніше див.: *Гримич М.* Новітні технології на службі гуманітарних наук українознавчого спрямування // Українська культура ХХ–ХХІ ст.: соціоантропологічний аспект // Науково-дослідний інститут українознавства МОН України / Марина Віллівна Гримич (наук. редактор). – К.: Дуліби, 2015. – С. 5-14.

бличка, яка візуалізувала порівняння окремих варіантів, виконавців, текстових сегментів.

На «простирадлі» excel я розміщую по горизонталі варіанти думи, а по вертикалі йде класифікаційна схема, що включає такі категорії:

1. номер варіанту (за хронологією запису);
2. паспортника, що включає: а) географічний показник (за адміністративно-географічним поділом на час запису і на сьогоднішній день); б) рік запису; в) професійна спеціалізація виконавця (кобзар, лірник, бандурист, стиховничка); г) ім'я виконавця, д) його місце народження, е) збирач; е) примітки щодо паспортника;
3. Назва думи (за першою публікацією);
4. Структурні частини / сегменти;
5. Мої коментарі з приводу варіанту.

У представлених «розчленованих» у таблиці текстах я використовую такі інструменти:

- а) заливка на 4 кольори: для маркування зачину традиційного / нетрадиційного; кінцівки традиційної / нетрадиційної;
- б) шрифт: прямий — основний текст; bold — пряма мова, italic — імена дійових осіб; підкреслення — слова, що позначають дію;
- в) колір шрифту, 4 кольори: топоніми; традиційна поетика, лексика; лексичні інновації, порушення традиції; мігруючі (в межах думи) мотиви.

Ці всі технічні прийоми і засоби по суті маркують текст, за цими маркерами я швидко знаходжу подібності та відмінності між різними варіантами думи та їх структурними частинами. А сам процес дослідження на етапі класифікації перетворюється на своєрідний анатомічний розтин тексту, його маркування, порівняння його складових і вичленення різностадіальних стратів.

І сьогодні я представлю деякі результати цієї роботи.

Я обрала для своєї статті «Думу про втечу трьох братів з міста Азова». Чому саме її? Передусім, зіграла свою роль наявність 57-ми її варіантів, записаних на відрізок 180-ти років. Що є особливо цінним — серед текстів наявні записи від одного і того ж виконавця, є записи від вчителя і його учня, є записи від виконавців, що вивчили думу «з книги»... Одним словом: мрія фольклориста, що досліджує питання фольклорної трансмісії.

Сюжетну структуру «Азовських братів» можна вкласти в таку схему: а) зачин: «заплачка»; б) перша частина: три брати тікають з неволі; в) друга частина: шлях двох старших братів; г) третя частина: шлях і смерть третього брата; д) четверта частина: повернення двох старших братів додому та їхня розмова з батьками; е) кінцівка: «славословіє», «многолїття».

Розбивши в такий спосіб на сегменти всі варіанти думи в excel-таблиці, можна побачити, в прямому сенсі слова, «на власні очі» — що таке варіантність, що таке трансмісія, що таке втрата традиції, що таке трансформація, що таке «забування» тексту тощо.

Тепер хочу зосередити увагу на поняттях «канон» і «кобзарський закон», про які йтиметься нижче. Як відомо, дума — дуже складний жанр як для дослідників, так і для виконавців, вона є царицею виконавського репертуару, і тому до неї завжди було відповідне шанобливе ставлення, яке втілювалося в каноні, який, в свою чергу, у середовищі «сертифікованих» кобзарів XIX – початку XX ст. охоронявся т. зв. «кобзарським законом». Виконавці дум мали право на власну редакцію думового сюжету, але в рамках закону. Це добре розуміють і часто повторюють дослідники епосу, однак при цьому майже не пояснюють, що саме кобзарі мали на увазі під дотриманням «закону», і на якому етапі імпрізації текст можна вважати неканонічним. Протягом останніх п'яти років пробую за допомогою означених вище засобів електронних таблиць, на прикладі 56-ти варіантів «Азовських братів»³⁾ простежити, як думовий канон втрачає силу закону, як він руйнується, набуваючи рис то історичної пісні, то псалми; як він, завдяки збирачам, потрапляє в книгу і як з'являється нова форма трансмісії: виконавець – збирач – книга – виконавець.

Тож спробую дати пояснення тому, що саме, на мою думку, вкладається в поняття канон.

1. Класична дума (канон) — текст ритуальний, але не в сенсі етнографічному, як приурочений до певного обряду або дати календаря, а в сенсі філологічному — як жорстке дотримання сюжету і словесної (а також музичної) форми його втілення. За аналогією із замовлянням, де порушення його форми вважалося рівнозначним втраті його магічної сили, у кобзарському професійному середовищі порушення думового канону довгий час вважалося рівнозначним порушенню кобзарського закону.

2. Подібно до того, як дослідники «Повісті минулих літ» відзначають, що стратиграфія її тексту подібна не до археологічної, а до архітектурної, так і я пропоную порівнювати стратиграфію думи з архітектурою будинку, а процес виконання дум із зведенням будинку — від фундаменту до даху. У такому випадку канонічний текст — це будинок, побудований за узгодженим з професіоналами проектом, з жорстким дотриманням технології. Неканонічні думи — це будинки, побудовані за «авторськими» планами з більшим або меншим порушенням технології. Це в жодному разі не применшує значення і цінність неканонічних дум. Це є два рівноправні учасники фольклорного процесу.

3. У канонічній думі присутні «заплачка» і «славослів'я», або «многолїття». Це своєрідна ритуальна рамка, яка грає подібну функцію, як молитва і закріпка в замовляннях. Можна сказати, що втрата «славослів'я» є першою ознакою деритуалізації думового тексту, перетворення його в побутовий твір.

3) У 56 варіантах ця дума буде опублікована у моїй монографії.

4. Щодо «Азовських братів», то заплачка — це фундамент, на якому стоїть будинок-текст, перший поверх — це перша його частина, другий і третій поверхи — це друга і третя частина, далі йде горище (четверта частина) і, нарешті, дах — «славослів'я».

5. Чому я представляю четверту частину як горище, а не як окремих поверх? Тому, що як на горищі, як правило немає порядку, так і в думі «Азовські брати» четверта частина є найбільш мінливою, нестабільною, де найчастіше відбуваються імпрровізації. Я довгий час вважала їх порушеннями канону і ніяк не могла знайти його сліди в різних варіантах різних виконавців, поки не дійшла висновку, що кобзарський закон допускав, дозволяв, а може, й навіть рекомендував (!) імпрровізації в цій частині, і що саме вони представляють «почерк» виконавця, його «фірмовий знак».

Крім того, у думі «Азовські брати» варіюється образ старшого брата: від холоднокровно-раціонального і бездушного чоловіка — до «нормального хлопця», якого умови змусили прийняти «непопулярне», негуманне рішення. Образ старшого брата є, так би мовити, другим дозволеним кобзарською традицією «фірмовим знаком» виконавця цієї думи.

І третім фірмовим знаком є славословіє.

Іноді маленькі «фірмові знаки» з'являються в тексті щодо менших мотивів, які «мігрують» по думі.

Таким чином, стосовно «Азовських братів», очевидно, що канон передбачав описану вище сюжетну структуру, але при цьому дозволяв варіації в фінальному — четвертому розділі, так само припускав різну інтерпретацію образу старшого брата. А ще, у кожного кобзаря було своє, можна сказати, копірайтне «славословіє».

Канон передбачав не лише дотримання сюжету, а й дотримання мовної стилістики. Я хочу ще раз наголосити, що мова дум є ритуальною в філологічному сенсі слова. Це означає, що існували певні стандарти у вживанні відповідної лексики, синтаксису, порядку слів, поетичних тропів. Цією мовою не говорили в побуті і нею не співали пісень. Вона використовувалася в думках і частково в релігійних піснях. Не маючи змоги докладніше зупинитися на цьому питанні у цій статті, зауважу лише, що вона має безпосередній зв'язок з книжною староукраїнською традицією. Щодо текстів дум, можна переконатися, що у кобзарському сертифікованому середовищі (тобто коли кобзарі пройшли школу і отримали визвілку) мова дум у цьому сенсі є просто перфектною. Ми не знайдемо в текстах неритуальної лексики навіть тоді, коли вони імпрровізують.

Тепер зупинімося на кількох виконавцях, аби з'ясувати конкретно, як канон дотримується в «Азовських братах» і як він порушується, взявши для цього, як я вже зазначала на початку, виключно сертифіковане кобзарське середовище.

Почнемо з кобзаря Федора (Хведора) Гриценка на прізвище Холодний. Я не буду заглиблюватися в його біографію, нагадаю тільки, що це був віртуоз гри на інструменті, а за свідченнями лірника Дорошенка, «він не своїм духом грав, в його кобзі сидів той, хто не при хаті згадується. Сяде Хведір за стіл, роззується, положе бандуру під стіл і ногами босими гра під столом на кобзу. Нечистий сидить у його кобзі... Такого грача нема тут ніде...»⁴). Репертуар Гриценка-Холодного викликає захоплення.

Тепер щодо його виконання думи «Азовські брати». У всіх збірниках офіційно присутній лише один текст цієї думи, записаний від нього⁵). Але моя досить проста вищевказана методика роботи з текстами за допомогою електронних таблиць, виявила ще один варіант, який значився у публікаціях за зовсім іншим — невідомим в природі — виконавцем, таким собі «Гриценком»⁶). У ході моєї праці я з'ясувала, що насправді це дума, записана від Гриценка, просто його прізвище, внаслідок безлічі переписувань, було спотворене, і перестало ідентифікуватися з відомим кобзарем.

Тобто перед нами два варіанти думи, записані від одного кобзаря. Це велика удача для фольклориста-словесника!

Порівнявши (тепер уже) ці два варіанти, я побачила, що між ними дуже мало відмінностей, які полягають лише в застосуванні принципу «гармошки».

«Ліричний відступ»: термін «гармошка» я вживаю щодо ситуації, коли текст у певних (до речі стабільних) місцях розширюється або стискається виконавцем за рахунок акумуляції або урізання синонімічних поетичних конструкцій, за рахунок прямої мови, за рахунок вставки звернень тощо.

Отже, повертаємося до текстів Гриценка-Холодного. Вражає те, що обидва записані від виконавця з розривом в 20 років (!), але відмінності в варіантах — мінімальні (!!!). Це означає, що Гриценко-Холодний стабільно носив в пам'яті або (що більш правдоподібно) регулярно виконував думу, завчену раз і назавжди. «Завчену раз і назавжди» — означає в даному випадку завчений свій, можна сказати, фірмовий варіант твору.

Треба сказати, що здійснюваний мною аналіз дум, записаних від «майстрів», тобто категорії вищих професіоналів в корпоративному середовищі кобзарів, дає мені право стверджувати, що кобзар, пройшовши відповідний вишкіл, в молодості виробляв свій варіант думи, якого дотримувався протягом усього життя, дозволяючи собі лише скорочувати або трохи розширювати текст за рахунок згаданого вище принципу «гармошки».

4) Цит. за: *Гримич М. В.* Виконавці українських дум // Родовід. – 1992. – № 3. – С. 14–21.

5) Зап. П. Мартинович у 1895 році від кобз. Хведора Хведоровича Гриценка, родом із селища Глинська Зінків. пов. Полтав. губ. // Архівні наукові фонди рукописів та фонозаписів Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені М. Т. Рильського НАН України (далі – АНФРФ ІМФЕ), Ф 11-4, од. зб. 592, арк. 1-2(зв).

6) Зап. В. П. Тищенко від Ф. Гриценка в м. Чигирин Київ. губ. в 1850–1860 рр. XIX ст. АНФРФ ІМФЕ, Ф 8-К2, од. зб. 57, арк. 59-64. Уперше опубліковано: Украинские народные думы / подг. Б. Кирдан. М., 1972. С. 163-165.

Ось, наприклад, кілька фрагментів двох записів «Азовських братів» від Гриценка-Холодного, де видно принцип «гармошки»:

Варіант 1 (запис Мартиновича)	Варіант 2 (запис Тищенка)
а як три брати з города з Озова втікали,	То так як три брати З города з Озова, С турецької, Бусурменьської Неволі втікали.
Мене, найменшого брата, міждо себе на коні візьміте, В християнські города хоч мало-немного надвезіте.	І мене, найменшого брата, міждо себе на коні візьміте, І в християнські города до отця, до матері хоть мало-немного і мене підвезіте.
То старший брат зачуває, До середульшого словами промовляє: Як будем ми найменшого брата наджидати... і т. д.	То старший брат зачуває, До середульшого словами промовляє: «Брате мій середульший ріденький, Соколе ясенький! Як будем найменшого брата наджидати... і т. д.

Як я говорила вище, фірмовими знаками і, водночас, варіантоутворюючими складовими є образ старшого брата і четверта — завершальна частина. Старший брата у Гриценка-Холодного не є абсолютно немилосердним, він поводить негуманно із молодшим братом, бо так складаються обставини і так диктує логіка виживання.

Четверта частина Гриценка-Холодного сюжетно базується на тому, що старший брат не признається батькам про те, що сталося з молодшим братом, але це робить середній, а батьки, ділячи ґрунти, все передають останньому.

Славословіє в обох варіантах ідентичне, воно демонструє «фірмовий знак» кобзаря:

То вже було три брати Озовських,
То найменшого брата голова полягла
На Савур-могілі.
Уже ж его буде честь і хвала
Поміж царями,
Поміж панами,
Поміж православними Християнами.
Дай, Боже, миру Царському,
Народу Християнському,
Всім і вам, православні Християне,
На здорові і на многая літа!⁷⁾

7) АНФРФ ІМФЕ, Ф 11-4, од. зб. 592, арк. 2(зв). Запис П. Мартиновича.

Наступний кобзар, на якому я хотіла б зупинитися, — також «панотець» Іван Кравченко, який належить до покоління Гриценка-Холодного. Відомо, що від того, що він жив на території поміщика Крюковського, він став Кравченком-Крюковським. Професійні здібності цього кобзаря деякі дослідники оцінювали навіть вище, ніж легендарного Остапа Вересая. Навчався він у панотця, цехмайстера Гавриїла Вовка, з ім'ям якого пов'язані перекази про встановлення звичаєво-правових норм кобзарської спільноти, в т. ч. виконавського канону⁸⁾.

Два варіанти «Азовських братів» були записані від Кравченка-Крюковського з розривом в кілька років⁹⁾. Порівнюємо їх і робимо той же висновок: мінімальні відмінності, що виражаються в принципі «гармошки». У виконавця частіше, ніж у Гриценка-Холодного, проявляється інверсія, що стосується не тільки перестановки порядку слів у реченні, а й перестановки черговості субмотивів, правда, в рамках одного «поверху» думи і без порушення логіки оповіді.

Тепер «фірмові знаки». У Кравченка-Крюковського старший брат досить категоричний і жорсткий: коли середній брат його просить почекати молодшого, той погрожує здійснити йому (тобто прохачеві) голову. Старший брат вимагає від середнього підготуватися до розмови з батьками, диктує, який вони будуть «одвіг давати» (мовляв, будили-не розбудили молодшого брата, втікали лише вдвох), а також передбачає, як вони будуть батьківщину (тобто спадщину) надвоє паювати.

Четверта частина, яка в усіх думках дуже варіюється і є ще одним фірмовим знаком виконавця, в двох записаних варіантах розрізняється, однак не кістяком сюжету (в обох випадках старший брат говорить батькам неправду про те, що вони молодшого брата будили-не збудили, але середній, будучи напідпитку, розповів батькам правду, і ті вигнали старшого з дому, а грім спалив його хату), а, так би мовити, поглибленням мотиву грішності старшого брата та його розплати за це. Так, у першому випадку середній брат робить велике «прокурорське обвинувачення» старшого брата (у другому варіанті вже такого нема), крім того, тут показані митарства старшого брата. Щоправда, у трактуванні цього образу є своя інтрига, про яку я скажу пізніше.

Ще один фірмовий знак — славословіє. У Кравченка-Крюковського воно таке:

8) Докладніше про це: *Гримич М. В.* Виконавці українських дум // Родовід. – 1992. – № 3. – С. 14–21.

9) Зап. П. Мартинович від кобз. Івана Кравченка-Крюковського з м. Лохвиця Полтав. губ. 20 травня 1876 р. там же, «на Приліпці» // Українські записи Порфирія Мартиновича. К., 1906. С. 1–9; Зап. В. Горленко від кобз. Івана Кравченка-Крюковського з м. Лохвиця Полтав. губ., за припущенням Катерини Грушевської, у 1882 р. // *Горленко В.* Бандурист Іван Крюковський // Киевская старина. 1882, № 12. С. 499–504.

Оже хотя трьох братів Озовських,
 Найменшого брата, пішого піхотинця,
 Голова на Савор-Могилі полягла,
 Так його слава козацька й молодецька не
 помре, не поляже
 Междо панами,
 Междо козаками,
 Междо всіма православними християнами
 І на многая літа!
 І до конца віка!¹⁰⁾

Таким чином, і Гриценко-Холодний і Кравченко-Крюковський демонструють думовий канон у класичному його розумінні. Вони володіють ритуальною думовою стилістикою, мовою. Структура думи і сюжетні «цеглинки», з яких вона складається, стабільні і незмінні. «Фірмові знаки» хоч і мають на меті продемонструвати індивідуальність кобзаря, проте «прописані» в межах канону — ритуальною мовою.

Ми переконуємося в тому, що варіативність між записами від одного і того ж виконавця (йдеться про «панотців», тобто хранителів традиції) виражається лише в застосуванні або не застосуванні принципу гармошки, допускалася інверсія і скорочення думи за потребою. У сегменті, який канonom був відданий кобзарям для імпровізації і для демонстрації свого «фірмового знаку», виконавець мав право поводитися з текстом на власний розсуд.

Тепер порівняймо тексти двох панотців: Гриценка-Холодного і Кравченка-Крюковського. За письмовими свідченнями, вони вчилися у різних вчителів. Але розтин і маркування текстів показали, що в обох добре відчувається одна і та сама школа: структуризація тексту ідентична, обидва демонструють жорстоке дотримання ритуальної мови. Але є й відмінності: текст Гриценка-Холодного значно коротший і лаконічніший, виконавець меншу кількість часу відводить моралізаторству, ніж Кравченко-Крюковський. Факт того, що текст коротший, можна пояснити, крім усього іншого, тим, що збирач не встигав записувати за виконавцем. Так, в одному із записів записувач поставив квадратні дужки з трикрапкою¹¹⁾. Не виключено, що пропуски були і в інших частинах.

Тепер щодо «фірмових знаків». Як було зазначено вище, Кравченко-Крюковський малює образ старшого брата чорними фарбами, акцентуючи увагу на мотиві розділу майна, у Гриценка-Холодного старший брат не є агресивним і немилосердним. До речі, таку саму поблажливість виявляє у своєму варіанті і Остап Вересай. У мене є підстави вважати, що саме такий

10) Горленко В. Бандурист Иван Крюковский. С. 504.

11) Ідеться про запис Тищенко.

образ є початковим, він представляє давніший страт тексту «Азовських братів». І ось ці підстави (прийшов час для інтриги): версія Кравченка-Крюковського насправді демонструє щодо старшого брата своєрідний мікст «хорошого» і «поганого» хлопця, і це якось дивує. Так, спочатку старший брат виявляє братерську поведінку («Те старший брат тее зачуває, До найменшого брата словами промовляє: “Братіку наш найменший! У нас коні не дішлії, Ми самі не втечемо І тебе не ввеземо”»), аж раптом стає агресивним, жорстоким і холоднокривним («А старший брат зачуває, До середульшого словами промовляє: “Як будеш ти, середульший брат, за найменшого жалкувати, Буду я шаблю булатної з ножа виймати, Та твою голову з плечей здіймати”»). Порівнявши стилістику першої і другої цитати, бачимо, що друга є явно «молодша».

Тепер звернемося до виконавця, який також вважається носієм канону і навіть в широкій дослідницькій аудиторії — як філологічний, так і музикознавчий вважається одним із найкращих виконавців дум. Щоправда, не всі виявляли беззастережне захоплення ним: Сластіон досить стримано оцінював його виконавські здібності. Стратиграфічний аналіз варіантів, записаних від нього, значно розчарував і мене...

Мова йтиме про Михайла Кравченка. Це не родич, а однофамілець Кравченка-Крюковського. Належить він до покоління учнів Гриценка-Холодного і Кравченка-Крюковського. Його панотцем був Самійло Яшний, який, до речі, навчався (думаю, все-таки брав уроки) у Гриценка-Холодного дев'ять місяців. Так сталося, що Михайлові Кравченку пощастило жити (і не просто жити, а бути в порівняно молодому як для виконавця віці) в період, коли в «поле» вийшли фольклористи-професіонали з записуючою технікою. Але, на мою думку, не заперечуючи таланту Михайла Кравченка в інших жанрах, у виконанні дум він був далеко не перфектним.

Існує 3 варіанти і 2 фрагменти думи «Азовські брати» в записі від Михайла Кравченка¹²⁾. Порівнявши три повні варіанти, я дійшла висновку, що

12) 1) Зап. О. Сластіон від кобз. М. Кравченка (44 літ) в м. Миргород Полтав. губ. 21 лютого 1902 р. // Сластіон А. Кобзарь Михайло Кравченко і его думы // Киевская старина. 1902. Т. LXXXII, май. С. 317-324; 2) Зап. кобз. В. Шевченко від кобз. М. Кравченка з с. Великі Сорочинці Миргород. пов. Полтав. губ. в 1904 р. (До думи (мелодії з підтекстовкою) подано два паспорти, які різняться датою запису, зокр., 1: «12 червня 1912 року. Кобзарь В. Шевченко» (В кінці мелодії); 2: «Записана кобзарем В.Шевченко(м) у 1904 р. від кобзаря М. Кравченка») // АНФРФ ІМФЕ, ф.8-К-2, од.зб.41, арк. 5-8; 3) Зап. Ф. Колесса на фонограф від кобз. Михайла Кравченка із с. Великі Сорочинці Миргород. пов. Полтав. губ. у м. Миргороді Полтав. губ. в 1908 // Мелодії українських народних дум. Серія I. Списав по фонографу і зредагував Філарет Колесса // Матеріали до української етнології. Видає етнографічна комісія Наукового товариства ім. Шевченка у Львові. Т. XIII, Львів, 1910. С. 1-25 (мелодія з текстом); 4) Зап. О. Сластіон від кобз. Михайла Кравченка із с. Великі Сорочинці Миргород. пов. Полтав. губ. у м. Миргороді Полтав. губ. в 1908; 5) Зап. Ф. Колесса на фонограф від кобз. Михайла Кравченка із с. Великі Сорочинці Миргород. пов. Полтав. губ. у м. Миргороді Полтав. губ. в 1908 // Мелодії українських народних дум. Серія I. Списав по фонографу і зре-

для нього традиція або канон — це «не догма, а керівництво до дії». Відчуваючи кон'юнктуру і, разом з тим, усвідомлюючи свою відповідальність за прогонування великої сім'ї, що складалася з людей з обмеженими можливостями, він не втрачав нагоди підзаробити, заспівавши на фонограф. Але аналіз (розтин + маркування) його текстів показує, що у нього були великі проблеми з відтворенням і з пам'ятанням дум. Він дотримувався канону лише на рівні «загального плану», а не «генерального проекту». Михайло Кравченко дозволяв собі самовільно переставляти структурні частини, причому вставляти їх хаотично, часто не до місця, він ігнорував ритуальну мову, наповнюючи текст просторіччям, часто повторювався без явної потреби. Цікаво, що дослідники це трактували як «імпровізаторський дар» виконавця. Однак це виглядає більш не як імпровізація, а талант «викрутитися» з будь-якої ситуації, коли забувається текст, тому часто ці так звані імпровізи «шиті білими нитками». Часто складається враження (а часом враження стає переконанням), що Михайло Кравченко, виконуючи думу на фонограф, спеціально «тягне час», «накручуючи» додаткові, абсолютно зайві пасажі.

І якщо такі «вольності» можна пробачити лірнику або бандуристу, то бродячим музикантам, що існували поза цехом і не пройшли «сертифікації» визвілки, то кобзарю, який навчався у панотця, це пробачити не можна.

Разом з тим, тексти Михайла Кравченка цікаві дослідникові тим, що начоно демонструють, як руйнується канон і як забувається дума.

Тепер — конкретніше.

Перший варіант був записаний від Михайла Кравченка Сластіоном у 1902 р., два інші (кобзарем В. Шевченком і Ф. Колессою) — в 1904. Проміжок невеликий, усього два роки. Однак ми бачимо величезний різнобій між варіантами. «Чистота ритуального тексту» зберігається у Михайла Кравченка лише в декількох перших пасажах «Азовських братів». Далі виконавець «з'їжджає з колії» і впадає в хаотичний рух.

Виглядає, що виконавець запам'ятав думу не як логічну послідовну структуру, а як набір мотивів, які він кожен раз намагається вибудувати не за «кресленням», а як складеться. Часом кобзар серед думи згадує, що мотив з «першого її поверху» вчасно не пролунав, і він, без будь-яких кремпувань, вставляє його на «другому» чи «третьому» поверсі сюжету.

Найяскравіший приклад: у варіанті, записаному Колессою на фонограф, після славослов'я (тобто після канонічної межі думи), раптом вискакує фраза, яку він забув вчасно заспівати:

дагував Філарет Колесса // Матеріали до української етнології. Видає етнографічна комісія Наукового товариства ім. Шевченка у Львові. Т. XIII, Львів, 1910. С. 25-26. Текст під нотами.

Гей, сотвори то йому, Господи, вічну пам'ять,
А всім слухаюшим головам
На многая літа!
Ой, то став старший син
Словами промовляти,
Сльозами проливати:
«Ей, то лучше було, брате найменчий,
А з тобою вмiстi помiрати...»¹³⁾

Про те, що це не випадковість, свідчить подальше порівняння трьох варіантів, записаних від Михайла Кравченка. Нижче подаємо один і той же сегмент думи, і він в трьох випадках виконується кардинально різно, при цьому доволіно переставляються мотиви з одного місця на інше.

Запис О. Сластіона	Запис В. Шевченка	Запис Ф. Колесси
Когда три брата из города Азова, З турецької-бусурменської Великої неволі утікали.	То три брата с турецької землі бусурменської З тяжкої неволі З города Азова втікали, ой... Ой утікали.	Як три брата з турецької, Бусурменської, тяжкої неволі, Із города Озова утікали.
Два лі то брата кінних, А найменший піхотинець	Два брата кінними, а третій брат піші піхотинець,	Ой, то два брата кінних, А третій брат менчий, піхотинець,
За кінними братами угоняє, За стремена хапає, По білому камінню, по сирому корінню Свої козацькі-молодецькі ноги собиває, Кров'ю сліди заливає, Піском рани засипає, Міжду коні убігає, За стремена хватає	За кінними братами уганяє, За стремена хватає,	За кінними братами й уганяє, За стремена хватає,
До братів словами рече-промовляє: «Братія мої рідненькі, Як соколи ясенькі,	Рече, словами про... промовляє. Гей, та рече, промовляє, Братами рідними називає: «Ой брати ж мої рідненькі, Як голуби сивенькі,	До братів рече, слова промовляє. Ой, то рече, слова промовляє, Братами називає: «Ой, брати рідненькі, Голубонькі сивенькі,

13) Запис Ф. Колесси.

<p>Станьте ви, братія, підождіте, Свої козацькі-молодецькі коні припиніте І мене, пішого піхотинця, Міждо себе на коні возьміте, Хоч мало-немного версту міста пудвезіте, У християнській города пудвезіте, А ні — ви мені браття, У чистому полі, по своїй добрій волі, З пліч головоньку здійміте, Козацькеє мое молодецькеє Тіло в сиру землю поховайте, Звіру-птиці на поталу не давайте».</p>	<p>Станьте, мене хоч мало підождіть, Ніж до себе на коні візьміть, А хоч мало верст пудвезіть». Ой то менший брат, піші піхотинець, За кінними братами уганяє, На сере коріньє, на біле камінє ноги пробиває, Кров сліди заливає, Пісок рани засипає, Братів своїх рідненьких до... доганяє. «Ой брати мої рідненьки, голубоньки сивеньки, чим маєте мене в чужій землі покидати, То краще мені з плеч голову здійміть, Тіло у серу землю поховайте, Птиці на потал не... не подайте».</p>	<p>Та станьте ви, хоч мало підождіте! Гей, хоч мало підождіте, Мене міждо себе На коні возьміте, А хоч мало верст пудвезіте!»</p>
<p>Середульший брат добре дбає, До найстаршого брата словами промовляє: «Брате мій рідненький, Як соколе ясненький, Станьмо ми, брате, надождімо, Свої козацькі-молодецькі коні припинімо, Брата свого найменшого, Пішого піхотинця, надождімо Хоч мало-немного, Версту міста пудвезімо, У християнській города пудвезімо.</p>	<p>Ой то середульший брат добре дбає, До старшого коня повертає, Ласкове слово промовляє: «Брате мій рідненький, Голубонько сивенький, Станьмо не мало підождемо, Свого брата меньшого, пішого піхотинця, Ніж до себе візьмемо, А хоч мало верст пудвеземо».</p>	<p>Ей, середульший брат А ше добре дбає, До старшого коня повертає, Ласкаве слово промовляє: «Ой, брате рідненький, Голубочку сивенький! Ой, станьмо ми, хоч мало підождімо! Гей, хоч мало підождімо, Міждо себе на коні возьмімо, А хоч мало верст свого брата пудвезімо».</p>

<p>Лучше не ми йому, брате, у чістому полі У своїй добрій волі З пліч головоньку здіймімо, Козацькеє его молодецькеє Тіло в землю сиру поховаймо, Звіру-птиці на поталу не подаваймо. Шо мое лі серце не смілиться, Война моя рука не зніметься, Булатная шабля не йме сікти-рубати, Лучше було, брате, У турецькій-бусурменській неволі Усім трьом помірати,</p>	<p>Ой старший брат худо дбає, Згорда слово промовляє: «чим будем ми брата меньшого ожидати, То буде за нами турецька, бусурменська Тяжка погон(я) ганяти, Наше тіло сікти та рубати Або в тяжку неволю за... завертати». Середульший брат добре дбає, До старшого коня повертає, Рече, словами промовляє І сльозами проливає, Брата старшого благає: «Ой брате мій рідненький, Голубонько сивенький, чим маєш меньшого у чужій землі покидати, То краще нам усім трем по... помирати». Ой то старший брат худо дбає, Згорда слово промовляє: «чим нам, нам брата меньшого у чужій землі ожидати, То краще ему з плеч голову зняти, І тіло в серу землю поховати, І птиці на потал не... не подати. Ой як маємо ми на три части хозяйство розділяти, То краще будемо вд(в)ох по... поживати». Ой середульший брат добре дбає, Сльозами проливає І до землі припадає: «Як то нам своєму брату меньшому голову здіймати? Моя рука не здійметься, І серце не восмілиться, І меч мій не здійметься, Щоб меньшому братові Голову здіймати, То краще мені з ним вмісті по... помирати».</p>	<p>Ой, то старший худо дбає, До середульшого коня повертає І худо слово промовляє: «чи маєм ми ожидати, То буде за нами турецька, бусурменська, А тяжка неволю вганяти, Наше тіло сікти та рубати. Ой, то наше тіло сікти та рубати,</p>
---	--	--

<p>чим нам свого брата, пішого піхотинця, У великій неволі покидати». Найстарший брат худо дбає, З плеча нагайкою крає, Свому братові рече, промовляє, Шо як будемо ми, брате, Свого брата найменшого, <i>пішого-піхотинця</i>, Ждати-ожидати, Козацькій молодецькій коні обіждати, Буде за нами великая неволя — Сильна погоня ганяти, Будуть нас у плін у гіршу неволю завертати; Будуть наше тіло на три часті Сікти-рубати, То нум лі ми, браття, тікати⁹ : Лучше нашому брату найменшому, <i>Пішому піхотинцю</i>, у турецькій неволі Самому помірати; А ми лі будемо, братце, тікати: Безпечно лісами та байраками гуляти, З клену-древа верхи ламати, Своему братові найменшому, піхому- піхотинцю, На прікмету покидати.</p>		<p>Або будуть у тяжку неволю Конем завертати, То лучше нам брата свого менчого Та по вік у вічі не забачати. Гей, то вже нам брата свого менчого По вік у вічі не вбачати. чи маєм ми те хазяйство На три часті розділяти,— Будем на двох розділяти, У двох паювати, А батькові-матері неправду виявляти. Гей, то будемо батькові й матері Неправду виявляти, Гей, то будемо ми казати: Хоча ми вмісті пробували, Одному цареві присягали, Ми ж свого менчого брата А за дев'ять років не забачали». Ой, то середуший брат А ше добре дбає, До старшого словами промовляє, Ласкаве слово промовляє, Сльозами проливає: «Ой, брате рідненький, Голубочку сивенький! Як то нам батькові неправду виявляти?! Ой, то дарую тобі, брате, І мою часть поживати,— А я не буду свого брата найменчого А в чужій чужині покидати».</p>
---	--	---

Дуже «недисципліновано» Михайло Кравченко ставить не лише до сюжетного канону, а й до мовного, що виявляється в тому, що він заміняє ритуальну строгу архаїчну мову на народно-пісенну лексику («Ей, у саду кувала, шебетала, Батькові-матері про їх сина спогадала»¹⁴), а часом навіть на стилістику жорстокого романсу («Стали найстаршого сина із двору зсилати, Стали його обчеством-народом К розстрелу випровождати»¹⁵).

14) Див. запис Ф. Колесси.

15) Див. запис О. Сластіона.

Стилістична неохайність кобзаря виявляється і у вживанні граматичних форм: так, в одному й тому ж реченні він може вжити слово і в теперішньому і минулому часі («Ей, став брат ставати на Самарці, До брата словами промовляє...»¹⁶). Окремі елементи думової ритуальної мови вперемішку з побутовою лексикою творять певний стилістичний оксюморон — поєднання непоєднуваного:

Гей, чи маєм ми его ожидати,
То будемо ми врем'я теряти,—
Лучше будемо поскоріше
А з сих градов й утікати¹⁷.

Про «фірмові знаки» думи «Азовські брати» у виконанні Михайла Кравченка можна було б і не говорити, бо його невинувато доволіне і естетично неспітвєржене поведження з канонем саме по собі відрізняє його тексти від текстів попередніх двох кобзарів. Однак задля справедливості розглянемо, як він трактує образ старшого брата, якими є остання частина думи і славословіє.

Почнемо із славословія. З трьох варіантів, воно з'являється лише раз (див. вище).

Щодо образу старшого брата, то Михайло Кравченко був особою надмірно артистичною, таким самим надмірно демонізованим і вишшов образ старшого брата. У четвертій частині, яка якраз і демонструє креативні здібності носіїв традиції, цей кобзар, всупереч канону, непомірно «розтягує» її, перебиваючи нею за обсягом увесь попередній сюжет.

Запис О. Сластіона	Запис В. Шевченка	Запис Ф. Колесси
<p>Стали ті два брати До християнських городів доїжджати, Став середуший брат свого старшого брата Правди-неправди питати: «Шо то ми будемо, брате, Своему отцю й неньці отвічати, Шо в одному ми городі бували, Їдніє листи писали, Шо ми свого брата найменшого, пішого-піхотинця, У турецькій неволі покидали?»</p>	<p>А старші браття стали у дом свій приїжджати,</p>	<p>Як стали старші сини Додому приїжджати,</p>

16) Див. запис Ф. Колесси.

17) Див. запис Ф. Колесси.

<p>Найстарший брат худо дбає, З плеча нагайкою крає, Своєму брату слова неприємні рече-промовляє: «Брате рідненький, як соколе сивенький, Як маємо ми, брате, свого найменшого брата, Пішого-піхотинця, ждати- ожидати, Буде за нами турецька- бусурменська велика неволя, Сильна погоня уганяти, Буде наше тіло на три часті сікти-рубати; А ше худо, брате, отцеве імуцество На три часті розділяти,— Лучше лі будемо, брате, На дві часті паювати,</p>		
<p>Свему отцю-неньці неправду казати: Не в одному ми полку бували, Не одному ми пану служили, Шо ми свого брата найменшого, Пішого-піхотинця, Дев'ять літ у вічі не видали». Стали ті два два брати До отцевського двору доїзджати, Стали отець і матуся Із хлібом і сіллю виходжати, Стали вони свого найстаршого сина За гостя приймати і за стіл сажати; Стали вони про найменшого сина Усю правду питати. Став же найстарший син за стіл сідати, Своєму отцю-неньці неправду казати: «Не в одному ми полку бували, Не одному ми пану служили,</p>	<p>Став старший брат неправду виявляти: «Ми одному цареві присягали, Не в одному полку пробували, и меньшого брата, пішого піхотинця, За дев'ять літ не видали».</p>	<p>Як став старший син У дом ухаждати, Батькові-матері неправду виявляти: «Хотяй ми, отець та мати, Одному цареві присягали, Так не в одному місті пробували, А менчого брата, Пішого піхотинця, А за дев'ять років не забачали».</p>

<p>Шо ми свого брата найменшого За дев'ять літ у вічі не видали». Став середуший брат за стіл сідати, Гірко плакати і ридати, Дрібні сльози проливати; Став він своєму отцю-неньці Усю правду казати:</p>		
<p>«Шо в одному ми полку бували І одному ми пану служили — У турецькій-бусурменській у тяжкій неволі, У городі у Озові пробували, Із города Озова умісті із пліну утікали, Тільки ми свого брата найменшого, Пішого-піхотинця, У турецькій у бусурменській великій неволі покидали». Стали отець-мати обіди справляти, Молебні наймати;</p>	<p>А середуший брат добре дбає, Батькові й матері правду виявляє: «Ми умісті пробували І у плін попали, В турецьку бусурменську каторгу. Ми в городі Азові пробували, З-під города Азова разом втікали, Меньшого брата в путь- дорозі покидали». Гей, тепер став батько</p>	<p>Гей, то середуший син У дом ухаждає, Батькові й матері правду виявляє, Сльозами проливає: «Гей, хотяй ми, отець та моя мати, Одному цареві присягали, То ми вмісті бували, А в плін попали, А з города із Озова Із пліну й утікали. Ой, із города з Озова Із пліну втікали, Ми ж свого брата менчого, А пішого піхотинця, А по тій дорозі покидали». Став отець та мати Словами промовляти, Сльозами проливати, Своїх синів клясти- проклинати: «Гей, то бодай то ви шастя-долі не мали, Як ви свого брата А менчого, ше й найменчого, А по тій дорозі покидали!»</p>
<p>Стали найстаршого сина із двору зсилати, Стали його обчеством- народом</p>	<p>старшого сина з подвір'я згоняти, А середушаго за сина считати.</p>	<p>Стали старшого сина З подвір'я зсилати, А менчого сина поминати.</p>

<p>К розстрілу випровождати. Став найстарший брат Горко плакати-ридати, Свого брата найменшого, Піхого-піхотинця, споминати: «Лучче мені було тебе, брате, У турецькій у бусурменській великій неволі Тебе доглядати, А чим мені, брате, між своїм народом У своїм безрідді смертю постраждати».</p>	<p>«Ой бодай би ви, сини, світа й счастья не мали, Як ви сего брата меньшого із світа ізогнали».</p>	
--	---	--

Отже, на відміну від «вишколених» Гриценка-Холодного і Кравченка-Крюковського, Михайло Кравченко поводить з канонам досить вільно, без належної поваги. Це можна було б назвати «демократичністю» у разі, якби вона була логічною, стилістично виправданою і граматично виваженою. Наприклад, демократичне ставлення до канону виявляє Остап Вересай (це тема для окремого дослідження), однак його креативність завжди виявляється на користь естетичній цінності продукту. Вересай поважає «затверджену» канонам структуру, є надзвичайно акуратним у поводженні з канонічно незмінними частинами тексту, дозволяє собі авторські імпровізи лише в тих частинах, які демонструють «фірмовий знак», чітко дотримується думової ритуальної лексики.

Тому у даному випадку з Михайлом Кравченком я б НЕ назвала це кобзарською професійністю. Назагал він просто мав погану пам'ять, а її відсутність він намагався компенсувати «креативністю», псевдоімпровізацією. Я не належу до тих дослідників, які вважають це виконавською чеснотою. Треба сказати, що інші — менш пропіарені кобзарі, наприклад, Петро Колибаба, демонструють набагато шляхетніший і естетично вищий продукт власної інтерпретації думи.

І на завершення скажу, що ця стаття є, так би мовити, введенням до теми канон та його трансформація. Канон я трактую як явище історичне, тобто таке, яке займає певне місце в історії і діє за специфічних соціокультурних умов. Як тільки умови змінюються, явище трансформується, занепадає і зникає. Тобто це є закономірний процес, тож немає сенсу ностальгувати з цього приводу.

Однак трансформація буває різною. Одна справа — дотримання канону в кобзарському «сертифікованому» середовищі XIX ст., коли він (тобто канон) виконує функції «кобзарського закону», порушення якого є проявом нефаховості.

Інша справа — коли дума потрапляє в обіг у несертифіковане середовище. Тут виконавець, адаптуючись до нового виконавсько-слухачького контексту і нових естетичних смаків і потреб, має право трансформувати її в новий продукт. Наприклад, коли дума потрапляє в лірницький «цех», з його орієнтованістю на псальмоспівочку традицію, вона чудесним чином перетворюється, і в такому вигляді — майже псальмовому — ще деякий час побутує, часом досить успішно. І це є дуже цікаве й самодостатнє явище і з філологічної, і з музикознавчої точки зору.

Наступна форма побутування думи з'являється тоді, коли починають активно публікуватися записи дум, і особливо, коли ці записи стають доступними виконавцям, передусім зрячим. Це також цінний, цілком самодостатній, так би мовити, постфольклорний етап фольклорної трансмісії думи і концертного виконавства. Надзвичайно цікавою темою для майбутніх досліджень можуть стати «авторські варіанти» сучасних виконавців дум.

Maryna Hrymych (Kyiv)

KOBZAR AND EPICS CANON

One of the most essential issues of the modern folklore studies is a folklore transmission. What about *duma* epos, the problem of *duma* canon, which was highly respected in *kobzars* professional community. The author of this article is dealing with canonic criteria of «Azov brothers» *duma* and ways of its breaking as exemplified on three performers – Fedir Hrycenko-Xolodnyi, Ivan Kravchenko-Kriukovskyi and Mykhailo Kravchenko.

Keywords: folklore methods, epics, *duma*, *kobzars*, folklore transmission.

Олександр САВЧУК (Харків)

СОЦІОКУЛЬТУРНІ ПРАКТИКИ ТРАДИЦІЙНИХ СПІВЦІВ СЛОБІДСЬКОЇ УКРАЇНИ

Запропоновано новий метод дослідження світоглядної системи носіїв української кобзарсько-лірницької традиції. Представлені дефініція та структура світогляду кобзарів та лірників Слобідської України. Визначено соціокультурні функції кобзарів та лірників в українському традиційному суспільстві.

Ключові слова: традиційне співоцтво, кобзар, лірник, система світогляду, соціокультурні практики.

У контексті національно-духовного відродження всебічний аналіз традиційного співоцтва як складного полігенезисного та поліфункціонального явища набуває особливого значення. Традиційному співоцтву притаманні акумулятивні властивості щодо світогляду, звичаїв, традицій, моральних норм суспільства, що зумовлюють його специфічну роль. Протягом свого існування кобзарство виступало важливим чинником формування та збереження етнічної та національної ідентичності, тому і досі викликає зацікавлення багатьох науковців.

Дослідження соціокультурних практик традиційних співців можна розглядати як складову глобального завдання дослідження *світоглядної системи* кобзарів, лірників та стихівничих.

За майже двохсотлітню історію досліджень українське традиційне співоцтво стало об'єктом вивчення українських та зарубіжних науковців (О. Богданова [1], В. Горленко [2; 3], М. Гримич [4; 5], С. Грица [6; 7], К. Грушевська [8; 9], Ф. Дніпровський [10; 11], О. Дубас [12], П. Єфименко [13; 14], Б. Жеплинський [15], П. Житецький [16], Г. Квітка [17], Б. Кирдан [18], Ф. Колесса [19; 20], Н. Кононенко [21], П. Куліш [22], В. Кушпет [23; 24], М. Лисенко [25], Т. Мартинова [26], П. Мартинович [27; 28; 29], А. Омельченко [18], О. Рубець [31], О. Русов [32], М. Сумцов [33; 34], М. Хай [35], В. Харків [36], К. Черемський [37; 38; 39; 40] та ін.). Незважаючи на високий науковий інтерес до кобзарства, світоглядна система українських традиційних співців досі не була предметом окремої наукової студії. Питання кобзарського світогляду частково висвітлено такими дослідниками, як

О. Богданова, М. Гримич, С. Грица, К. Грушевська, В. Кушпет, Т. Мартинова, І. Романюк, К. Черемський, М. Хай та ін.

Аналіз етнографічних та культурологічних праць, присвячених українському традиційному співоцтву, дозволяє говорити про усталеність і вкоріненість цього явища в слобідській культурі, залежність слобідського кобзарства від загальних рис та закономірностей формування й розвитку культури Слобідської України. З іншого боку, слобідську кобзарсько-лірницьку традицію вважаємо репрезентативним виявом явища українського традиційного співоцтва.

Для якісно нового розуміння соціокультурних функцій українських традиційних співців змодельємо структуру співоцького світогляду.

Світогляд є структурою, що здатна змінюватися, але характер змін світогляду відрізняється більшою *«інертністю»* у порівнянні із еволюцією матеріальної та духовної культури.

Структуру співоцького світогляду можна віднайти, досліджуючи систему *«співоцький цех–співець–соціальне середовище»* (рис. 1).

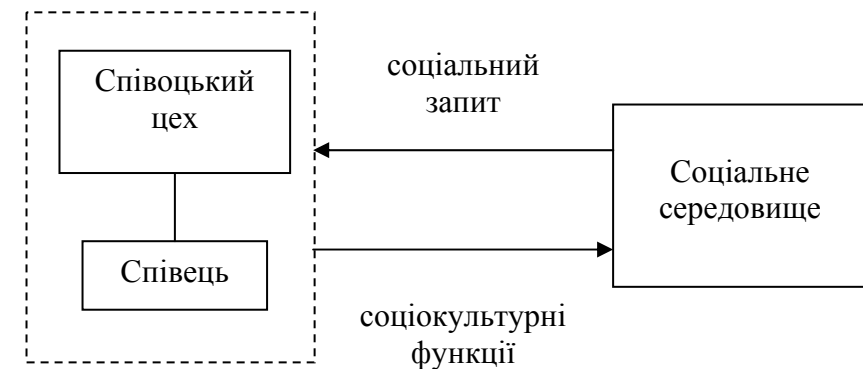


Рис. 1. Система «співоцький цех–співець–соціальне середовище»

Загальна структура співоцького світогляду представлена на рис. 2. Під традиційним співоцьким світоглядом будемо розуміти систему професійних та сакральних знань, когнітивних схем, цінностей, переконань та практичних настанов співців, що мають духовно-мистецьку репрезентацію в традиційному суспільстві, а також розуміння співцями себе, свого призначення й місця в світі.

З визначеної структури співоцького світогляду (рис. 2) видно, що прагматична складова світоглядної системи співців Слобідської України виражена в соціокультурних практиках або тих соціокультурних функціях, які виконували кобзарі та лірники в українському традиційному суспіль-

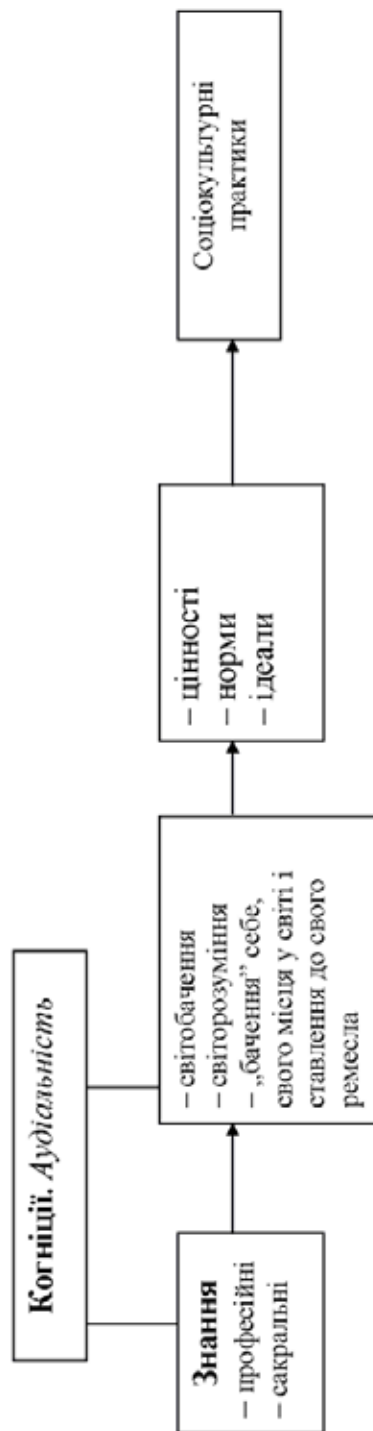


Рис. 2. Структура співоцького світогляду

стві. Соціокультурні практики є тією складовою явища традиційного співоцтва, яка була звернена до соціуму. Кобзарювання, виконання співоцького репертуару — ті вияви співоцького світогляду, які тривалий час були предметом досліджень науковців протягом XIX століття; проводилися переважно «etic»-дослідження, які ігнорували масив важливої інформації щодо власного «бачення» співцями світу та свого місця в ньому. Наше дослідження базується на синтетичному «etic-emic-etic»-підході. Реконструювавши світоглядну систему співців, ми «зробили крок» від «etic»- до «emic»-дослідження. Вивчення праксеологічного аспекту співоцького світогляду тотожне руху від «emic»- до «etic»-дослідження. Соціокультурні практики є своєрідною вершиною піраміди, в основі якої лежать такі складові феномену українського традиційного співоцтва, як корпоративна організація, специфічне соціальне положення, особливості співоцьких когніцій, пов'язаних із незрячістю. Тепер соціокультурна практика як феноменологічний акт, за яким *знають* співця в народі, є *не відправною точкою* дослідження співоцтва, а його *результатом*. Соціокультурні практики співців набувають виразного змісту і в рамках цього дослідження розглядаються як результат активності інституалізованого співоцького світогляду.

Серед головних соціокультурних практик, виконуваних співцями, слід назвати:

- 1) Медіативну функцію, або функцію посередництва.
- 2) Функцію формування та збереження етнічної ідентичності.
- 3) Духовно-трансляторську функцію.

1. *Традиційні співці як медіатори.* Рис. 1, 2 дають уявлення про зв'язок світоглядної системи співців із співоцькими соціокультурними практиками, в яких опредмечено ціннісну систему, прийняту в українському традиційному суспільстві. Співці є виконавцями парацерковних або паралітургійних функцій в суспільстві. Дослідниця кобзарства О. Богданова зазначає: «Традиційне співоцьке виконання псалмів, кантів, молитов та інших духовних творів для людей біля культових споруд, на базарах, вулицях нагадувало класичні варіанти паралітургії, позацерковного християнського проповідництва» [1, с. 4]. «Як Божа людина і свого роду „служитель” церкви, жебракуючий співець є, до певної міри, передавачем в інтонаційному плані „високої” церковної співацької практики у сферу усної традиції», — зауважує болгарська дослідниця епічного співоцтва Східної Європи К. Михайлова [41, с. 70].

Отже, праксеологічні складові співоцького світогляду мають медіативні (посередницькі) властивості. Співець — є «озовнішненим» образом-медіатором, а процес формування світогляду співця — є своєрідним «шляхом» до медіації. Виконання релігійного репертуару є функцією посередництва між Богом та людьми.

Поняття медіації було запропоновано К. Леві-Строссом в його класичній роботі «Структурна антропологія» і визначалося, як спосіб комунікації бінарних опозицій, що поєднує первісно опозитивні концепти (бінарні опозиції). Наприклад, «протиставлення між половинами виражає більш тонкий діалектичний зв'язок. Так, у самих віннебаго обидві половини грають різні ролі: пов'язані з війною і поліцейськими функціями ті, „хто внизу”, з миром і посередництвом (медіацією) — ті, „хто нагорі”. Це означає, що постійні заняття других відповідають у перших функціям з двома протилежними значеннями: охорони та примусу. Крім того, на долю однієї половини припадає створення світу, а другої — його збереження» [42, с. 160–161].

Характер медіації, що виконує кобзар в соціокультурних практиках, може бути різним. Наприклад, виконання «плачів» (думи автентичною мовою співців — «козацькі плачі») є нічим іншим, як медіацією «знизу вгору», і щось на кшталт спільного звернення до Бога та сповідання:

«Ой, то визволь нас, Господи,
Та визволь, Господи
Із тяжкої неволі
На тихі води,
На ясні зорі,
На край веселий,
Міждо мир хрещений» [9, с. 8].

«Вислухай, Боже, у прозьбах щирих
У нещасних молитвах» [9, с. 24].

«Тільки повинен я за весь мир православний,
Єдиного Господа Ісуса Христа Сина Божого
помолити» [28, с. 284].

З іншого боку, велика кількість кобзарських текстів репрезентує дидактичність, має морально-етичне спрямування, тому діяльність співців може розцінюватися як своєрідне проповідання поза церквою, і є медіацією «згори вниз»:

«Що котрий козак штить отця й матку шанує і поважає,
То він нігде марно не пропадає:
Його отцева й паніматчина молитва зо дна моря виімає,
Од смертельного гріха душу одкупляє» [9, с. 69].

Медіативні властивості образу співця також прочитуються в контексті антропологічного феномену дарунку і віддяки. Як справедливо зазначає дослідник цього феномену К. Пашков, пізнання дарунку можна

розглядати як механізм комунікації з «абсолютно трансцендентним „Іншим”» [43, с. 10]. Милостиня за виконання співоцького репертуару — подавалася «Христа ради» і символічно означала «віддяку» Ісусу Христу за те, що «Спаситель терпів за нас». «Спокутна жертва Христа затвердила нову якість дарунку в історії відповідальності, а саме — жертвовного, *асиметричного* дарунку, який вже не можна осягти, як те, що дарується задля отримання чогось у відповідь» [43, с. 12]. Отже, співець є траслятором в передачі віддяки Богу за його дар нам, і що є прикладом асиметричної ситуації віддяки. «Если случалось, что ему давали (подаянны) — по его мнению много, то он раздавал напрошенное детям или даже взрослым, при чем приговаривал: „Старечого хліба-солі не цурайтесь: він Христа ради напроханий, святий”» [13, с. 314].

2. *Функція збереження етнічної свідомості.* В контексті дослідження праксеологічної складової світоглядної системи традиційних співців Слобідської України не можна не сказати про функцію збереження і формування національної самосвідомості. Це питання достатньо докладно досліджено в дисертаційній роботі Т. Мартинової [26]. З культурологічної точки зору співців можна віднести до носіїв особистісної свідомості традиційного суспільства. Етнопсихолог С. Лур'є зазначає, що для трансляції ціннісних орієнтирів, історичної пам'яті необхідною є наявність в кожному суспільстві носіїв особистісної свідомості, яка на відміну від традиційного менш соціально-детермінована. «Таким чином, — зазначає дослідниця, — протягом всього життя етноса певна кількість людей всередині нього підтримують „центральну зону” культури в її цілісності, адже це для них є способом зв'язку із своїм народом ... можна сказати, що вони приймають етнічний спосіб бачення світу, щоб народ прийняв ті етичні норми і цінності, до яких вони прийшли... Більше того, в кожному традиційному суспільстві ці люди (носії особистісної свідомості) займають свою „екологічну нішу” і свою особливу функцію, яка, як би не виражалася назовні, в підсумку, є функція порадників» [44, с. 311]. Носіями особистісної свідомості можна назвати і українських традиційних співців. Отже, співці є носіями характерних для українців цінностей, що, опредмечуючись, здатні формувати етичну соціокультурну матрицю українського традиційного суспільства та підтримувати етнічну ідентичність.

3. *Функція трансляції цінностей.* Функція трансляції цінностей є тією соціокультурною практикою, яка полягає в опредмечуванні системи цінностей українців. Цінності та ідеали, які ми можемо фіксувати через проблематику творів співоцького репертуару, ремарки співців під час співу формують переконання та принципи, непорушні норми моралі, на яких базується духовне та соціокультурне буття українців. Співець своїми соціокультурними практиками «виголошує» етичні константи українців через спеціальні форми комунікації в системі «виконавець»–«слухач», а саме через кобзарювання «межи люди».

Кобзарювання, як виконання ексклюзивного співоцького репертуару, радше обряд, ритуал, ніж естетичний акт. О. Грабович в роботі «Думи як символічний код переказу культурних цінностей» [45] сміливо порівнює кобзаря із шаманом. Кобзар хоч і не залишає свого тіла, але «цілком включається в реафірмацію моральних норм і суспільних вартостей, часто вказує на санкції щодо порушників цих норм і вартостей» [45, с. 33]. Кобзарювання — ритуал *соціального і етичного структурування* світу, його *конституювання* за законами етнічної традиції.

Висновки. Головними соціокультурними практиками, виконуваними співцями, є: 1) медіативна функція, або функція посередництва; 2) духовно-трансляторська функція; 3) функція формування та збереження етнічної ідентичності.

Медіативна співоцька функція — це функція посередництва між Богом та людьми. Характер медіації, що виконує співець в соціокультурних практиках, може мати різний зміст. Наприклад, виконання «плачів» (думи автентичною мовою співців — «козацькі плачі») є прикладом медіації «знизу вгору», щось на зразок спільного *звернення до Бога та сповідання*, мотив яких популярний в думках. З іншого боку, велика кількість кобзарських текстів репрезентує дидактичний зміст, має морально-етичне спрямування, тому діяльність співців може розцінюватися як своєрідне проповідування поза церквою і є медіацією «згори вниз».

Медіативні властивості образу співця також прочитуються в контексті антропологічного феномену дарунку і віддяки. Співець є посередником в передачі віддяки Богу за його дар нам, що є прикладом *асиметричної* ситуації віддяки. Часто записи дум містять ремарки виконавців, тлумачення або пояснення тих чи інших аспектів твору, що теж вписується в соціокультурну функцію *парацерковного проповідництва*.

Функція збереження і формування національної самосвідомості співців пояснюється генетичними зв'язками кобзарства і козацтва, а також тим, що, з культурологічної точки зору, співців, з деякими зауваженнями, можна віднести до носіїв *особистісної* свідомості. Співці є своєрідними носіями характерних для українців цінностей, що, опредмечуючись, здатні формувати її етичну соціокультурну матрицю та підтримувати етнічну ідентичність.

Функція трансляції цінностей — соціокультурна практика, яка полягає в опредмечуванні системи цінностей українців. Співець своїми соціокультурними практиками «виголошує» етичні константи українців через спеціальні форми комунікації в системі «виконавець»–«слухач», а саме — кобзарювання «межи люди». Кобзарювання — ритуал *соціального і етичного структурування* світу, його *конституювання* за законами етнічної традиції.

Список використаних джерел

1. Богданова О. В. Лірницька традиція в контексті духовної культури України : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво» / О. В. Богданова. – К., 2002. – 20 с.
2. Горленко В. Бандурист И. Крюковский / В. Горленко // Киевская старина. – 1882. – Т. 4, дек. – С. 481–518.
3. Горленко В. Кобзари и лирники / В. Горленко // Киевская старина. – 1884. – Т. 8, янв. – С. 21–50.
4. Гримич М. Виконавці українських народних дум / М. Гримич // Родовід : наук. зап. до історії культури України. – 1992. – № 3. – С. 14–21.
5. Гримич М. Традиційний світогляд та етнопсихологічні константи українців. Когнітивна антропологія / М. Гримич. – К. : [Б. в.], 2000. – 379 с.
6. Грица С. Й. Мелос української народної епіки / С. Й. Грица ; АН УРСР, Ін-т мистецтвознавства, фольклору та етнографії ім. М. Т. Рильського. – К. : Наук. думка, 1979. – 247 с. – Бібліогр.: с. 235–246.
7. Грица С. Українські думи в міжетнічному діалозі / С. Грица // Родовід : наук. зап. до історії культури України. – 1995. – № 11. – С. 68–81.
8. Грушевська К. До соціології старцівства / К. Грушевська // Первісне громадянство та його пережитки на Україні : наук. щорічник. – К., 1926. – Вип. 3. – С. 125–131.
9. Українські народні думи : в 2 т. / [під ред.К. Грушевської]. – Харків : ДВУ, 1927. – Т. 1. Т. 1 : Тексти №№ 1–13 / [ред., вступ ст. К. Грушевської]. – 1927. – 365 с.
10. ІМФЕ. – Ф. 8–4. – Од. зб. 336.
11. ІМФЕ. – Ф. 8–4. – Од. зб. 338.
12. Дубас О. І. Становлення та розвиток кобзарських шкіл в Україні (XVII – перша половина XX століття) : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня мистецтвознавства : спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво» / О. І. Дубас. – К., 2002. – 20 с.
13. Ефименко П. Братства и союзы нищих / П. Ефименко // Киевская старина. – 1883. – Т. 7, сент.-окт. – С. 313–317.
14. Ефименко П. Шпитали в Малороссии / П. Ефименко // Киевская старина. – 1883. – Т. 5, апр. – С. 709–727.
15. Жеплинський Б. М. Коротка історія кобзарства в Україні / Б. М. Жеплинський. – Львів : Край, 2000. – 196 с.
16. Житецкий П. Мысли о народных малорусских думах / П. Житецкий. – К. : Изд-во журн. «Киев. Старина», 1893. – 249 с.
17. Квитка К. Избранные труды : в 2 т. / К. Квитка ; общ. ред. проф., докт. филол. наук П. Г. Богатырева. – М. : Композитор, 1973–. – Т. 2. Т. 2 / [сост. и коммент. В. А. Гошовского]. – 1973. – 423 с. – Бібліогр.: с. 413–423.
18. Кирдан Б. Народні співці-музиканти на Україні / Б. Кирдан, А. Омельченко. – К. : Музична Україна, 1980. – 184 с.

19. Колесса Ф. М. Твори. Мелодії українських народних дум / [ред. М. М. Гордійчук, О. І. Дей] ; АН УРСР, Ін-т мистецтвознавства, фольклору та етнографії ім. М. Т. Рильського. – К. : Наук. думка, 1969. – 592 с.
20. Колесса Ф. Українські народні думи / Ф. Колесса. – Львів : Просвіта, 1920. – 160 с.
21. Kononenko N. Ukrainian Minstrels : And the Blind Shall Sing / N. Kononenko. – Armonk ; New York ; London : M. E. Sharpe Inc., 1988. – 360 p.
22. Кулиш П. А. Записки о Южной Руси: в 2 т. / П. А. Кулиш. – СПб., 1856. – Т. 1. Т. 1 : Записки о Южной Руси / П. А. Кулиш. – 1856. – 324 с.
23. Кушпет В. Обряди та ритуальні дієства у старцівському середовищі / В. Кушпет // Народна творчість та етнографія. – 2007. – № 3. – С. 40–47.
24. Кушпет В. Старцівство : мандрівні старці-музиканти в Україні (XIX–поч. XX ст.) / В. Кушпет. – К. : Темпора, 2007. – 496 с. : іл. – Бібліогр.: С. 485–493.
25. Лысенко Н. В. Характеристика музыкальных особенностей малорусских дум и песен, исполняемых кобзарем Вересаем / Н. В. Лысенко // Записки Юго-Западного отдела имп. русского географического об-ва. – К. : Унив. тип., 1873–1874. – Т. 1. – С. 339–366.
26. Мартинова Т. Є. Вплив кобзарства на формування національної самосвідомості українців : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філос. наук : спец. 09.00.12 «Українознавство» / Т. Є. Мартинова. – К., 1999. – 20 с.
27. Мартинович П. Д. Кобзар Петро Дригавка / П. Д. Мартинович. – Народна творчість та етнографія. – 2006. – № 5. – С. 24–35.
28. Мартинович П. Украинские записи / П. Мартинович. – К., 1905 : Тип. Имп. ун-та. Св. Владимира. – 317 с.
29. ІМФЕ. – Ф. 11–4. – Од. зб. 810.
30. Культурологія : [навч. посібн. для студ. вищ. навч. закл.] / упоряд. О. І. Погорілий, М. А. Собуцький. – 2-ге вид. – К. : Києво-Могилян. акад., 2005. – 320 с.
31. Рубец А. И. Двести шестнадцать народных украинских напевов / А. И. Рубец. – М. : Тип. Юргенсона, 1872. – 55 с.
32. Русов А. А. Остап Вересай — один из последних кобзарей малорусских / А. А. Русов // Записки Юго-Западного отдела имп. русского географического об-ва. – К. : Унив. тип., 1873–1874. – Т. 1. – С. 309–338.
33. Сумцов М. Українські співці і байкарі / М. Сумцов. – Х. : Печ. діло, 1910. – 19 с.
34. Сумцов Н. Ф. Заметки о малорусских думах и духовных виршах / Н. Ф. Сумцов // Этнографическое обозрение. – 1895. – № 1. – С. 79–107.
35. Світогляд // Філософський енциклопедичний словник / НАН України ; Інститут філософії ім. Г. С. Сковороди ; [гол. редкол. В. І. Шинкарук]. – К., 2002. – С. 569–570.

36. ІМФЕ. – Ф 6–4. – Од. зб. 183.
37. Черемський К. П. Генеза та розвиток традиційних форм українського співотства : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.01 «Історія і теорія культури» / К. П. Черемський. – Х., 2005. – 20 с.
38. Черемський К. П. Повернення традиції / К. П. Черемський. – Харків : Центр Леся Курбаса, 1999. – 288 с.
39. Черемський К. Традиційне співотство. Українські співці-музиканти в контексті світової культури : наук. вид. / К. Черемський. – Х. : Атос, 2008. – 248 с. : іл. – Бібліогр.: с. 224–237.
40. Черемський К. П. Шлях звичаю / К. П. Черемський. – Х. : Глас, 2002. – 444 с.
41. Михайлова К. Про сакральність жебрака і жебрака-співця у фольклорній культурі слов'ян / К. Михайлова. – Народна творчість та етнографія. – 2008. – № 2. – С. 65–72.
42. Леви-Строс К. Структурная антропология / К. Леви-Строс ; [пер. с фр. Вяч. Вс. Иванова]. – М. : ЭКСМО-Пресс, 2001. – 512 с. – Бібліогр.: с. 441–489. – (Серия «Психология без границ»).
43. Пашков К. В. Дарунок та віддяка у контексті християнської та постмодерністської антропологій : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філос. наук : спец. 09.00.04 «Філософська антропология, філософія культури» / К. В. Пашков. – Х., 2006. – 20 с.
44. Лурье С. В. Историческая этнология / С. В. Лурье. – М. : Аспект Пресс, 1997. – 447 с.
45. Грабович О. Думи як символічний код переказу культурних цінностей / О. Грабович // Родовід : наук. зап. до історії культури України. – 1993. – № 5. – С. 30–36.

Oleksandr Savchuk (Kharkiv)

THE SOCIOCULTURAL ASPECT OF THE SYSTEM OF WORLD OUTLOOK OF THE TRADITIONAL SINGERS OF SLOBODIAN UKRAINE

The new method of investigation of the world outlook of ukrainian kobzars and lirnyks is offered. The structure and determination of the world outlook of kobzars and lirnyks of Slobodian Ukraine are offered. Socio-cultural functions of kobzars and lirnyks in the Ukrainian traditional society are determined.

Key words: traditional singing, kobzar, lirnyk, system of the world outlook, socio-cultural practices.

Ірина ЗІНКІВ (Львів)

ГЕНЕТИЧНІ ВИТОКИ ТРАДИЦІЙНОЇ БАНДУРИ: ЄВРАЗІЙСЬКИЙ КОНТЕКСТ

Стаття висвітлює вихідні генетичні прототипи українського традиційного інструмента — бандури. Його становлення відбувалося шляхом поступового синтезування ознак трьох різних типів струнних інструментів, що сформувались на теренах Давньої України — ліро-, цитро- та лютнеподібних. Традиційна українська бандура сформувалася внаслідок перетину на території України двох євразійських шляхів міграції інструментів зі Сходу на Захід — північного й південного. Перший з них був пов'язаний з «культурою лір», яка в Середньовіччі зазнала переродження в «культуру псалтирів». Остання стала основою північноукраїнської бандурної традиції (бандури чернігівського типу). Другий шлях пов'язаний з Півднем України і «культурою лютень», що спричинила появу традиційної харківської бандури. На перетині цих шляхів сформувався український народний інструмент-гібрид бандура.

Ключові слова: традиційна бандура, чернігівська бандура, харківська бандура, генетичні витоки, євразійський контекст.

Дослідження «біографії» кожного традиційного інструмента неможливе без вивчення його передісторії. У випадку інструментів-гібридів, до яких належить традиційна бандура, для з'ясування шляхів їх виникнення і подальшого розвитку обов'язковим є звернення до вихідних інструментальних прототипів інструмента. Це передбачає залучення широкого міждисциплінарного дискурсу, без якого значне коло дискусійних проблем стосовно виникнення бандури як одного з символів української нації залишилось би не вирішеним.

Для з'ясування часу появи інструмента як явища історії нашої духовної й матеріальної культури варто розглядати його передісторію в широких діахронних межах не лише в контексті національного (т. зв. етнографічного) струнного інструментарію, але й в історії однотипного інструментарію усього євразійського континенту, починаючи від скіфсько-сарматського часу (IV ст. до н. е.) і завершуючи часом остаточного формування старосвітської бандури (середина XVIII ст.).

Дослідження бандури як явища музичної культури українського народу слід здійснювати на основі комплексного підходу, із залученням до органологічних методів аналізу методів і методик, запозичених із суміжних ділянок гуманітарного знання. Для цього варто бодай побіжно оглянути

органологічні концепції, а також дослідження бандуристів стосовно генези, морфології та типології інструмента.

У працях українських і зарубіжних органологів XIX – початку XXI ст. та сучасних майстрів-бандуристів сформувались три гіпотези стосовно походження інструмента: *західна* (представлена роботами О. Фамінцина, частково М. Лисенка й Ф. Колесси), *східна* (М. Лисенко, К. Вертков) та *автохтонна* (Г. Ткаченко, Г. Хоткевич). Ці роботи концентруються довкола двох точок зору на генезу й розвиток інструмента. Одна група дослідників наполягає на тому, що бандура — лютнеподібний інструмент з цитровим способом звуковидобування (защипування відкритих струн). Цю точку зору розділяють О. Фамінцин, М. Лисенко, Ф. Колесса, Г. Хоткевич, А. Гуменюк, К. Вертков, Л. Черкаський, М. Хай, В. Кушпет. Інша група дослідників (С. Ластович-Чулівський, В. Ємець, В. Мішалов, К. Черемський) дотримується погляду, що бандура є суто лютнеподібним інструментом. Неоднозначність трактування типу інструмента знайшла відображення у функціонуванні терміну *бандура* в сучасних лексикографічних джерелах. На основі критичного огляду органологічних праць і залучення широкого кола археологічних та іконографічних джерел остаточно вдалося встановити місце інструмента-гібрида у міжнародній систематичі Е. Горнбостеля – К. Закса. Воно визначене мною шляхом об'єднання ознак дощатих цитр з резонаторним корпусом, які тримають під час гри вертикально, і лютнеподібних інструментів, зокрема, кобз із короткою шийкою. При цьому основне місце у цьому симбіозі все ж треба надати цитроподібному інструменту, позаяк звук на бандурі видобувають *цитровим способом*. Тому індекс її повинен бути таким: 314.122-6 + 321.32, де початковий номер (314,122-6), за класифікацією, позначає дощаті цитри з резонаторним ящиком із защипуванням струн плектром (-6), а 321.32 — шийкові лютні (в даному випадку — короткошийкові). Отже, бандуру як органологічне явище слід уважати **лютнеподібною цитрою вертикального способу тримання, звук на якій видобувають за допомогою плектрів — штучних нігтів**.

При вивченні етимології терміну *бандура* було виявлено його давньоіранську генезу. Лексема *бандура* в українській мові набагато давніша за сам інструмент, вона існувала на теренах Давньої України ще з давньоіранського періоду її історії і стосувалась давньоіранських лір, знайдених на теренах України у скіфському похованні неподалік від Києва, на р. Рось біля с. Сахнівка Черкаської області [4, с. 89–90]. Ця лексема походить від скіфського двокореневого слова *панджтор* (у перекладі — *п'ять струн*), тобто п'ятиструнник. Отже, сама назва інструмента мала відношення до давньої сакральної ритуалістики та ідеологічних уявлень наших давніх «пращурів» — давньоіранського та раннього східнослов'янського світів.

До генези бандури мали відношення три різні типи струнних інструментів: ліро-, цитро- й лютнеподібні. Ступінь впливу кожного з них був

неоднаковим. Найдавнішим історичним і генетичним прототипом традиційної бандури були 5-струнні середньовічні слов'янські гусла, які автор статті визначив як ліроподібні через їх безпосередній конструктивний зв'язок з давньоіранськими лірами скіфського типу (рис. 1). Кількість струн, що була сакралізованою в давньоіранському світі, на хордофонах давньослов'янського масиву з часом втратила своє значення. До слов'янських ліроподібних належать не лише гусла, знайдені в Давньому Новгороді, але й інструмент з Галицько-Волинського князівства — так звані Звенигородські гусла, вперше впроваджені автором до наукового обігу (рис. 2). Вони ведуть генезу від лір скіфського (азійського), а не грецького, типу і були знайдені археологами на території Давньої України. Давньоукраїнські середньовічні гусла стали також основою формування окремого типу європейських лір, що поширилися з давньоукраїнських земель територією всього європейського континенту — країнами Скандинавії, Німеччиною, Великою Британією, Іспанією, Північною Італією, де їх присутність зафіксована іконографічними матеріалами та археологічними знахідками інструментів V–XIV ст. Від лір скіфського типу традиційна бандура перейняла не тільки свою назву (панджтор – пантур – бандура), але й вертикальний спосіб тримання, який успадкували від скіфських лір середньовічні слов'янські ліроподібні гусла, один з генетично найдавніших прототипів традиційної бандури (це свідчить про те, що спосіб тримання інструмента — вертикальний — є споконвіків усталеною традицією). Доказом вкорінення реліктів діалектів скіфської мови на українському ґрунті є корінь скіфської назви інструмента — панджтор (пандж — п'ять, тор — струна, тобто п'ятиструнник, зафіксований Ю. Полідевком), що зберігся в лебійській мові українських кобзарів. Її корінь наявний у таких словах, як «панджа» (рука, п'ятірня), «панджатка» (п'ятниця) [5, с. 415, 428], польському слові «пеньць» (п'ять). Він був присутній також у давньослов'янському слові «пенжіяшеті» (дошка 5а з «Велесової книги») [2, с. 308]. Знахідка фрагмента перших середньовічних українських гусел — Звенигородських — дала підстави з'ясувати історичні шляхи, якими цей тип інструментів проникав з теренів Київської Русі (зокрема, Галицько-Волинського князівства) до північно-східних фракторій (Давній Новгород), а також у землі західних слов'ян (середньовічна Померанія, Богемія), а не навпаки, як уважав російський органіолог В. Поветкін).

Другим інструментальним прототипом бандури стали цитроподібні інструменти, зокрема, давньоукраїнські псалтирі вертикального тримання, сформовані в добу українського Середньовіччя, Відродження й Бароко. Генетично вони, цілком вірогідно, були спорідненими з восьмиструнним струнним інструментом київських полян, що мав плоский резонаторний корпус, який бачили арабські місіонери Ібн Даста та ал Бекрі. Можливо, подібний інструмент зображено на словенській пам'ятці VII ст. (рис. 3).

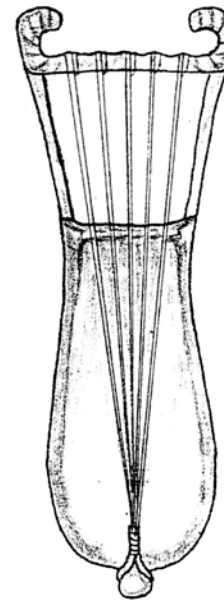


Рис. 1. Скіфська ліра (IV ст. до н. е.)

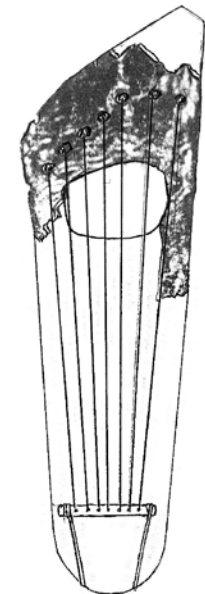


Рис. 2. Звенигородські гусла (перша чверть XII ст.)



Рис. 3. Фігурка ранньослов'янської язичницької богині з Велестинської колекції (Велестино, VII ст.)



Рис. 4. Псалтець (XII–XVI ст.)

В цитроподібному інструментарії Давньої України існувало декілька різновидів псалтирів вертикального тримання (прямокутної, трикутної і трапецієподібної форм), які мали різні розміри корпусу, різні форми (дошко/човноподібні). До них також належали інструменти перехідного типу, окремі різновиди яких отримали подальший розвиток у наступні епохи. З-поміж низки їх різновидів доцільно виокремити дві форми. До першого типу належать трикутні псалтирі великих і малих розмірів, з яких великі гусле-псалтирі не мали аналогів серед синхронно існуючого однотипного струнного інструментарію Західної Європи. До другого типу належали псалтирі малих розмірів у формі трапеції. Звук на них видобували за допомогою обох рук. *Цей спосіб ліг в основу способу видобування звуку на бандурі харківського різновиду.* Великі псалтирі XI–XII ст. у формі трапеції в українській середньовічній іконографії представлені псалтирем зі стінопису Софії Київської (XI ст.) та ужитковим виробом (вухокрутка) з Новоградка (Полоцьке князівство Київської Русі, XII ст.). Звук на цих вертикально триманих псалтирях видобували за допомогою однієї руки; до початку XIII ст. вони стали маргінальною лінією розвитку українських середньовічних псалтирів і дуже скоро вийшли з ужитку.

Найдавнішим інструментом, який міг стати безпосереднім прототипом бандури серед псалтирів вертикального тримання, був середньовічний пісневць. Цей доволі загадковий струнний інструмент дуже довго не потрапляв до іконографічних християнських джерел Київської Русі, мабуть, з ідеологічних міркувань. (Як відомо, язичницькі інструменти слов'ян безжально знищувалися отцями християнської церкви.) Збереглося його зображення та опис у М. Фіндейзена [6, с. 185]. Правдоподібно, що традиційна бандура запозичила спосіб кріплення приструнків на корпусі від цього перехідного типу інструмента (XII–XVI ст.). На ньому короткі мелодичні струни (5) були розташовані на корпусі односторонньо, по одну сторону від довгих мелодичних струн, аналогічно до приструнків на бандурі (рис. 4).

Якщо порівняти давньоукраїнську середньовічну традицію вертикального тримання гусел-псалтирів з російською, то стає зрозумілою їх генетична відмінність. На російську традицію зробила вирішальний вплив фіно-угорська та тюрко-татарська традиції, в яких спосіб тримання гусел був горизонтальним. Це дозволило зробити висновок про те, що вертикальна манера тримання цитроподібного інструментарію в національній інструментальній традиції є стійкою ознакою, що передається з покоління у покоління. Від вертикально триманих псалтирів традиційна бандура успадкувала не тільки плоский резонаторний корпус (на противагу до опуклого лютневого), але й манеру тримання — вертикальну — та спосіб звуковидобування — шляхом защипування струн.

Третім типом хордофонів, що брав участь у формуванні бандури, стали лютнеподібні інструменти, сформовані в Давній Україні під значним

впливом скіфо-сармато-аланського та тюркського інструментарію. Він став основою формування українських коротко- і довгошийкових кобз. Цей тип хордофонів зафіксований в археологічних артефактах та іконографії (I–XVI ст.), в тому числі й із дзеркально-симетричними «приструнками» на корпусі. Релікти їх форми й загальної конструкції збереглися в іконографічних джерелах (XI–XIX ст.), зокрема, на хордофонах з народних картин «Козак Мамай», на полотні Іллі Рєпіна «Запорожці пишуть лист турецькому султану». Цікаво, що ідею приструнків (коротких мелодичних струн) бандура могла успадкувати й від лютнеподібного інструментарію гібридного типу давньоіранської (азійської) генези (спосіб їх кріплення — також від пісневця).

У XVIII–XIX ст. відбувався паралельний розвиток короткошийкової кобзи з приструнками і бандури — інструментів різної форми, розмірів корпусу і способів гри. Зовнішня подібність інструментів призводила до синонімічного вживання обох назв не лише в народній лексиці, а й науковій літературі. Довгошийкові лютні з лопатоподібним корпусом скіфської генези не брали участі у формуванні бандури. Лінія еволюції довгошийкових кобз виявилась маргінальною, і на початку XX ст. вона відмерла (за свідченням П. Мартиновича, кобза була маленька, а її гриф — довгастиий).

Вивчення європейських хордофонів-гібридів доби Бароко, що мали додатковий струноносій — корпус, подвійну кілкову коробку або гриф — показало, що вони не мали жодного стосунку до формування бандури внаслідок їх поодинокого виготовлення окремими майстрами. До таких інструментів належали поліфант Данієля Фарранта, арфо-цистра Вендерліна Тіффенбруккера, орфареон / орфеон та ін.

Розгляд генетичних прототипів бандури та картографування шляхів їх міграцій дали підстави створити загальну схему генези бандури (в діахронних межах від IV ст. до н. е. до кінця XVI ст.).

Процес гібридизації псалтирів (північноукраїнська) та лютень (південноукраїнська традиція) вплинув на формування двох різних способів вертикального тримання бандури — перпендикулярно (або з незначним нахилом) і паралельно до корпусу виконавця, що згодом зумовило зародження різних традиційних бандурних шкіл, дало підстави скорегувати загальноприйнятту в науковій літературі їх типологію (чернігівська, полтавська, харківська школи, за Г. Хоткевичем, Ф. Колессою). Автор пропонує переглянути їх поділ на *північну* (чернігівсько-київську), пов'язану з «культурою псалтирів», та *південну* (полтавсько-харківську) традицію, пов'язану з «культурою лютень», відповідно до способів тримання і гри на інструментах чернігівського й харківського різновидів.

Традиційна бандура у процесі тривалої історичної еволюції стала тим інструментом, який у культурі українського народу перетворився на уні-

кальний феномен не лише за морфологією, але й суспільно-культурною функцією і здобув усесвітнє визнання ще з часів автентичного кобзарства¹⁾.

Зі зміною політичних і соціокультурних чинників на межі 1980–1990-х років в Україні зазнає відродження діатонічна харківська бандура (М. Будник, його учні й послідовники, В. Герасименко), а також давні хордофони — прототипи традиційної бандури — середньовічні ліроподібні гусли (М. Будник, Г. Павличенко), великі трикутні псалтирі (М. Будник) та лютні (А. Заярузний).

У міжвоєнний період традиційна діатонічна полтавсько-харківська та чернігівсько-київська бандура опинились у країнах західної української діаспори (Польщі, Чехословаччині, Німеччині, в повоєнний час — у США, Канаді, Австралії), яка законсервувала конструкцію традиційної бандури і харківський спосіб гри, більш прогресивний під оглядом розвитку технічних можливостей інструмента. У західній діаспорі зазнали розвитку діатонічні торбаноподібні бандури А. Паплинського (О. Гончаренко, С. Ласович-Чулівський, К. Місевич, В. Ємець, В. Вецал).

Вивчаючи генезу виконавства на традиційній бандурі за іконографічними та писемними джерелами, можна дійти висновку про історичну спадковість і вкоріненість в українській духовній традиції реліктів давньоіранського культурного пласта. Встановлення значення морфології та функцій вихідних інструментальних прототипів бандури у широких діахронних межах засвідчило їх участь у давніх ритуалах, де вони виконували магічну, релігійно-ідеологічну, медіативну, апотропеїчну, ініціальну, телепортативну, дипломатичну, маскувальну функції. Окремі з них знайшли продовження в язичницьких традиціях українського Середньовіччя, в билинному епосі Київської Русі, в українській народно-епічній традиції (думи) [4, с. 227–245]. З руйнуванням давніх обрядів вихідні прототипи бандури зазнали деградації або ж трансформувалися в інші типи хордофонів, що згодом потрапили у традиційне українське середовище, зберігаючи найбільш

1) Упродовж ХХ – на початку ХХІ ст. бандура пододала неймовірно складний шлях еволюції від традиційного епічного інструмента до академізованого концертного, спричиненої, головню, змінами її ідеологічних функцій у тоталітарному радянському суспільстві. Цей шлях пролягав через уніфікацію форми й конструкції, часткову, а згодом наскрізну хроматизацію її звукоряду, до створення сегментної конструкції корпусу, запровадження торбано- й ліроподібних різновидів, конструювання родини бандур. Традиційна діатонічна бандура з середини 1950-х рр. у процесі академізації перетворилася на інструмент з подвійно-діатонічним строем на основі цимбалоподібного кріплення струн. Хроматизація зумовила пошуки оптимальної конструкції механізмів перемикання тональностей. Експериментальні зміни морфології бандури торкнулися її гібридизації з однотипними й іншими видами хордофонів, спробами застосування нових способів звуковидобування (клавішно-ударного, арфового) та нові матеріали. Експерименти з тембром спричинились до введення демпферного механізму з опорою на шпиль, впровадження подвійного грифу, звернення до електроакустичних тембрів. Однак усі ці новації не мають нічого спільного з розвитком традиційної бандури.

стабільні ознаки народної музично-інструментальної традиції — манеру тримання інструмента і спосіб видобування звуку.

Символічна атрибутика українських іконографічних джерел доби Бароко — Романтизму, втілена на українських народних картинах «Козак Мамай», створила підстави висунути гіпотезу про те, що в їх змісті присутні ознаки впливів індоєвропейського та давньоіранського культурних шарів, що підтверджує давньоіранську лінію генези традиційної бандури з її окремих вихідних прототипів. Сакральна атрибутика знайшла втілення в колоподібній композиції картин, типовій для давніх епічних сюжетів, в основі поетики якої лежить відтворення реліктів скіфо-алано-осетинських обрядів перехідного циклу з їх поховальною атрибутикою (за участю першопредка-жреця, який грає на лютневому інструменті). Вона символізована інваріантними знаками: Світове дерево, кінь-медіатор, прив'язаний до встромленого догори вістрям списа (еквівалент Світового дерева), штоф і чарка (еквівалент чаші зі священним трупком), зброя, підвішена на гілках дерева, козак (першопредок, жрець) з ритуальною атрибутикою (лютневий інструмент, шапка-тіара), що є обов'язковими атрибутами обрядів перехідного циклу. Інструмент козака Мамає належить до давніх кобз (з коротким або довгим грифом) або гібридного типу — кобзи з додатковим струноносієм — корпусом. На ньому в одно- або дзеркально-симетричному порядку розташовані короткі мелодичні струни (це було властиве багатьом українським кобзам), що є ознакою давніх інструментів-гібридів азійського (давньоіранського) світу. Цей висновок підтверджується дослідженням давньої іранської етимології епоніму «козак Мамай». Його значення можна реконструювати за діалектами скіфської мови (зокрема, дигорським) [3, с. 254]. Це слово утворене від поєднання двох скіфських слів: *тап* — людина і *тау* — кінь, тобто людина-кінь (*грец.* кентавр) або кінний вершник, тобто охоронець, що підкреслює його апотропеїчну (оберігаючу) функцію.

Розгляд традиційної бандури як інструмента-гібрида: від його витоків, через інструментальні прототипи, до формування традиційного інструмента уможливорює з нових позицій простеження генези, еволюції та сучасного функціонування його в культурі. Цей підхід може стати перспективним при вивченні багатьох інших народних інструментів, що зазнали аналогічних трансформацій: від ритуальних — до інструментів традиційної культури. Розв'язуючи проблему генетичних витоків української бандури, можна створити фундамент для побудови перспективного проекту вивчення інструментів-гібридів у кожній національній культурі зокрема, що допоможе пролити світло на ті інструментальні явища, які з усталених позицій вивчення етнографічного інструментарію не могли бути однозначно поясненими дотепер.

Отже, в багатогранності своїх іпостасей традиційна бандура постає як інструмент української духовної й матеріальної культури, що виник на пе-

ретині різних музично-інструментальних традицій Євразії, Сходу й Заходу. З точки зору інструментознавства цей струнний інструмент є унікальним, самобутнім явищем конструкторської думки народу з багатотисячолітньою передісторією, що його створив, — інструментом-гібридом, який сформувався внаслідок синтезу морфологічних ознак різних, історично більш ранніх типів струнних інструментів.

Список використаних джерел

1. Абаев В. Историко-этимологический словарь осетинского языка / В.И. Абаев. – Москва; Ленинград : Изд-во АН СССР, 1958. – Т. 1. А – К. – 655 с.
2. Велесова книга Легенди. Міти. Думи. Скрижали буття українського народу / Упор. Б. Яценко, заг. ред. В. Довгича. – Індоевропа. – Кн. 1–4. – Київ : Велесич, 7503 (1995). – 320 с.
3. Герценберг Л. Г. Морфологическая структура слова в древних индоиранских языках / Л.Г. Герценберг. – Ленинград : Наука, 1972. – 273 с.
4. Зінків І. Бандура як історичний феномен : монографія / Ірина Зінків. – Київ : ІМФЕ, 2013. – 448 с.: іл.
5. Кушпет В. Старцівство : мандрівні співці-музиканти в Україні (XIX – поч. XX ст.) / В. Кушпет. – Київ : Темпора, 2007. – 492 с.: іл.
6. Финдейзен Н. Очерки по истории музыки в России с древнейших времен до конца XVIII века / Н. Финдейзен. – Москва; Ленинград : Гос. изд-во Музсектор, 1928. – Вып. I–III. – 376 с.

Iryna Zinkiv (Lviv)

GENETIC ORIGINS OF THE TRADITIONAL BANDURA: EURASIAN CONTEXT

The article highlights the initial genetic prototypes of the traditional Ukrainian instrument – bandura. It has been evolving through a gradual features synthesis of three different types of string instruments, which were established within the territory of the Ancient Ukraine – lyre-, cittern- and lute-like. Traditional Ukrainian bandura was formed as a result of the overlapping within the territory of Ukraine of two Eurasian paths of chordophone migration from the East to West – northern and southern. The first one was associated with the “Lyres culture”, which underwent a rebirth during the Middle Ages into the “Culture of Psalteries” (cittern-like instruments). The latter became the foundation of the northern Ukrainian bandura tradition (bandura of Chernihiv type). The second path was associated with the South of Ukraine and “Lutes culture” that had led to the emergence of the traditional Kharkiv bandura. At the intersection of these paths the Ukrainian folk hybrid instrument bandura was formed.

Keywords: traditional bandura, Chernihiv bandura, Kharkiv bandura, genetic origins, Eurasian context.

Кость ЧЕРЕМСЬКИЙ (Харків)

ПРОСТІР І ПЕРСПЕКТИВА ТРАДИЦІЙНОЇ БАНДУРИ

Стаття присвячена актуальним питанням відродження традиційної бандури й розвитку її соціально-культурного простору в нинішньому світі. На основі доказової практики розглядається алгоритм системного відновлення цього традиційного музичного інструменту, шляхи його повернення до сучасного культурного життя України.

Ключові слова: традиційний музичний інструмент, соціально-культурний простір, доказова реконструкція, генеруюче середовище.

В українській музичній традиції особливе місце посідає феномен виконавства на народній бандурі — традиційному музичному інструменті, який став одним із символів української самобутності, національної консолідації, духовним ідеалом українців. Традиційна бандура має давню і непросту історію, їй присвячено багато різнопланових досліджень (Г. Хоткевич, Г. Ткаченко, С. Грица, М. Будник, В. Кушпет, К. Чеченя, В. Мішалов, М. Хай, М. Товкайло, І. Зінків та інші), а кількість цільових слухачів та любителів музикування на цьому інструменті зростає з кожним роком. Проте і нині знання і ставлення до традиційної бандури в офіційних музичних, педагогічних, наукових і, зрештою, — адміністративних колах лишаються суперечливими [1, 223–225], [2], [3, 90–91], [4]. Отже, для того, щоб усунути існуючі непорозуміння, зробимо необхідні визначення.

Під *традиційною (народною, старосвітською, діатонічною) бандурою*¹ розуміємо український народний щипковий інструмент, що складається з видовбаного корпусу грушовидної форми деки, грифа, кілків, 5–6 басових струн (бунтів) і 16–17 приструнків. Стрій на народній бандурі діатонічний [5, 12–13]. Класична народна бандура, взірцем якої нині вважається інструмент Георгія Ткаченка², є стабілізованим, технічно довершеним і самодостатнім традиційним народним музичним інструментом (у подальшому скорочено — ТМІ) [2], [6, 26–28].

Форма і конструктивні особливості народної бандури з кінця XIX століття лишилися практично незмінними і відповідають засадам традиційного музикування, трансчасовим естетичним, світоглядним й духовним стереотипам середовища споживачів бандурного мистецтва [7, 224–230].

Для народних та елітарних спільнот виконавство на традиційній бандурі виходило за межі звичного музикування й зобов'язувало до певних неписаних правил використання інструменту, а виконавця — орієнтувала до специфічних норм поведінки, яка заперечувала споживацьку складову [8, 15]. Зважаючи на історичні й ментальні передумови, за своїм статусом традиційна бандура відноситься до особливої категорії музичних інструментів — *співоцьких*. За визначенням *співоцький інструмент* — (singing apparatus) — рейтингова назва струнного народного музичного інструменту, що використовувався до вокального супроводу різними соціальними групами, субкультурами співців, акцентовано виявляв свою суголосність із етнічною ментальністю, мав вагоме духовне значення у культурному житті національної спільноти і відповідав певним універсальним критеріям (діатонічність, добрі виражальні властивості, зручність у використанні, простота у навчанні, тривалий термін експлуатації тощо) [5, 145]. Як виразники етнічного звукоідеалу, співоцькі інструменти володіли *індуктивністю* — здатністю до пробудження у слухачів синергичних глибоких і тривалих переживань, емпатії, національного сумління, громадянського чину, ностальгії тощо. В Україні співоцькими інструментами вважалися гусла («криловидні» та «шоломовидні»), гудок, кобза, бандура, панська бандура, колісна ліра [9; 46].

Виконавська традиція на традиційній бандурі мала універсальну співоцьку доміанту — інструмент використовувався для супроводу до співу у різних середовищах професійних співців і аматорів. І хоча при ретроспективному погляді традиційна бандура могла бути доступною кожному жителю України, її акцентовано застосовували у своїй професійній діяльності одразу кілька груп українських традиційних співців. Так, у XVII–XIX бандурою відносно ламінарно послуговувалися представники принаймні двох різновидів українського співоцтва³ — *народного (парарелігійного)* у його кобзарському втіленні й *співоцтва аристократичного* у розмаїтих проявах двірських виконавців, які зустрічалися на українських землях аж до другої половини XIX ст. Одночасно й поряд із професійними виконавцями-співцями в Україні споконвіку існували й широкі кола аматорів практично з усіх суспільних прошарків — від світської і духовної еліти, стану військових і до простих селян й міщан. Історично в Україні аматорський рух на бандурі відрізнявся особливим соціальним статусом, національно-визвольною орієнтацією, здатністю утворювати різноманітні субкультури, що дало можливість його відносити до окремого явища — *бандурництва* [10, 222]⁴.

Виконавське існування в зазначеному соціально-культурному просторі було чітко регламентованим й зобов'язувало співця-музиканта дотримуватися ustalених правил, норм і братських (співоцьких) законів [11]. Вважаючи інструмент важливою частиною своєї традиції, кожна зі співоцьких

груп сприяла виробленню строгих правил використання бандури. Усі зміни, нововведення, раціоналізації інструменту відбувалися в суворій відповідності до ustalених правил і норм співоцької традиції, будь-які анархічні модифікації не допускалися.

Міжусіма спільнотами співців, а також аматорами, існував *взаємозв'язок*, який формувався під час взаємного міжгрупового навчання, неформального спілкування, різноманітних варіантів неофіційних стосунків.

Цей взаємозв'язок впливав на збагачення репертуару, удосконалення шкіл гри, вироблення стилів і манер виконавства, зрештою сприяв узгодженню між співцями конструктивних особливостей спільного для них музичного інструмента — традиційної бандури. Зокрема, існують хрестоматійні свідчення про навчання зрячих бандуристів у незрячих народних мандрівних співців. Так Данило Рихліївський (на прізвисько Бандурка) з десяти років навчався у незрячого співця Матвія Волошина з Богуслава, після чого пішов служити двірським бандуристом до київського губернатора Леонтєва. Відомий бандурист Василь Потапенко тривалий час був учнем і поводитарем чернігівського кобзаря Терешка Пархоменка. Опанас Сластіон навчався у полтавського бандуриста Неховайзуба, Олександр Рубець — у сокиринського кобзаря Остапа Вересая, Гнат Хоткевич — у деркачівського незрячого співця Павла Грушки. Василь Ємець, Олександр Левін (Гамалія) студіювали традиційну бандуру в харківського кобзаря Івана Кучугури-Кучеренка. Макар Христенко став панотцем Григорію Ільченку, Петро Дрєвченко — Георгію Ткаченку, Єгор Мовчан — Володимирі Перепелюку та інш. Один із adeptів зінківської школи Хведір Гриценко-Холодний починав свій шлях у поважному статусі двірського співця панів Твардовських, а закінчував — мандрівним народним кобзарем. Саме Гриценко-Холодний збагатив коло незрячих виконавців новими бандурними строями, стилями і способами гри, яким навчився в середовищі двірських співців. Гнат Хоткевич взяв за основу «харківської бандури» і «харківської школи гри» інструмент, способи гри і репертуар харківських незрячих співців⁵.

Отже, феномен традиційної бандури полягає в *одночасному* використанні цього інструменту кількома середовищами традиційних співців і різночинними аматорами бандурного виконавства. Саме завдяки універсальному співоцькому началу й акумуляції в собі кількох традицій, виконавство на бандурі очевидно й набуло знакових для української спільноти мистецьких і духовних рис та символічного статусу.

З іншого боку, циркулювання традиційної бандури у різних середовищах виконавців забезпечувало і підвищувало її живучість як музичного інструменту, урізноманітнювало форми та мистецькі особливості виконавства, збагачувало інструментальні техніки й, зрештою, репертуар професійних і аматорських співців-музикантів. Розвиваючи бандурне мистецтво кожен на своєму рівні і у своїй площині, ці середовища сприяли стабілізації

цілісної і самодостатньої конструкції інструменту, формуванню питомого для традиційної бандури репертуару і його парамузичних набутоків.

Саме завдяки професійній і аматорській складовим виконавства традиційна бандура отримувала нові стимули до свого існування й поширення.

Згідно з системно-етнофонічним методом І. Мацієвського існує чітка кореляція між інструментом, виконуваною на ньому музикою і самим музикантом [12, 34–36]. Це означає, що вивчення особливостей традиційного музичного інструменту і планування перспектив його розвитку неможливе без ґрунтового знання питомої для цього ТМІ музики і всебічного розуміння субкультури носіїв виконавської традиції. Крім того, важливе значення надається дослідженню соціального середовища побутування ТМІ, його зв'язку з духовною і матеріальною культурою народу тощо [12, 35]. Отже, знання про ТМІ буде не повним без комплексного осягнення його *соціально-культурного простору* — актуального на сьогодні поняття, яке конкретизує функціонування культурної традиції [13].

Загалом, під *соціально-культурним простором* традиційного музичного інструменту ми розуміємо середовище його природнього побутування в суспільстві, самодостатню систему, яка об'єднує носіїв традиції, споживачів їх творчого набуtku, підтримуючих груп й спільнот «посередників традиції» — майстрів музичних інструментів. Так, основу *соціально-культурного простору традиційної бандури* складали спільноти виконавців (професійні народні й аристократичні співці, аматори) і традиційна аудиторія (селяни, міщани, військові, духівництво, спудейство, панство, інтелігенція тощо), яка забезпечувала виконавцям матеріальні умови життя, творчу реалізацію, сприяла кристалізації й збереженню співоцького репертуару тощо. Слухачька аудиторія була налаштована на питомий бандурі репертуар і орієнтувалася на звичні їй особливості виконавства. Крім того, у *соціально-культурному просторі традиційної бандури* важливе місце належало групам, які забезпечували співцям життєво необхідні потреби й умови професійної діяльності (церковні братства, духовні і світські покровителі, меценати, благодійники, власники притулків та інших місць перебування проходящих співців тощо). Окремий локус також належав майстрам музичних інструментів, які справедливо уважалися «посередниками» інструментально-виконавської традиції. Втілюючи ідеї носіїв традиції, майстри матеріалізували спільне колективне бачення співців щодо нинішнього стану і перспектив ТМІ. І виконавець, і музичний майстер творили єдину творчу систему, у якій всі дії були синхронними й симетричними. Саме тому ніяких абстрактних конструктивних змін інструментів не могло відбуватися. Всі раціоналізації в традиційному музичному інструменті проходилися майстрами органічно, у властивому до української традиції напрямку, з узгодженням позиції виконавця і традиційної аудиторії.

Соціально-культурний простір традиційного музичного інструмента є самодостатньою системою, яка характеризується *динамічністю, пластич-*

ністю та інерційністю. І дійсно, традиція гри на народній бандурі не була статичною — вона *динамічно* відгукувалася на назрілі культурно-духовні потреби суспільства, шукала собі найповнішої реалізації у часи національно-визвольних зрушень, найважчі і найнебезпечніші періоди життя народу. Виконавська традиція гри на народній (старосвітській) бандурі природньо еволюціонувала разом з суспільством, *пластично* пристосовуючись до запитів спільнот (про що говорить, зокрема репертуар незрячих мандрівних співців початку – середини ХХ століття) [14, 86–90]. Так, зафіксовані етнологіями записи кобзарів і лірників 1920–1930-х років (зокрема аудіозаписи Інституту фольклору та етнології НАН України ім. Максима Рильського) зовсім не свідчать про занепад кобзарського виконавства, а скоріше навпаки, підтверджують його життєву силу і *пластичність*. Адже більшість змін виконавської манери співців, які відбувалися під впливом об'єктивних зовнішніх чинників ХХ століття, були переважно органічними, еволюційними й у межах традиції. І лише фізичне знищення радянським режимом незрячих співців і їхнього інструментарію змогло припинити природній розвиток явища українського кобзарства.

Органічно утворений соціально-культурний простір музичного інструменту очевидно мусів володіти здатністю до *самовідновлювання*. У цьому йому допомагала притаманна кожній культурній традиції *інерційна* складова, що спиралася на імпліцитну дію віри, устійнених у народній свідомості уявленнях, знаннях, переконаннях, забобонах, звичаях, ритуалах тощо. У природніх умовах будь-яка традиція згасає дуже повільно, адже зазвичай втрата будь-якої її ключової ланки неодмінно призводить до компенсаторного розвитку іншого. Проте у катастрофічних, швидкоплинних обставинах (наприклад, фізичне винищення носіїв традиції), соціально-культурний простір реагує феноменами *віднайдення* новітніх *продовжувачів традиції* [15, 54], [16]. В Україні це унікальне явище неодноразово спостерігалось у часи, коли замість знищених співців-музикантів віднаходилися групи подвижників, які емпатично відчували свою духовну спорідненість з кобзарями й брали на себе відповідальність за продовження співоцької справи, відновлення в суспільстві природнього ментального балансу.

Інтерес громадськості до традиційних музичних інструментів, старосвітського виконавства на них та вивчення філософії автентичного музичування у світі є прогресивно зростаючим⁶. Прогнозована позитивна динаміка цього процесу базується на захисних реакціях суспільства в умовах руйнівної глобалізації щодо пошуку способів збереження етнічної самобутності, протистояння девальвації традиційних для людства цінностей. У цьому контексті нині традиційні музичні інструменти вважаються ефективними засобами самовдосконалення, національного виховання, громадського усвідомлення, зрештою — духовного зростання суспільства [12, 276–278].

На сьогодні у світі набирає обертів процес відродження забутих ТМІ, відновлення виконавської практики на них, повернення традиційних слухачів і формування новітнього кола прихильників і подвижників традиційного музичного інструментарію. Уже нині накопичено колосальний реконструкторський досвід, який інтерактивно використовується професіоналами і любителями всіх континентів. Йдеться про *інтегральну доказову практику* відновлення традиційних музичних інструментів та поширення їх соціально-культурного простору в сучасному світі. Потужний позитивний досвід цієї практики, апробовані методики і принципів засади входять до золотого фонду *доказової реконструкції* традиційних музичних інструментів й служать справі раціонального й достовірного відродження ТМІ.

На основі *доказової практики* відродження традиційних музичних інструментів в Україні та поза її межами можна сформулювати один із можливих алгоритмів повернення ТМІ в активний обіг сучасного суспільства. Зокрема, визначена нами модель *соціально-культурного простору* музичного інструменту віртуально окреслює логічну послідовність дій, умовно об'єднану у кроки «А-В-С».

А. Формування *«генеруючого середовища»*, яке бере на себе ініціативу за достовірну реконструкцію інструменту, відтворення особливостей виконавства і поширення його у емпатичних спільнотах. Генеруючі середовища, які відроджують ТМІ, мусять намагатися *забезпечити*:

- дотримання засад автентичності, сакральності і природнього розвитку традиційного музичного інструменту;
- базову орієнтацію на реальне історичне середовище виконавців;
- якщо музичний інструмент достовірно використовувався декількома різновидами музикантів, спрямувати зусилля на паралельне культивування ТМІ у кількох емпатичних спільнотах, які мають подібність у світогляді і мистецькій орієнтації до автентичних виконавців.

В. Відновлення або віднайдення системи соціально-культурних зв'язків, необхідних умов та мотивацій, які б могли забезпечити життєздатність музичного інструменту в нинішньому бутті. Для цього необхідно забезпечити:

- систематичну творчу роботу з *цільовою і факультативною* слухачькими аудиторіями;
- продуктивну взаємодія з профільними майстрами музичних інструментів;
- віднайдення сучасних «підтримуючих» спільнот (субкультури традиційного спрямування, етномузичні середовища, групи і особистості, які здатні різнопланово допомагати розвитку ТМІ тощо);
- співпрацю з державними, громадськими установами культурного, наукового, навчального спрямування тощо.

С. Творення *іміджевого дизайну* музичного інструменту — розробка і практичне впровадження ефективних суспільно привабливих форм, традиційних та креативних засобів емоціонально-психологічного впливу ТМІ на цільову і супутні аудиторії з метою посилення інтересу в суспільстві до інструменту, формування позитивної громадської думки, підняття престижу інструменту та виконавства на ньому.

Реконструкція й уведення в обіг сучасних музичних спільнот давніх інструментів має свій багаторічний вивірений світовий досвід. І запропонований алгоритм має своє підтвердження в інтегральній практиці відродження ТМІ. Зокрема, наразі ми маємо позитивні приклади відродження в Європі колісної ліри, нікельарфи, лютні, різновидів гудків, волинки та інших ТМІ. Практика європейських колег зводиться до послідовних кроків, що передбачають базове утворення «генеруючих груп» з науковців, творчих особистостей, майстрів, менеджерів, які об'єднані спільною ідеєю відродження ТМІ. Ці ентузіасти організують гуртки любителів виконавства і виготовлення традиційних інструментів. Власне, подібні гуртки за деякий час стають епіцентрами розвитку виконавства, виготовлення і поширення ТМІ в суспільстві. Формуючи новітній суспільно-культурний простір інструменту, гуртки об'єднують активних подвижників, віднаходять ресурси для розвитку ТМІ, організують концерти, різноманітні просвітницькі заходи, поширюють інформаційно-рекламну продукцію, сприяють зростанню іміджу ТМІ в суспільстві тощо. Залучені до активу наковці готують присвячені традиційним музичним інструментам історичні розвідки, методичні та наукові матеріали, ноти, критичні нариси тощо. Останніми десятиліттями в багатьох країнах Заходу ключовими ланками відновлення традиційних музичних інструментів вважається утворення тематичних музеїв. Такі музеї привертають до себе увагу широкої громадськості, ентузіастів, туристів, творчих особистостей. Зазвичай на території музеїв традиційних музичних інструментів відбуваються культурно-просвітницькі заходи, концерти, фестивалі, майстер-класи з виготовлення і виконавства на ТМІ. Через ЗМІ, рекламну продукцію і довідникову літературу шириться позитивний образ музейних заходів, а разом з ними і традиційних музичних інструментів, збільшується підтримка ініціатив ентузіастів з боку приватних і державних установ. Таким чином, завдяки продуманим крокам «генеруючого середовища» справа відродження ТМІ набуває поважного громадського статусу і отримує перспективу широкого розвитку в суспільстві⁷.

Останні двадцять років в Україні спостерігається неухильне зростання цікавості до традиційних інструментів і напрямків автентичного музикування. І хоча в *музичній поведінці* сучасного українця традиційна бандура посідає ще далеко не провідне місце, її перспектива розвитку в Україні й українських поселеннях по світі є цілком позитивною. Такі оптимістичні

прогнози спираються на реальні результати практичної діяльності ентузіастів, появу профільних майстерень ТМІ, різноманітних творчих форм і самодостатніх напрямків використання традиційної бандури, що успішно інтегруються в сучасне світове українське суспільство.

Безумовно, відомі нині напрямки музикування на традиційній бандурі не з'явилися з порожнечі, над їхнім виникненням тривалий час працювало «генеруюче середовище» — коло відданих ідеї відродження і розвитку традиційної бандури особистостей — Георгій Ткаченко, Микола Будник, Микола Товкайло, Віктор Мішалов та інші. Саме це коло, прогресивно розширюючись за рахунок творчих, креативних особистостей, спромоглося здійснити майже неможливу на сьогодні місію — зберегти не лише фізичну плоть традиційної бандури, але й реанімувати її душу, історичне та духовне призначення. Це коло, наперекір пануючим у суспільстві прагматичним і позитивістським уявленням щодо еволюції музичних феноменів [17], не обмежилось тільки реконструкцією давнього інструменту, але й вдалося до експерименту з повернення народної бандури в природній сучасний обіг, віднайдено нею свого місця, нових змістів і сенсів в нинішньому житті.

Зазначимо, що від початку своєї діяльності подвижники традиційної бандури підійшли до питання її відродження *системно*. Можливо, дії, які робилися ентузіастами у напрямку реконструкції і поширення інструменту, були інтуїтивними, але з нинішнього погляду вони виглядають досить продумано і переконливо. Зокрема, основні завдання кола можна звести до кількох:

- 1) точна історична реконструкція найвдаліших взірців старосвітської бандури;
- 2) відродження традиційного репертуару народної бандури, притаманних їй шкіл гри і виконавської практики;
- 3) відтворення традиційної форми самоорганізації виконавців на традиційній бандурі та інших співоцьких інструментах (кобза, торбан, колісна ліра, гусла тощо);
- 4) спроба рекультивации традиційного простору народної бандури і віднайдено та розширення новітнього простору інструменту, враховуючи реалії сучасності.

Розглядаючи народну бандуру як співоцький інструмент, в якому історично поєдналися найпитоміші запити незрячих мандрівних кобзарів і різнопрофільних світських бандуристів, сучасні майстри змогли збагнути і розвинути природній шлях традиційної бандури. Зокрема, акумуляція в конструкціях ТМІ *сприйняття зрячих і незрячих виконавців* давало дивовижні наслідки — інструменти почали творитися на високому професійному, антропологічно, акустично й естетично вивіреному майстровому рівні.

Засади *органічного розвитку* ТМІ, зокрема народної бандури, були системно сформульовані визначним бандуристом, майстром співоцьких ін-

струментів, цехмайстром сучасного кобзарства світлої пам'яті Миколою Будником. Передані в усній формі учням ці засади зокрема включали:

1) *принцип самодостатності* (згідно з кобзарським каноном кожен традиційний музичний інструмент є божественним даром, у конструкції якого немає нічого зайвого; кожна деталь інструменту є важливою і зумовлена божественним призначенням);

2) *принцип антропологічної і фізіологічної відповідності* (у кобзарській і світській традиції народна бандура ніколи не робилася на абстрактного, а лише на конкретного виконавця, з урахуванням тілесних розмірів гравця (залежність розмірів і об'єму корпусу від ширини грудей виконавця, висоти інструменту — від його зросту, мензури — від розміру долоні, товщини пальців тощо), його фізичного статусу (зрячий – незрячий), фізіологічних особливостей (правша – шульга) тощо);

3) *принцип конструктивної доцільності* (кожен компонент інструменту має своє базове функційне призначення. Конструкція і функція будь-якої деталі інструменту пластично корелюється з іншими деталями і складають єдину систему ТМІ. Отже — елементів, які не мають цільового призначення, у системі ТМІ бути не може. Цим пояснюється відсутність у автентичних інструментів «зайвих» деталей і конструкцій суто декоративного призначення);

4) *принцип доступності* (у народній практиці матеріал для виготовлення інструменту зазвичай шукався і брався з місцевості, де проживав майстер. Порооди дерев, які використовувалися для виготовлення, зокрема, традиційної бандури, росли у всіх географічних краях України і не становили якогось дефіциту (червона верба, груша, клен, явір — заготовлювалися на спідню деку; ялина, смерека, сосна – на верхню деку; акація, слива — на кілочки тощо. У свою чергу, невисока вартість робочого матеріалу зумовлювала доступну ціну на музичний інструмент, що було важливим для більшого поширення ТМІ);

5) *принцип простоти і зручності* (засадничими критеріями ТМІ є зручність його будови і простота в експлуатації. Складних конструктивних рішень у будову інструменту традиційним майстром ніколи не вкладалося, навпаки — цінність ТМІ напряму залежала від вдалих знахідок майстра, які дозволяли за допомогою мінімальних засобів розв'язати складні завдання);

6) *принцип нейтральності* — традиційний музичний інструмент ніколи не планувався майстром як засіб реклами, політичної, релігійної, громадської чи будь-якої іншої агітації. Звідси — автентичний ТМІ ніколи не мав на собі яскравих орнаментів, мальованих чи випалених портретів, пропагандистських різьблень, насічок, написів-гасел тощо. Кольори, якими вкривали ТМІ, мусіли відповідати загальному настроєві і спрямуванню інструмента і не вносити візуальний дисонанс у сприйняття слухача;

7) *принцип гармонійності* (образ інструменту мусить відповідати засадам естетики ТМІ);

8) *принцип природності* (еволюція ТМІ відбувається у межах традиції в напрямку, які не торкаються основ інструменту й спрямовані на вдосконалення якісних характеристик інструменту — поліпшення акустичних характеристик інструменту, особливостей його звучання, технічного і естетичного вивірення головних елементів конструкції).

На переконання Миколи Будника, людина, яка творить кобзарські інструменти, різьбаче змінюється в позитивному напрямку. У процесі творчої роботи майстром набуваються конструктивні риси характеру, з'являється глибоке розуміння сенсу освоєння інструменту, виконавства на ньому. Ніби впускаючи в майбутній інструмент душу, майстер оживлює його. У відповідь інструмент починає звучати в уяві митця ще задовго до його закінчення.

Зазначені засади розвитку традиційної бандури ретельно дотримуються колами сучасних майстрів, виконавців і прихильників українських ТМІ⁸.

Додержуючись засад *автентичності* [18], сучасні подвижники традиційної бандури орієнтуються на досягнення давніх спільнот українських співців, зокрема представників народної парарелігійної форми — кобзарів, лірників, стихівничих. Наполеглива праця в архівах, бібліотеках, експериментальна робота в майстернях, гуртках однодумців завершується зазвичай апробацією на практиці під час багатоформатних виступів для різних груп слухачів. Звертаючись до досвіду і сакрального набутку традиційних співців подвижники сучасного кобзарства шукають і знаходять актуальні для сьогодення напрямки розвитку народної бандури.

Зокрема, нині в Україні та поза її межами вирізняються такі напрямки розвитку традиційної бандури:

1) кобзарський, спрямований на наслідування автентичної виконавської практики, базових принципів самоорганізації, осягнення творчого, філософського, сакрального набутків традиційних народних співців (кобзарів). Важливою особливістю сучасної цехової навчальної програми є орієнтація на позасценічні форми виконавства — природне кобзарювання на вулицях, біля культових установ, базарах, а також на громадських заходах, родинних подіях тощо. Очолює цей напрямок творче об'єднання «Кобзарський Цех», яке має своїх адептів практично в усіх областях України, а також за кордоном;

2) мистецький напрямок, орієнтований на різноманітні форми сценічного виконавства — від камерного і до естрадного. Найвідомішими подвижниками цього напрямку є учні Володимира Кушпета — випускники Стрітівської вищої педагогічної школи кобзарського мистецтва;

3) експериментальні напрямки сучасних субкультур, які використовують традиційну бандуру:

– у різноманітних духовних практиках (у т. ч. техніках самонавіювання, медитації, «мандрівок часом», індукованих віртуальних переміщеннях у просторі, прогностичних методиках тощо);

– музичній терапії (аутотерапії, індивідуальній, колективній);

– етнопедagogіці (у т. ч. родинному вихованні, гуртовому навчанні тощо).

Трагічний історичний досвід відродження бандури ХХ століття, постколоніальні психотравматичні розлади суспільної свідомості і разом з тим динамічні умови сучасного буття не дозволяють сподіватися на спонтанне відновлення в суспільстві природнього ставлення до традиційної бандури. Тому діяльність сучасних подвижників бандурної справи здебільшого *прагматична і спирається на цілеспрямовану практичну дію*.

У сучасній роботі з повернення народної бандури в живий культурний обіг ентузіасти великого значення надають розвитку майстерень з виготовлення традиційних музичних інструментів. На сьогодні такі майстерні існують у Львові, Києві, на Полтавщині, у Харкові. Зазвичай майстерні ТМІ влаштовуються ініціативою місцевих творчих об'єднань і функціонують приватно. Зважаючи на те, що у сучасній альтернативній до офіційної системі підготовки виконавців на ТМІ є необхідним паралельне до музичного навчання освоєння практики виготовлення інструментів, подібні майстерні стають справжніми центрами відродження народної музичної традиції. Адже саме у цих майстернях проходять найважливіші етапи навчання і становлення майстрів і виконавців.

Досить актуальними останніми роками стали приватні ініціативи з проведення на базі таких закладів майстрово-виконавських таборів для всіх бажаючих. Найпоказовішим є Кобзарський табір, запроваджений Юрієм Фединським у своїй родинній оселі в с. Крячківка Пирятинського району Полтавської області. Тут, у спеціально створеній для таборників майстерні і відведених приміщеннях, кілька разів на рік проводяться майстер-класи з виготовлення і виконавства на ТМІ (зокрема народній бандурі), читаються лекції з різних актуальних питань національної і світової органології, традиційної культури тощо.

Задля поширення уявлень про співоцькі інструменти серед широких верств ентузіасти влаштовують різноманітні виставки, демонстрації з виготовлення музичних інструментів під час культурних заходів, фестивалів (зокрема «Кобзарська Трійця», «Кобзарсько-лірницька Покрова», «Країна мрій» та ін.), концертів тощо. Досить перспективним є проект Мобільної кобзарської майстерні, який проводиться Харківським кобзарським цехом в навчальних закладах краю і передбачає безпосередню участь в майструванні інструментів широкого кола учнів, студентів, широких спільнот молоді.

Останніми роками традиційна бандура стала об'єктом досліджень багатьох сучасних науковців і музикантів — Віктора Мішалова, Ірини Зінків,

Миколи Товкайла, Михайла Хая, Володимира Кушпета та інших. Розкриваючи історичні, конструктивні особливості інструменту, його строїв, шкіл гри, наукові теоретичні розробки творять фундамент для нинішнього і подальшого вивчення народної бандури, обґрунтовують шляхи її подальшого розвитку.

Запорукою успішного відродження народної бандури на сьогодні є *унікнення маргіналізації* інструменту шляхом культивування його у різних середовищах, які проявляють інтерес до ТМІ. Найчастіше — це спільноти аматорських і професійних майстрів, музикантів, розмаїті субкультури, зорієнтовані на відродження національного буття, природнього способу існування, самовдосконалення тощо. Досвід показує, що *одночасне* використання інструменту у кількох споріднених спільнотах виводить ТМІ на рівень здорової творчої конкуренції, надає йому нових стимулів і перспектив. Останнім часом актуальним стало поширення народної бандури в середовищах незрячих, де сприйняття цього інструменту лишається традиційно шанобливим і позитивним. За останні роки кількість незрячих виконавців на бандурі з невинно зростає — імена Олександра Тріуса, Лайоша Молнара, Івана Попова, Тараса Дороцького та інших стали широко відомими в Україні. Як говорять самі виконавці, під час кобзарювань на вулицях люди дуже прихильно ставляться до незрячих бандуристів, уважно їх слухають і краще дають пожертви, ніж зрячим.

Важливими чинниками поширення традиційної бандури в українському суспільстві є практична робота зі слухачькими аудиторіями. За останні двадцять років пройдено великий шлях з формування сталої аудиторії прихильників традиційного музикування на старосвітській бандурі. Незважаючи на зміщення балансу в бік міського слухача і зменшення селянської аудиторії (як логічний наслідок штучних голодоморів, колективізації, масових репресій, цілеспрямованого упослідження селянства радянською владою у 20–60-х роках минулого століття), бандура динамічно повертає собі колись повністю зачищену режимом аудиторію. І треба віддати належне — ця аудиторія з року в рік збільшується. Існування в середовищі виконавців відмінних напрямків, стилів, мікростилів розширює коло прихильників бандурного музикування, робить традиційну бандуру цікавою і привабливою для багатьох цілком різних груп слухачів — від вуличних і до вибагливих шанувальників камерного виконавства. Крім постійної аудиторії подвижники традиційної бандури розширюють і аудиторії *факультативні* — середовища, у яких доводиться виступати епізодично або невеликими циклами. Нині такими аудиторіями є учні й студенти середніх і вищих навчальних закладів, різноманітні трудові і творчі колективи, середовища військових тощо. Практичний досвід подібної роботи, зокрема в навчальних закладах Харкова і Харківської області, які вважаються сильно постраждалими від минулої політики декоренізації населення, доводить цілком позитивний результат [19].

Особливу цікавість викликають процеси культивування традиційної бандури у місцях розселення українців за кордоном. У цьому плані цікавий досвід демонструє подвижницька робота виконавців Юліана Китастого, Джеймса Етхертон (США), Віктора Мішалова, Михайла Ляховича (Канада), бандурного майстра Василя Вецала (Канада) та ін. Під час концертів, фестивалів, вуличного кобзарювання, різноманітних заходів, ярмарків, родинних імпрез ці митці популяризують традиційну бандуру в українському й іншоетнічних середовищах, презентують самобутність української культури серед культур інших народів.

Для підвищення ефективності діяльності ентузіастів відродження традиційної бандури намагаються налагодити конструктивний діалог з центральними і місцевими органами влади, різноманітними державними, науковими і культурними установами. Зважаючи на гіркий досвід минувшини, з метою уникнення узалежнення й стагнації така співпраця проводиться дуже обережно і зважено. Адже найважливішим принципом подвижників традиційної бандури лишається *вільний і природній розвиток її простору*.

Одним із актуальних питань музикування на традиційній бандурі є питання навчання і підготовка виконавців. Запроваджена в Кобзарському Цеху система навчання від «майстра до учня» на сьогодні лишається найбільш оптимальною, адже досить ефективно забезпечує трансмісію традиційних знань про інструмент, способи гри на ньому, особливості музикування тощо⁹.

Цікавими і вартими до поширення є практики впровадження навчання на традиційній бандурі в навчальних курсах спеціальних навчальних закладів. Найуспішнішим прикладом такого навчання є уведений до навчальної програми Стрітівської вищої педагогічної школи кобзарського мистецтва курс традиційних кобзарських інструментів під керівництвом Володимира Кушпета. Учні за уподобанням можуть вибрати собі до навчання традиційну бандуру або кобзу, навчитися виготовлення музичних інструментів у шкільній майстерні. Кілька років тому традиційна бандура була експериментально уведена до програми навчання на кафедрі народних інструментів Харківського державного університету мистецтв імені І. П. Котляревського та Харківської академії культури (на жаль, за суб'єктивними і об'єктивними чинниками це досягнення зберегти не вдалося).

Не останню роль в індукції та закріпленні в суспільстві новітніх позитивних установок щодо народної бандури відіграють засоби масової інформації. Середовища, причетні до народної бандури, намагаються через ЗМІ різнобічно, виважено й послідовно доносити необхідні для суспільства вісті про сучасний розвиток цього музичного інструменту. І така інформація суспільству конче необхідна. Адже, розповідаючи про свої успіхи щодо повернення традиційної бандури в загальнонародний обіг, твориться потужний позитивний вплив на суспільство, на ствердження в ньому ба-

зових духовних цінностей і орієнтирів. Тих констант, що зрештою визначають суспільне ставлення до відродження самобутньої української культури, невід'ємною часткою якої є традиційна бандура.

Спільними зусиллями генеруючого середовища, підтримуючих спільнот, імідж традиційної бандури поволі повертається в природне русло. З інструменту археологічного і ще донедавна екзотичного традиційна бандура поволі стає звичною і затребуваною в культурному житті України.

Таким чином, традиційна бандура, маючи величезний історичний, духовний, мистецький потенціал, у нинішніх умовах має всі можливості відновити свою роль і значення в суспільстві, зайняти в українському культурному світі гідне і плідне місце. Відродження традиційної бандури у її повному обсязі в сучасному світовому українському суспільстві мусить відбуватися з урахуванням системних закономірностей її історичного побутування й нинішніх суспільно-культурних реалій і потенцій. З іншого боку, повноцінне існування інструменту в суспільстві можливе лише тоді, коли функційно запрацює *мотиваційна* і *підтримуюча* складові, об'єднані в системі соціально-культурного простору інструменту. Отже, перспективні дії щодо сучасного розвитку традиційної бандури, виконавства на ній, інтеграції в культурне життя мусять комплексно поєднувати досвід минулщини, ретельно опрацьовані нинішні досягнення й теоретичні розробки майбутнього поступу. За таких умов діяльність подвижників традиційної бандури з кожним роком набуватиме синхронності, системності і продуктивності в ключових напрямках розвитку простору цього народного інструменту, його якісного наповнення й розширення на внутрішніх і зовнішніх культурних теренах України.

Примітки

¹Сучасна (академічна, хроматична або концертна) бандура виникла у 1930-х роках як технічний експеримент аматорів бандурного виконавства без врахування традицій автентичного інструменту. Під впливом політичних, репресивних чинників, а також творчої й економічної кон'юнктури хроматична бандура витіснила народну зі вжитку професійних і любительських виконавців, призвела до вироблення якісно нових форм, напрямків і стилів музикування [2].

²Бандура Георгія Кириловича Ткаченка зберігається у Державному музеї театрального, музичного та кіномистецтва України, м. Київ.

³*Співці (singers)* — традиційні професійні виконавці ексклюзивних світських і релігійних жанрів, які вирізнялися особливим світоглядом, специфічним способом життя та самоорганізації. У діахронічному вимірі в Україні інститут професійних співців існував у світській і релігійній (парарелігійній) формах, які об'єднують автономні групи народних і аристократичних співців. Аристократична співоцька група включала генерації дружинних і двірських співців. До народних співців належали історичні мікрогрупи скоморохів і т. зв. парарелігійних співців — кобзарів, лірників, стихівничих. *Традиційне співоцтво (traditional singers)* — у сучасному ро-

зумінні — окреме явище національної культури, що акумулювало комплекс сталих філософсько-світоглядних, мистецьких та раціонально-практичних надбань співців і мало багатокомпонентний вплив на суспільство. *Українська співоцька традиція*, діючи в основних формах — незрячій-кобзарській і світській, а також різноманітних аматорських проявах, являла інтегративний феномен, який відповідав ментальним особливостям і духовним потребам українського народу, впливав на його культуру і побут. (див.: К. Черемський. Традиційне співоцтво. Українські співці-музиканти в контексті світової культури. Харків : Атос, 2008. – С. 223).

⁴Бандурництво (bandura art) — у сучасному розумінні — окреме явище національної культури, пов'язане зі специфікою музикування на бандурі. Переймаючись романтикою запорізького козацтва, бандурництво історично було не тільки мистецтвом співогри, але й накладало на виконавця певні духовні, моральні та світоглядні зобов'язання, універсалізувало у слухацьких колах стереотипи сприйняття бандурного мистецтва. Історично бандурництво характеризувалося:

– виразним громадянським спрямуванням, патріотичною орієнтацією; належністю до складового елементу субкультури («козацької» — XVI–XVIII ст., «шляхетської» — початку XIX ст., «народницької» — другої половини XIX ст., «романтичної» — початку – середини XX ст.);

– імітацією традиційного співоцтва (зокрема, у XIX ст. — наслідування професійних двірських співців; з початком XX ст. — ототожнення з кобзарями тощо);

– здатністю переростати в окремі, відмінні від традиційно-співоцьких, напрямки професійного виконавства.

⁵Особливостям стосунків і співпраці між різними групами українських професійних співців, а також професійними співцями і співцями-аматорами присвячено окремий розділ книги автора (дивись: Черемський К. П. Традиційне співоцтво. Українські співці-музиканти в контексті світової культури. Харків : Атос, 2008. – С. 171–179).

⁶Своєрідним свідченням потужності руху подвижників автентичного музикування на традиційних народних музичних інструментах у світі є величезна кількість груп у соціальних мережах, профільних сайтів, матеріалів в ютубі та інших інтернет-ресурсах тощо.

⁷Зокрема, одним із показових прикладів подібної роботи є справа відродження в Німеччині колісної ліри (hardy-gurdy). Після десятиріч забуття її у 1960-х роках взялося відроджувати невеличке коло ентузіастів на чолі з музичним майстром Куртом Райманом і органіологом Мар'яною Брьюкер. Кілька років наполегливої роботи пішло на організацію творчого осередку з майстрів, виконавців, митців, науковців, які були зацікавлені у відродженні колісної ліри на терені Німеччини. Робота стала настільки успішною, що невдовзі виникла потреба утворити музей і розширити навчально-методичну базу для аудиторії прихильників цього інструменту. У 1990 році було урочисто відкрито музей традиційних музичних інструментів (м. Лісберг), а згодом — у цьому ж місті — Міжнародний фестиваль виконавців на лірі та волинці. Нині коло любителів колісної ліри в Німеччині стрімко зросло. Відгукуючись на запити аудиторії, у країні поширилась кількість виконавців, а разом з ними — і мережа майстрів. Загалом, завдяки плідній роботі ентузіастів у сучасному культурному житті Німеччини колісна ліра займає важливе й

шановане місце, її творча роль з року в рік зростає (Дивись сайти: <http://drehleier-musik.de/links.php>;

<http://www.die-drehleier.de/2.html>; <http://bordun.de/kurse/osterbordunale/kurse>;

<http://www.gotschy.com/deutsch/>)

⁸Деякі з наведених принципів розвитку ТМІ Миколи Будника згадуються у книгах: Черемський, К. П. Шлях звичаю / К. Черемський. – Х.: Глас. – 2002. – С. 342–354; Хай М. Й. Микола Будник і кобзарство. – Львів : Астролябія, 2015. – 317 с.

⁹Докладніше дивись: Черемський К. Виконавство на традиційних кобзарських інструментах і подолання посттоталітарного синдрому в народній музичній культурі України / К. Черемський // Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії. – 2012. – Вип. 12. – С. 140–146.

Список використаних джерел

1. Ткаченко Г. К. Основи гри на народній бандурі / Г. Ткаченко // Черемський К. Повернення традиції. – Х.: Центр Леся Курбаса, 1999. – С. 223–229.
2. Товкайло М. Т. Слово на захист народної (старосвітської) бандури Микола Товкайло // Тези до науково-практичної конференції: «Українське кобзарство в музичному світі: традиції і сучасність». – К., 1997. – С. 38–39.
3. Кушпет В. Старцівство: мандрівні співці-музиканти в Україні (XIX – поч. XX ст.). / Володимир Кушпет. – К.: Темпора. – 2007. – 495 с.
4. Хай М. Й. Засадничі принципи дослідження українських народних музичних інструментів / Михайло Хай: <http://honchar.org.ua/p/zasadnychi-pryntsypu-doslidzhennya-ukrajinskyh-narodnyh-muzychnyh-instrumentiv/>
5. Очеретовська Н. Л., Цицалюк Н. М., Черемський К. П. Український словник музичних термінів / Неніла Очеретовська, Надія Цицалюк, Костянтин Черемський. – Х.: Атос, 2008. – 176 с.
6. Хоткевич Г. М. Бандура та її можливості / Гнат Хоткевич. – Торонто – Харків : Глас, Майдан, 2007. – 89 с.
7. Хоткевич Г. М. Бандура та її місце серед сучасних музичних інструментів / Гнат Хоткевич // Г. М. Хоткевич. Бандура та її репертуар. – Торонто – Харків : Фонд імені Гната Хоткевича, 2009. – С. 210–230.
8. Примич М. Виконавці українських дум / Марина Примич // Родовід. Наукові записки до історії культури України. – 1992. – № 3. – С. 14–21.
9. Черемський К. П. Традиційне співоцтво. Українські співці-музиканти в контексті світової культури / Костянтин Черемський. – Харків : Атос, 2008. – 247 с.
10. Мішалов В. Харківська бандура. Культурно-мистецькі аспекти генези і розвитку виконавства на українському народному інструменті / Віктор Мішалов. – Харків – Торонто : Видавець Савчук О. О., 2013. – 367 с.
11. Савчук О. О. Українське традиційне співоцтво як світоглядна система (на матеріалі кобзарсько-лірницької традиції Слобідської України). Автореферат дисертації на здобуття наукового ступеня кандидата філософ-

ських наук. 09.0012. – Українознавство (філософські науки) / Олександр Савчук. – Харків, 2010. – 19 с.

12. Мацневский И. Народная инструментальная музыка как феномен культуры / Игорь Мацневский. – Алматы : Дарк-Пресс. – 2007. – 517 с.

13. Настояща К. В. Функціонування культурної традиції у соціальному просторі. Автореферат дисертації на здобуття наукового ступеня кандидата соціологічних наук. 22.00.01 – теорія та історія соціології / К. Настояща. – Київ – 2005 – 14 с.

14. Грица С. Й. Мелос української народної епіки / С. Грица. – К.: Наукова думка, 1979. – 248 с.

15. Лисюк Н. Традиційний фольклор у культурному просторі ХХІ століття. Н. Лисюк // Вісник Київського національного університету імені Т. Шевченка. – 2010. – №21. – С. 51–55.

16. Бріцин А, Махлін П., Руда О. Сучасні епічні виконавці та автентична кобзарська традиція в Україні / Андрій Бріцин, Петро Махлін, Олена Руда // Усна епіка: етнічні традиції та виконавство. Матеріали Міжнародної наукової конференції, присвяченої пам'яті Ф. Колесси та А. Лорда. – Київ. – 1997. – С. 175–180.

17. Куц Є. В. Динаміка розвитку музичного інструментарію: вступ до теорії тембрового простору / Є. В. Куц // Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. – 2015. – №2. – С. 106–109.

18. Чеченя К. А. Питання автентичності в музиці: теорія і практика / Костянтин Чеченя // Мистецтвознавчі записки. — К., 2010. – С. 16–23.

19. Черемський К. П. Сприйняття традиційного кобзарського виконавства у середовищах студіюючої молоді м. Харкова / Костянтин Черемський // Народна творчість та етнологія. – 2012. – № 1 – С.61–65.

Kost' Cheremskyi (Kharkiv)

TRADITIONAL BANDURA SPACE AND PERSPECTIVE

The article is devoted to actual issues of revival of traditional bandura and development of its socio-cultural space in today's world. Basing on the evidence practice, algorithm of system restoration of this traditional musical instrument along with the ways of its returning to the contemporary cultural life of Ukraine are reviewed.

Keywords: traditional musical instrument, socio-cultural space, evidence-based reconstruction, generating environment.

Віктор МІШАЛОВ (Торонто, Канада)

ДО ПРОБЛЕМИ ЗВУКОРЯДУ ТА СТРОЮ НАРОДНОЇ БАНДУРИ

Стаття присвячена ґрунтовному аналізу автентичних звукорядів і строїв народної бандури, які використовували у своїй практиці традиційні кобзарі XIX–XX ст. Задіюючи великий фактичний матеріал, автор звертає увагу на характерну відносність й варіабельність зафіксованих дослідниками строїв, що могли змінюватися залежно від конструктивних особливостей інструменту, товщини і матеріалу струн, еволюційних і ситуаційних модифікацій у способах і техніці гри співця, нарешті природної для кобзарського виконавства зміни строю, який пристосовувався до виконуваного твору.

Ключові слова: народня бандура, звукоряд, стрій, варіабельність, перестроювання, конструкція інструменту.

Вдумливе й розважливе ставлення до історії і традиції музичного інструменту є запорукою його достовірної реконструкції. Про це слід пам'ятати завжди, коли ставляться практичні завдання з відновлення музичного інструменту, підвищення майстерності виконавства на ньому, проектування шляхів його подальшого розвитку. Очевидно, що слід уникати механістично-спрощених і шаблонних підходів, намагатися аналітично оцінити базові й тимчасові елементи конструкцій інструменту, зрозуміти засадничі принципи, вміти їх відрізнити від ситуативних змін, які можуть природньо траплятися у творчій роботі і майстра, і виконавця. Аналітичний підхід мусить стати принциповим у програмі відродження традиційного музичного інструменту й культури виконавства на ньому.

Керуючись наведеними засадами, розпочнемо розгляд нашої теми з окремих конструктивних особливостей народної бандури, які мають принципове значення.

На початку спинимося на струнах і пов'язаних з ними звукорядами традиційної бандури.

Отже, струни на народній бандурі можна поділити на дві групи:

а) струни, які натягнуті по шийці й настраювалися за допомогою кілків на кінці ручки, — бунти, або баски;

б) струни, які налаштовані на корпусі інструменту й настраювалися кілками, які розташовані в обичайці інструменту. Ці струни називалися приструнками.

В деяких різновидах народної бандури виконавці називали найтовщі та найдовші приструнки (1–2 струни) підбасками, адже вони не мали діятонічної послідовності, а продовжували стрій бунтів, що налаштовувалися по грифу інструменту. Отже, коли ми через конструктивні особливості інструменту ділимо струни на дві групи, то звукоряд бандури також можна поділити на дві групи, але дещо відмінно.

Так, звукоряд бандури складається з двох частин: звукоряду басів і підбасків та звукоряду приструнків.

Басові й підбаскові струни народної бандури настраювалися кварто-квінтовым способом переважно на основі головних опорних нот звукоряду приструнків (тоніка-субдомінанта-домінанта).

Звукоряд приструнків настраювався в діятонічній послідовності.

Зустрічалися кілька строїв приструнків, які кобзарі називали по-різному: косий, кубанський, лебійський, скрипковий [29; с. 344] і т. д. П. Мартинович писав, що кобзар Хведор Холодний використовував 4 строї: бандуристський, скрипошний, жалібний і косий [13; с. 284].

Як саме ці строї були налаштовані, Порфирій Мартинович детально не розглядає, через що ми не маємо про них докладнішої інформації.

Звукоряд бандури чернігівського кобзаря Павла Братиці записав М. Лисенко ще в 1870 р. Інструмент П. Братиці мав 4 баски і 16 приструнків. Струну *gis'* другої октави можна було понизити при потребі на *g'*.

Приклад №1: Звукоряд бандури П. Братиці [12; с. 9]:



Звукоряд бандури, що його подає М. Лисенко у своїй праці [11, 12], нагадує стандартний стрій «на весело» в *a-dur*, який використовували слобідські кобзарі. М. Лисенко записав від П. Братиці думу «Про Хмельницького та Барабаша», але звукоряд, який подав М. Лисенко, не збігається з вищеподаним звукорядом.

Цей запис думи був опублікований у 1888 р., але зроблений був ще у 1870 р., тобто до появи праці М. Лисенка про Остапа Вересая. Лисенко не міг не бачити, що інструменти П. Братиці та О. Вересая розрізнялися не лише кількістю струн, але й строем. Напевно, існували й інші помітні відмінності у техніці гри між інструментами. Про ці відмінності М. Лисенко також нічого не пише.

Проблеми у відтворенні думи «Про Хмельницького та Барабаша» виникають через наявність випадкових хроматичних нот та певних нот, які не знаходяться у звукоряді бандури в подачі М. Лисенка. Щоб виконати зазначену думу, П. Братиця очевидно мав інструмент, настроєний по-інакшому, можливо, в *a-moll*, хоч проблеми з випадковими хроматизмами це не подолає.

Звукоряд бандури, на якій грав чернігівський кобзар Терентій Пархоменко, відрізняється від строю бандури слобідських та полтавських кобзарів, а також від вищенаведеного звукоряду бандури чернігівського кобзаря П. Брагиці. Цей звукоряд подає у своїй праці М. Сперанський, зазначаючи, що «при записі строю, можливо, мали місце помилки, оскільки сам дописувач попереджав, що “настроює Пархоменко інструмент на слух, так що можливо лише приблизно вказати, між якими струнами знаходяться повні інтервали, а між якими півтони”» [16; с. 25].

Приклад №2: Звукоряд бандури Т. Пархоменка (за М. Сперанським) [16; с. 25]:



Г. Хоткевич пише, що в цьому звукоряді для нього є багато незрозумілого. Він звертає увагу на те, що хоч у ключі стоять три бемолі, але в тексті коло одних нот бемолі повторюються, а коло інших — ні. На думку Г. Хоткевича, якщо цей стрій є ре-бемоль мажор, то в ключі має бути не три бемолі, а п'ять. Якщо ж це є ля-бемоль мажор, то в ключі має бути чотири бемолі, а не три. Він звертає увагу також на те, що в басах всюди стоїть *ре чисте*, тоді як у приструнках — *ре-бемоль*. На його думку, цього ніяк не могло бути, особливо якщо звернути увагу на функцію домінанти в цій тональності [20; с. 27].

В. Кушпет також звертає увагу на те, що звукоряд бандури Т. Пархоменка важко зрозуміти і що, мабуть, його треба подати на октаву нижче, бо такої теситури не витримає жодна бандура. Він також зауважує, що для узгодження тональності приструнків та басів, напевно, треба зробити коректуру поданого звукоряду [9; с. 54].

Приклад №3: Поправлений звукоряд бандури Т. Пархоменка (за В. Кушпетом) [9; с. 54]:



В. Кушпет звертає увагу на те, що хоч звукоряд бандури Т. Пархоменка дозволяє грати веселий (мажорний) репертуар, стрій басів не надається для виконання творів у паралельному мінорі.

Якщо пильно придивитися до фотографій Т. Пархоменка під час XII Археологічного з'їзду 1902 р. в Харкові, то можна побачити, що на його бандурі було 6 басових кілочків зі струнами та 15 пристрункових кілочків, на яких були намотані 14 струн. На найвищому кілочку для приструнків

струни не було. Це створює певні проблеми для інтерпретації, оскільки звукоряд, поданий у праці М. Сперанського, має аж 7 басів.

Після XII Археологічного з'їзду К. Бич-Лубенський опублікував у тижневику «Русская музыкальная газета» низку статей за редакцією російського музикознавця М. Финдейзена [1; с. 867]. К. Бич-Лубенський детально описав виступ кобзарів та лірників на з'їзді в Харкові, подав чимало рідкісних фотографій, описав доповіді, а також охарактеризував кожного виконавця, подаючи разом і стрій їхніх інструментів.

Згідно з К. Бич-Лубенським, стрій бандури, який використовували на Чернігівщині (а звідти на з'їзді був тільки Т. Пархоменко) був таким [1; с. 867].

Приклад №4: Звукоряд народньої бандури з Чернігівщини (за К. Бич-Лубенським) [1; с. 867].



Як бачимо, у записі К. Бич-Лубенського звукоряд бандури подано у відповідній теситурі, а не на октаву вище, як пізніше подає М. Сперанський. Стрій приструнків «на весело» відповідає тональності *a-dur*. Баси відповідають головним акордам тоніки, субдомінанти і домінанти в ля мажорі, а додатковий *fis* у басах відповідає тоніці спорідненої мінорної тональності.

На думку автора, стрій, який подав в своїй статті К. Бич-Лубенський, більш схожий на звукоряд, який вживав Т. Пархоменко. А стрій, який подав М. Сперанський, є скоріше за все помилковим.

К. Бич-Лубенський також пише, що Т. Пархоменко розповів харківським кобзарям про інший стрій бунтів, так званий «десятиголосний»¹⁾, який відрізняється від того звукоряду, що його дослідник записав від кобзаря. На жаль, попри прохання К. Бич-Лубенського заграги щось у тому строї, Т. Пархоменко відмовився, оскільки його бандура нібито «не була к тому пристосована» [1; с. 869].

У 1902 р. студенти М. Сперанського Г. Бакалов та Д. Данилов зробили записи двох дум від Т. Пархоменка. Тональність мелодії відповідає *g-moll*.

З цього можна зробити такі висновки: по-перше, стрій бандури Т. Пархоменка в проміжку між записом на Археологічному з'їзді та записом М. Сперанського міг спуститися загальною на 1 тон; по-друге, у кобзаря, мабуть, також був звукоряд для гри «на жалібно» у *g-moll*. В. Кушпет слушно

1) Термін «десятиструнний стрій» міг стосуватися бандури з 10-ма басовими струнами в діятонічній послідовності, хоч невідомо, чи в 1902 р. вже були бандури з повним діятонічним строем у басах. У цей час тільки торбани мали таку кількість струн по ручці. Може, Т. Пархоменко мав на увазі стрій торбана? Відомо, що художник Володимир Татлін та Михайло Шевченко у цей час мали бандури з 10-ма басками і грали способом на бандурі подібно до Т. Пархоменка.

зауважує, що оскільки у праці М. Сперанського не подано жодного нотного прикладу гри в мінорі, провести аналіз способу перестроювання звукоряду «на жалібно» в грі Т. Пархоменка поки що є неможливим [9; с. 54].

Порфирій Мартинович, який за своє життя бачив багато кобзарів, писав, що зінківський кобзар Хведор Гриценко-Холодний використовує для гри 4 строї: бандуристський, скрипошний, жалібний і косий [13; с. 284].

Сьогодні важко достеменно сказати, що це були за строї, але на основі порівняння строїв, які використовували інші кобзарі, все ж таки можна зробити певні припущення. Отже, «бандуристський стрій» міг бути натуральним мінором або дорійським ладом, «скрипошний стрій» — натуральним мажором, «жалібний стрій» — гармонійним мінором, а «косий стрій» — міксолідійським ладом.

Більшість дослідників кобзарства чомусь не звертали уваги на те, що існували різні звукоряди в бандурі одного й того самого виконавця. Ті ж, які записали стрій, рідко звертали увагу на його можливу *варіабельність* при виконанні різних творів. За словами П. Мартиновича, кобзар Хв. Холодний користувався різними строями для виконання різних творів зі свого репертуару.

Холодний грав на кількох бандурах різного типу, між ними, зокрема — інструмент, який мав 45 струн і «хроматичний» стрій [7; с. 59]. На жаль, зображення цієї бандури з 45 струнами та її точного опису ми не маємо. Не зафіксовано також запису цього хроматичного строю.

Пізніша бандура, на якій грав Хв. Холодний, дісталася йому в спадок від його учителя, Гаврила Вовка, який у старості втратив слух і перестав грати на ній. Інструмент цей, мабуть, був зроблений наприкінці XVIII ст. або на початку XIX ст.

З портрета Хв. Холодного, який зробив П. Мартинович, бачимо, що ця бандура була досить великою, зокрема ручка була набагато довшою, ніж у більшості інструментів того часу. Можливо, це дозволяло кобзареві використовувати тонші струни для відповідного басового звуку, завдяки чому інструмент мав насичений і повний звук і був йому більше до вподоби.

На ручці було 5 басів, що разом із 16 приструнками дає в сумі 21 струну, подібно до інструментів інших кобзарів слобідської групи. Але деякі елементи конструкції цієї бандури були трохи незвичними. П. Мартинович писав, що кобилка була незвичайна і що Хв. Холодному прийшлося замінити оригінальну кобилку, вставивши замість неї якусь палку, на якій ще був металевий дріт. З портрета також видно, що на ручці бандури є додатковий кілочок трохи вище шемстока для приструнків. Такого ми не зустрічаємо на інструментах інших кобзарів. Це наводить на думку, що бандура Хв. Холодного була настроєна на високий стрій «до відказу» (як писав Г. Хоткевич), що в свою чергу свідчить про високий (можливо, теноровий) голос кобзаря і його стремління до гарного й повного інструментального звуку.

На сучасних бандурах найтонша басова струна рветься найчастіше, особливо в інструментах, які мають велику мензуру в басах, і важко знайти відповідну струну, яка би витримала високе натягіння. Можливо, вставлення кілочка посередині грифу було спробою подолати цю проблему.

В рецитаціях, які транскрибував Ф. Колесса від О. Сластіона, не зазначено бандурний супровід. Можливо, О. Сластіон записав ці рецитації без супроводу, або цей супровід був неякісно записаний і його неможливо було розшифрувати.

Зате в транскрипції думи, зробленій М. Лисенком від О. Сластіона на кілька років раніше, записано дещо з бандурного супроводу виконавця. З цього запису можна вивести такий звукоряд інструмента, на якому грав О. Сластіон.

Приклад №5: Звукоряд інструментальної перегри О. Сластіона [19; с. 117]:



Якщо перестроїти всі ці ноти на півтона вище, то виходить стрій звичайної семиструнної гітари, який на той час був досить поширеним поряд із мінорним строєм.

Приклад №6: Транспонований звукоряд, який використовував О. Сластіон:



На поданому вище прикладі нотами-половинками зазначено стрій відкритих струн на гітарі, настроєних у мінорному акорді. Ноти, які добувалися виконавцем притисканням струн до ладів, зазначені чвірками. З наведеного звукоряду видно, що О. Сластіон грав мелодії інструментальних перегр на трьох найтонших струнах цього інструмента в першій позиції, тобто використовуючи лише перші чотири лади, а третю і четверту струни лише вряди-годи притискав до грифа для зміни нот.

Цей спосіб супроводу описав М. Лисенко так: «Супровід до співу кобзар веде на двох струнах, то підвищує, то понижує по потєбі звук струни, притискаючи її до грифа (ручки) на тій або іншій висоті» [10; с. 19].

Ми маємо рисунок роботи П. Мартиновича, де О. Сластіон зображений під час гри на бандурі з лівою рукою на приструнках. Також маємо фотографію, де бачимо, що виконавець грає лівою рукою на приструнках.

Можливо, що О. Сластіон у час, коли записував цю думу М. Лисенко, не мав при собі бандури, а користувався для супроводу і для тримання тональності звичайною гітарою.

Своїм пан-отцем О. Сластіон вважав лохвицького кобзаря Петра Неховайзуба. Із зображення, який зробив О. Сластіон, ми бачимо, що його бандура мала 6 струн по грифу та 7 приструнків, тобто була дуже подібною в конструкції до інструмента, на якому грав О. Вересай. Якщо ж конструкція інструмента була подібною, то, можливо, і спосіб гри П. Неховайзуба був схожий на вересаївський, тобто цей кобзар придавлював струни до грифа. Якщо це так, то О. Сластіон, очевидно, перейняв у свого пан-отця таку техніку гри на бандурі. Заграти ж на гітарі, володіючи цією технікою гри на бандурі, не є надскладним завданням.

Цей спосіб підігривання на семиструнній гітарі супроводу до думи дещо нагадує техніку гри на ладковій кобзі канадійського кобзариста Павла Конопленка-Запорожця.

Бандура, на якій грав миргородський кобзар Михайло Кравченко, мала 5 басів та 18 приструнків.

Приклад №7: Звукоряд бандури М. Кравченка (за Ф. Колессою) [8; с. 69]:



Звукоряд, який подав Ф. Колесса, піднімає багато проблемних питань.

Ще у своїй праці Ф. Колесса пише: «Не маємо певності, чи Кравченко часом не підстроював цього приструнка на 'E', яке неясно вчувається в супроводі до пісні про Саву Чалого, і чи він не змінює строю при танцювальних мелодіях» [8; с. 69]. Далі він зазначає, що «Кравченко співав у тональності 'B-moll', яку ми в записах транспонуємо всюди на 'A-moll', зазначаючи при ключі стале підвищення четвертого й шостого ступеня» [8; с. 70].

Хоткевич не міг зрозуміти стрій, який подавав Ф. Колесса, й не зміг пояснити причину подвоєння певних струн у басах вищенаведеного строю [21; с. 27].

Можливо, що стрій, поданий у праці Ф. Колесси, є лише одним зі строїв, які використовував М. Кравченко. Можливо також, що цей стрій надається саме для танків, а для виконання дум кобзар користувався іншим. Треба взяти до уваги, що на XII Археологічному з'їзді (1902 р.) для злагодження гри учасників етнографічного концерту Гнат Хоткевич мусив знати звукоряди бандур всіх кобзарів і відповідно навчитися настроювати однаково їх бандури. А отже, він добре знав строї, які використовував М. Кравченко

для виконання свого власного сольового репертуару, й був повноважний піднімати питання щодо звукоряду Кравченкової бандури.

У транскрипції Ф. Колесси супровід зазначений дуже скупо і побудований лише на двох акордах: 'E-dur' (без квінти) та 'A-moll' (без терції). Тональність рецитації подано як гармонійний e-moll.

В транспозиції ці акорди відповідали б 'F-dur' та 'B-moll' (без терції).

У своїй статті за 1902 р. К. Бич-Лубенський подає звукоряд, який використовував на Археологічному з'їзді полтавський кобзар, тобто звукоряд бандури М. Кравченка (бо з Полтавщини був тільки він один).

Приклад №8: Звукоряд бандури М. Кравченка (за К. Бич-Лубенським) [1; с. 870]:



Як бачимо, цей звукоряд відрізняється від того, який подає в своїй праці Ф. Колесса. Приструнки у Бич-Лубенського настроєні діатонічно від тоніки в тональності a-dur, коли у Ф. Колесси — в b-dur, але від другого ступеня, тобто в дорійському ладі. Зміну висоти тоніки можна пояснити тим, що інструмент був або повністю настроєний на терцію нижче, ніж стрій, який подав Ф. Колесса, або фонограф крутився з іншою швидкістю²⁾. Найбільша різниця між цими звукорядами лежить у строї п'яти басових струн, які в К. Бич-Лубенського співпадають зі звичною системою тоніки, субдомінанти і доміанти діатонічного звукоряду приструнків. У той же час, в Колесси зовсім не співпадає з гармонійною функцією тоніки, субдомінанти й доміанти. Крім того, складається враження, що у записах Ф. Колесси подвоєні ноти є зайвими, а деякі струни на октаву занижені.

К. Бич-Лубенський пише: «Строй Кравченко и Древченко интересны для нас как явление трансформации древнего бандурного строя или гаммы в современную, несомненно происшедшую под влиянием современной музыки, музыки города» [1; с. 866].

Можна припустити, що з 1902 по 1910 р. стрій бандури М. Кравченка зазнав певних змін. Поява басової струни на октаву нижче, ніж звичайна

2) Висота тоніки також залежала від тонального стандарту, які в К. Бич-Лубенського та Ф. Колесси могли бути різні. На той час стандарту для A= 440 Hz не існувало (величина A коливалася між 415 Hz і 455 Hz). В Австрії в 1885 році ввели стандарт A=435. У 1936 в Америці увели стандарт A=440, а міжнародна стандартна організація прийняла A=440 в 1955 році і потвердила в 1975 р. Нині в Європі деякі музичні осередки переходять на A=444.

послідовність, вказує на те, що кобзар змінив потрібну струну на іншу, мабуть, не того діаметра й, можливо, набагато товщу. З портретів, які намалював О. Сластіон, видно також, що існували певні розходження в постановці рук кобзаря — а це впливало на техніку гри кобзаря.

Слід зазначити, що у звукоряді бандури М. Кравченка, який поданий К. Бич-Лубенським, басы налаштовані на головні акорди в тональності натуральний *e-dur* або натуральний *e-moll*, а приструнки — в *a-dur* (тобто якщо взяти 'а' як тоніку *e'* міксолідійського ладу). Цей стрій нагадує «веселий» стрій, який використовував Г. Ткаченко. Про існування інших строїв, а також можливі перестройки звукоряду у полтавських кобзарів К. Бич-Лубенський не згадує.

У своїй статті за 1902 р. К. Бич-Лубенський подає й кілька звукорядів, які використовували кобзарі Харківщини.

Він пише, що харківські кобзарі переважно грають у двох ладах — мажорному та мінорному мелодійному (можливо, хотів написати натуральному), а деякі постійно строять бандуру в мінорі гармонійному.

Приклад №9: Звукоряд харківський «на весело» [1; с. 667]:



Приклад №10: Звукоряд харківський «на жалібно» [1; с. 667]:



Звукоряди подані для 19-струнної бандури. Перший з цих звукорядів дуже подібний до строю, який використовував Г. Хоткевич (з відхиленням у найнижчому басі 'а'). Відомо, що бандура Г. Хоткевича мала 20 струн. В приструнках у Г. Хоткевича була ще додаткова струна 'д' на позиції найвищого, 16 приструнку, а 1 бас був настроєний на ноту 'g' або 'а'.

Другий звукоряд в натуральному мінорі нагадує стрій, який використовував для виконання дум Г. Ткаченко, з тією ріжницею, що в інструменті Г. Ткаченка була 21 струна і він мав ще дві басові струни ('с' і 'f' великої октави). Найнижчий перший бас 'а' творить певні проблеми, адже струна, настроєна в 'а', не виконує жодної гармонійної супровідної функції, коли приструнки настроєні в натуральному мінорі.

У Гната Гончаренка було кілька бандур. П. Тиховський (1902 р.) наводить слова самого кобзаря на цю тему: «Кобза в мене була перше проста собі, а сю (теперішню) зробив москаль-столяр, вже літ 15 тому (тобто десь у 1887 р.) в Харкові» [17; с. 136].

У 1904 році Іван Бородай переїхав з Америки до Харкова і в той час разом з Г. Хоткевичем взявся записувати на фонограф гру кобзарів, між ними — і Гната Гончаренка. Одночасно І. Бородай викупив за високу ціну бандуру у Г. Гончаренка. Нині ця бандура зберігається в музеї кобзарського мистецтва у Переяславі-Хмельницькому. Інструмент має 4 баски і 16 приструнків [18; с. 4].

Після продажу свого інструмента Г. Гончаренко замовив собі нову бандуру, на цей раз від майстра А. Остапенка (Мови) із с. Деркачів, що в 14 км від Харкова. Але виготовлена бандура не задовольняла кобзаря, бо її звук та відчуття сильно відрізнялися від попередньої бандури, до якої він звик. Мабуть, на цій бандурі роботи А. Мови й були зроблені пізніші записи, які розшифрував Ф. Колесса.

Нова бандура Гончаренка дещо відрізнялася від попередньої, бо мала 5 басків і 15 приструнків. О. Сластіон сфотографував Г. Гончаренка з цією новою бандурою, і саме ця світлина була пізніше поміщена К. Грушевською у першому томі її праці. Згадана фотографія Г. Гончаренка також стала основою для кількох акварелей С. Васильківського.

Приклад №11: Звукоряд бандури Г. Гончаренка (мажор) (за К. Квіткою) [8; с. 569]:



Приклад №12: Звукоряд бандури Г. Гончаренка (за Ф. Колессою) [8; с. 569]:



Чисту ноту 'g' в басах (четвертий бас) Ф. Колесса оспорює, пишучи, що у фонографічних записах можна почути виразне *gis'* та *gis*" [8; с. 569]. «Це звукоряд для супроводу дум "Про Олексія Поповича" та "Про сестру і брата", а також для мажорних козачків. Для виконання думи "Про вдову" Гончаренко підіймав увесь стрій на тон вище». Ф. Колесса з математичною точністю описує цей звукоряд так: *e', fis, gis, ais, h, cis, dis, e'* [8; с. 569].

Окрім Ф. Колесси на це звернув увагу також К. Квітка, який пише, що з того підвищення вийшов стрій *E-dur*.

Гнат Хоткевич писав: «Я не чув валків, але думаю, що Гончаренко не завжди піднімав усі струни математично на тон і часом може яку струну підняв лише на пів тона, в такому випадку міг його чути Квітка» [27; с. 111]. Підвищення на тон можна також пояснити тим, що валик міг крутитися повільніше при записі на одному фонографі й швидше — при гри цього валика на іншому.

К. Квітка пише, що для мінорних козачків Г. Гончаренко знижував на півтону ноти 'fis' і 'la', а Ф. Колесса, на підставі своїх фонограмм, вказує, що знижувалася також і 'gis' [8; с. 569].

Приклад №13: Звукоряд бандури Г. Гончаренка для мінорних танків [8; с. 569]:



Це теж дещо незвичний звукоряд, адже для справжнього гармонійного мінорного строю, який, за свідченнями К. Бич-Лубенського, використовували харківські кобзарі, бракує звуку 'b' у приструнках.

У транскрипціях творів Гната Гончаренка, які зробив Ф. Колесса, рідко записувалися басові звуки, а також верхні ноти звукоряду бандури. Крім того, час від часу записувалися ноти в малій октаві, для якої на бандурі Г. Гончаренка не було струн і яких не було у вищенаведених звукорядах.

Якщо фонограф крутив валик дещо швидше, ніж він був записаний, то звукоряд бандури звучав би вище. Тобто коли Філарет Колесса слухав запис гри на бандурі, він міг би чути замість тональності *D-dur* тональність *E-dur*.

Приклад №14: Звукоряд бандури Г. Гончаренка (мінор) [8; с. 569]:



П. Тиховський пише, що для слобідського кобзаря Ераста Удянського бандуру робив столяр з Вільшани. Цей кобзар вчився у Гната Гончаренка і знав 3 думи, які були в репертуарі вчителя.

Точних відомостей про звукоряд його бандури не маємо.

У 1902 р. бандура Івана Кучугури-Кучеренка мала 5 басів і 16 приструнків. Для гри веселих «козачків» він настроював бандуру на мажор.

Приклад №15: Звукоряд бандури І. Кучугури-Кучеренка («на весело») [15; с. 61]:



Для виконання рецитацій дум кобзар спускав на півтону деякі приструнки і перестроював звукоряд приструнків на гармонійний мінор.

Приклад №16: Звукоряд бандури І. Кучугури-Кучеренка («на жалібно») [15; с. 61]:



Після XII Археологічного з'їзду І. Кучугури-Кучеренка став часто концертувати. У 20-х роках під час своїх виступів він почав використовувати дві бандури, щоби не перестроювати інструмент під час концерту. Одна бандура була настроєна «на весело» у мажорі, а друга — «на жалібно» у гармонійному мінорі.

Бандура С. Пасюги мала 4 басы та 16 приструнків. Із записів Ф. Колесси видно, що С. Пасюга грав на інструменті, де приструнки були настроєні в гармонійному мінорі з підвищенням 7-го ступеня.

Приклад №17: Стрій бандури С. Пасюги, реконструйований за транскрипціями Ф. Колесси [15; с. 60]:



У 1902 р. К. Бич-Лубенський описує кілька звукорядів, які використовували кобзарі Харківщини. Пізніше він вказує, що це — стрій бандури учасника XII Археологічного з'їзду П. Дривченка.

Приклад №18: Стрій бандури П. Дривченка «на весело» [1; с. 840] (*c-dur*):



Приклад № 19: Стрій бандури П. Древченка «на жалібно» [1; с. 840] (с-moll):



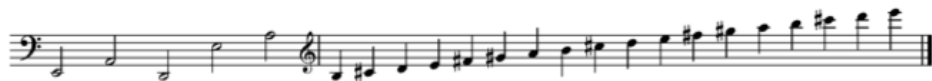
У творах, розшифрованих Ф. Колессою, бандура П. Древченка була настроєна в тональності g-moll гармонійний. В «Удові» — g-moll гармонійний з підвищеним 'es'.

Існують записи на платівці, де П. Древченко виконує історичну пісню «Про Морозенка» та жартівливу до танцю — «Чечіточку». На цих записах, які були видані в Полтаві у 1912 р., краще чути бандурний супровід й ясніше вгадується стрій бандури.

Збереглася розповідь самого П. Древченка (Дригавки) про спосіб строєння бандури: «У мене росказ є, де струна з струною строїться. ...Який стрій на бандурі старий. Зараз перва с первим. Другий підструнок од первого підструнка. Другий с первою, третій з первим. Четвертий із хорторою струною, п'ятий з первою, шостий з хорторою іс четвертим підструнком. Шостий і четвертий і хортора. Сьомий з первою струною, восьмий з первим підструнком, дев'ятий з другим підструнком, десятий з третім підструнком, ... далі 11-й з 4-м, 12-й з 5-м, 13-й з 6-м, 14-й з 7-м, 15-й з 8-м, 16-й з 9-м. І потім на жалібний стрій. Десятый трохи одпускається, трохи небагацько, трохи вниз спускається на жаліб іс третім. І так усього мається в строю у всіх парах двадцять одна струна. На харківській штиб двадцять одна струна упаде» [13; с. 234].

На думку В. Кушпета, кобзарів в процесі науки вчили в першу чергу строїти бандуру «на весело», а потім «на жалібно» [9; с. 45].

Приклад №20: Звукоряд бандури А. Гемби «на весело» [6; с. 87]:



Звукоряд бандури А. Гемби подібний до загальної схеми строєння інструменту, якою користувалися слобідські кобзарі. У вищенаведеному прикладі — це стрій на весело в a-dur. Третій бас ('d') настроєний на октаву нижче, ніж, напевне, було заплановано (можливо, бандурист просто не мав струни відповідної товщини для заміни).

Бандура, яка зберігається в музеї при Петербурзькій консерваторії, належала професорові О. Рубцю. Вона мала 4 баски та 13 приструнків.

Приклад №21: Звукоряд бандури О. Рубця (за Г. Хоткевичем) [23; с. 133]:



Звукоряд бандури Рубця також поданий у праці А. Гуменюка, але тут у звукоряді 6 басків та 11 приструнків. У басках додані стуни 'a' малої октави і 'd' першої октави, а верхні 2 приструнки чомусь відсутні, а в приструнках ще звукоряді 'es' [6; с. 87]. З фотографії «бандури Рубця», яка була поміщена в праці В. Кушпета [9], бачимо, що інструмент О. Рубця дійсно мав 4 баски та 13 приструнків. Отже, виходить, що стрій, який подається у праці А. Гуменюка, не належить цій бандурі.

Відповідно до басових функцій, приструнки в цьому випадку були настроєні в дорійському ладі або натуральному мінорі (якщо лише звертати увагу на приструнки (d-moll)).

Георгій Ткаченко для виконання рецитацій дум настроював приструнки в натуральному мінорі (d-moll). Баси та підбаски налаштував так, як прийнято на Слобідщині, — на ступені I, IV, V звукоряду приструнків. Софія Грица пише, що у виконанні Г. Ткаченка відчувається підвищення введеного тону — нота cis' у голосі. У супроводі ж він оминав грання цієї ноти. За словами Г. Ткаченка, цим підвищенням він «додавав жалості» [6; с. 172].

Приклад №22: Стрій бандури Г. Ткаченка для виконання супроводу дум [15; с. 66]:



Для виконання веселих мелодій, жартівливих пісень і танків Г. Ткаченко перестроював 7-й приструнок з 'b' на 'h'. У такий спосіб основний тональний центр у веселих мелодіях зміщувався з 'd' на 'g', що створювало в звукоряді приструнків міксолідійський лад. Баси Г. Ткаченко не перестроював, отже в супроводі для веселих творів замість акорду IV ступеня він грав акорд II ступеня.

Приклад №23: Стрій бандури Г. Ткаченка для виконання танків [15; с. 66]:



Г. Хоткевич пропонував для народньої бандури кілька звукорядів.

Приклад №24: Основний звукоряд народньої бандури Г. Хоткевича (с-dur) [14; с. 148]:



Для деяких творів усі струни настроєні були так, як у прикладі № 25, окрім ноти *f* в басах, яка спускалася на *d*. Це дозволяло виконавцеві заграти мінорний акорд на *d*, й також грати певні танкові мелодії в міксолідійському ладі на *g*.

Приклад №25: Звукоряд народної бандури Г. Хоткевича зі змінами в басах [14; с. 149]:



Приструнок *h* перестроювався на *b*, що дозволяло виконувати пасажі з мажорним підкладом. Г. Хоткевич писав, що це часто зустрічається в народних піснях. Тут знову виходить міксолідійський лад, тільки на відміну від попереднього варіанту міксолідійський лад тут побудований на основі ноти *c*.

Приклад №26: Звукоряд народної бандури Г. Хоткевича (*f-dur*) [14; с. 149].



Коли в приструнках перестроюється *h* на *b*, можна також перестроїти *g* на *b* в басах. Це дає гаму *f-dur* з відповідними басами.

Приклад №27: Звукоряд народної бандури Г. Хоткевича (*f-dur*) зі зміною в басах [14; с. 150]:



У тональності *a-moll* перша нота *c* в приструнках перестроювалася на *a*, нижчий бас перестроювався на *g*.

Приклад №28: Звукоряд народної бандури Г. Хоткевича (*a-moll*) [14; с. 150]:



Мінорний стрій у до мінорі гармонійному означає, що басові струни не потребували перестроювання.

Приклад №29: Звукоряд народної бандури Г. Хоткевича (*c-moll*) [14; с. 150]:



Г. Хоткевич найчастіше використовував гармонійну мінорну гаму *d-moll*, в якій *c* перестроював на *cis*, а *h* на *b*. Найвища *c* у приструнках не перестроювалася. У басах *f* перестроювалася на *d*, а *c* — на *a*. Цей стрій часом називають «лебійським». Нижче подано «лебійський» *d*.

Приклад №30: Звукоряд народної бандури Г. Хоткевича (*d-moll*). [14; с. 151]:



Г. Хоткевич згадує також інші строї, які він епізодично використовував, а саме стрій *g-dur*, у якому *f* перестроювалася на *fis* та стрій *e-moll*, у якому *f* перестроювалася на *fis*, а *d* — на *dis*.

У своєму репертуарі Г. Хоткевич використовував специфічні строї для виконання різних творів. Він трактував бандуру як транспонуючий інструмент, тобто писав ноти в одній тональності, а строїв у іншій. Основним строем для написання нот у Г. Хоткевича був *c-dur*, а настроював він бандуру під свій голос (баритон) на кварту вище — у тональності *f-dur*. Для тенора він радив строїти інструмент на квінту вище в тональність *g-dur*, а для баса — *d-dur*. Всі ноти для співака-бандуриста писалися в тональності *c-dur*, але кожен виконавець міг строїти інструмент під свій голос — тенор, баритон чи бас [25; с. 18].

ВИСНОВКИ

Аналіз автентичних звукорядів і строїв народної бандури, які використовували у своїй практиці традиційні кобзарі XIX–XX ст., розкрив існування певних проблем щодо правильності записування дослідниками звукорядів, у яких співці настроювали свої інструменти. Спершу етнографі мало звертали увагу на звукоряди традиційних інструментів кобзарів, згадки про ці звукоряди були епізодичними й без відповідних пояснень.

Наприкінці XIX століття почали з'являтися записи звукорядів, які на жаль, рясніли неточностями й помилками через недостатню музичну компетентність записувачів. З роками згадані проблеми не аналізувалися і не виправлялися, а навпаки — фіксувалися й переписувалися поколіннями дослідників від праці до праці. Таким чином, згадані помилки у практично законсервованому вигляді дійшли до сьогодні й продовжують вводити в оману і науковців, і виконавців-практиків.

Ранні дослідники часто не звертали уваги на те, що виконавець міг цілком природньо грати в різних тональностях і перестроювати звукоряд струн відповідно до твору, який він виконував.

Також багато помилок пов'язано зі специфікою перестроювання струн на народній бандурі. Загалом, струни на бандурах поділені на басы, підбаски та приструнки. Басові й підбаскові струни народної бандури настроювалися кварто-квінтовым способом на основі головних опорних нот звукоряду приструнків (тоніка-субдомінанта-домінанта). Струни приструнків кобзарі перестроювали в послідовності згідно з твором, який вони виконували.

Загалом, нам відомо 4 головні звукоряди, у яких традиційні виконавці налаштовували свої бандури. Ці звукоряди включали мажор, мінор (різного роду), і, можливо, дорійський та міксолідійський лади. Існують також відомості про інші своєрідні звукоряди, які, на жаль, ще не досліджено.

Через історично-побутові умови струни на народній бандурі мали свою специфіку. Зокрема, струни для діятонічного звукоряду приструнків були однакового діаметра. Басові ж струни на народній бандурі зазвичай мали різний діаметр. Так звані «мотані струни» через високу ціну й дефіцитність у сільському побуті були нерідко недоступними для звичного співця-музиканта. Очевидно, економічний фактор став головною причиною звуженого використання «мотаних струн» на народніх інструментах. Коли ж басові струни рвалися, їх іноді замінювали струною іншого діаметра. Щоб заміненна струна могла виконувати свою гармонійну функцію, виконавці її настроювали на октаву нижче.

Знання і розуміння наведених особливостей звукорядів і строїв традиційної бандури дозволяє сучасному виконавцю не лише формально відтворювати репертуар співців, але й досягнути їх внутрішній світ і врешті-решт збагнути засади автентичного кобзарського мистецтва, народної майстерності та імпровізаційності.

Список використаних джерел

1. Бич-Лубенский К. Бандуристы и лирники на Харьковском XII археологическом съезде // Русская музыкальная газета. – 1902. – №37. – С.834–842; №38. – С.866–873.
2. Бич-Лубенский К. Музыкальный вечер XII Археологического съезда // Харьковские губернские ведомости. – 1902. – №217.
3. Всемирная Иллюстрация. – 1891. – №12.
4. Грица С. Й. Епос у виконанні Георгія Ткаченка: до 90-річчя з дня народження // Трансмісія фольклорної традиції. – Тернопіль : Астон, 2002. – С. 170–185.
5. Грушевська К. Українські народні думи. Вступ. – К.: ДВУ, 1927. – Т.1.
6. Гуменюк А. Українські народні музичні інструменти. К.: Наукова Думка, 1967. – С. 243.
7. Жеплинський Б. Українські кобзарі, бандуристи, лірники: енциклопедичний довідник. – Львів, 2011. – С. 59.
8. Колесса Ф. Мелодії українських народних дум. – К.: Наукова думка, 1969. – С. 60.
9. Кушпет В. Старцівство. Мандрівні співці-музиканти в Україні (XIX – поч. XX ст.). – К.: Темпора, 2007. – 495 с. – С. 45.
10. Лисенко М. В. Народні музичні інструменти на Україні. – К.: Мистецтво, 1955. – С. 17.
11. Лысенко Н. В. Дума о Хмельницком и Барабаше // Киевская старина. – 1888. – Т. XXII. – С.1–28.
12. Лисенко М. В. Про народну пісню і про народність в музиці / Редакція, передмова та примітки М. Гордійчука. – К.: Мистецтво, 1955. – 68 с.
13. Мартинович П. Д. Українські записи. – Харків : Видавець Савчук О. О., 2012. – 532 с.
14. Мішалов В. Практичні поради до виконання творів Гната Хоткевича на бандурі Харківського типу // Хоткевич Г. Твори для харківської бандури // ТО. Торонто – Сідней – Харків, 2007. – 300 с.
15. Мішалов В. Харківська бандура. – Харків : Видавець Савчук О. О., 2013. – 368 с.
16. Сперанский М. Южно-русская песня и современные ее носители (по поводу бандуриста Т. М. Пархоменка). – Киев, 1904. – С. 168.
17. Тиховській П. Кобзарі Харьковской губернії // Сборник Харьковского исторического-филологического общества. – Т.13. – 1902. – С. 135–138.
18. Товкайло М. Бандура Гната Гончаренка зі збірки Національного історико-етнографічного заповідника «Переяслав» // Традиції і сучасне в українській культурі: тези доповідей Міжнародної науково-практ. конф., присв. 125-річчю Г. Хоткевича. – Харків, 2002. – С. 4–5.
19. Українські народні думи / упорядник С. Грица. – К., 2007. – 824 с.
20. Хоткевич Г. Бандура и её место среди современных музыкальных инструментов // Украинская жизнь. – 1914. – №5–6. – С.39–58.

21. Хоткевич Г. Бандура та її конструкція / упоряд., ред., комент., і передм. В. Мішалова. – Торонто – Харків : Фонд національно-культурних ініціатив ім. Г. Хоткевича, 2010. – 289 с.
22. Хоткевич Г. Бандура та її репертуар / упоряд., ред., комент., і передм. В. Мішалова. – Торонто – Харків : Фонд національно-культурних ініціатив ім. Г. Хоткевича, 2009. – 267 с.
23. Хоткевич Г. Музичні інструменти українського народу / репринтне видання. – Харків, 2002. – С. 288.
24. Хоткевич Г. Музичні інструменти українського народу. Друга редакція. – Харків : Видавець Савчук О. О., 2012. – С. 510.
25. Хоткевич Г. Підручник гри на бандурі. – Львів, 1909.- Ч.І. – 20 с.
26. Хоткевич Г. Спомини про мої зустрічі зі сліпими // Праці Г.Хоткевича в ділянці бандурного мистецтва: збірник. – Сідней, 1984. – С. 21–73.
27. Хоткевич Г. ЦДДА у Львові. – Ф.688, опис 1, зб.191. – 344 с. / Хоткевич Г. Матеріали про кобзарів і бандуристів. – С. 111.
28. Фаминцын А. С. Домра и средные ей музыкальные инструменты русского народа (балалайка, кобза, бандура, торбан, гитара). – СПб.: Типография Е. Арнольда, 1891. – 218 с.
29. Штокало З. Кобзарський підручник / ред. А. Горняткевич. – Едмонтон–Київ : КІУС, 1997. – 560 с.
30. ІМФЕ. – Ф. 11–4. – Од. зб. 941. – С. 2 зв.

Victor Mishalow (Toronto, Canada)

REGARDING THE PROBLEM OF SCALE AND TERMS OF FOLK BANDURA

The article is devoted to the detailed analysis of authentic tunings of the folk Bandura, which were used by traditional kobzars in the nineteenth and early twentieth centuries. On the basis of extensive factual material, the author draws attention to the variability of recorded tunings by researchers that could change according to the design features of the instrument, thickness and material of the strings. The evolution of playing methods and technique used by the singer in authentic kobza performance, are examined regarding changes in tuning, according to the works performed.

Keywords: folk bandura, scale, tuning variability, retuning, instrument design.

Володимир КУШПЕТ (Київ)

ТРАДИЦІЙНІ СТРОЇ БАНДУР

Стаття присвячена одній з найактуальніших тем сучасного виконавства — максимальному наближенню музики до її старосвітської автентичності. Поряд з виконанням у відповідній музичній стилістиці питомих для традиційної бандури творів, важливу роль відіграють конструкція, стрій, способи та прийоми гри. З огляду на це, у роботі розглядаються традиційні строї бандур, якими користувалися мандрівні співці-музиканти у ХІХ – поч. ХХ ст.

Ключові слова: традиційний стрій, компромісний звукоряд, музична реконструкція.

Сьогодні, коли у світі зростає інтерес до стародавньої музики, перед виконавцями постає завдання максимально наблизити музику до її старосвітської автентичності. Це стосується як виконання самих творів у відповідній музичній стилістиці (музична артикуляція, манера, звук та ін.), так і музичних інструментів (конструкція, стрій, способи та прийоми гри). З огляду на це та враховуючи зростаючу популярність народної бандури, розглянемо традиційні строї бандур, якими користувалися мандрівні співці-музиканти у ХІХ – поч. ХХ ст.

Як свідчать зображення бандур ХІХ – початку ХХ століття, більшість інструментів мали симетричну форму. Так, на фотографії традиційних народних музик, які виступали на археологічному з'їзді в Харкові (1902 р.), тільки П. Древиченко мав асиметричний інструмент (Г. Хоткевича не беремо до уваги, оскільки він був бандуристом-реформатором). Те саме можна сказати про майже фотографічні малюнки, зроблені О. Сластіоном. Симетричними за конструкцією були бандури Г. Гончаренка, М. Кравченка, т. зв. бандури Рубця та Недбайла. Про переважання симетричних бандур ХІХ – початку ХХ століття писав й Г. М. Хоткевич.

Стосовно симетричності бандур, потрібно зробити коротеньку ремарку. У геометричному розумінні цей термін, можливо, не дуже підходить для характеристики форми інструмента, оскільки симетричними вважаються дві дзеркально однакові частини, а на бандурах геометрична симетричність не можлива у зв'язку з існуванням приструнків. Але стосовно бандур ми говоримо про їх симетричність тоді, коли гриф розміщений посередині інструменту, розділяючи його навпіл.

Наявність наприкінці ХІХ ст. у традиційному виконавстві асиметричних бандур свідчить про незавершеність розвитку інструмента, а отже —

досить короткий термін його самодостатнього функціонування. Свого часу Г. Хоткевича не задовольнила така нераціональна і незручна конструкція симетричної бандури, і він змінив її на максимально раціональну — асиметричну. Відтоді, переважно серед зрячих виконавців, почали використовувати бандури виключно такої форми.

Другою (після симетричності) важливою характеристикою конструкції народної бандури є досить велика кількість приструнків (принаймні, у порівнянні з кобзою Вересая). Класичним стандартом для старосвітської бандури вважається 4–5 струн на грифі та 15–16 приструнків (коротких струн праворуч від грифу над декою). Така кількість струн оптимальна для виконання традиційної музики.

Збільшення кількості металевих струн на бандурах почало відбуватися на початку ХХ століття у часи занепаду старцівських об'єднань та розвитку аматорського й концертного виконавства. Такий процес відбувався через брак знань про традиційне виконавство і, як наслідок, постійні намагання пристосувати бандуру до виконання непритаманного їй репертуару. Звідси й постійні спроби, хай і щирих українських патріотів, до «вдосконалення» інструменту.

За свідченням В. Харківа, у 30-ті роки ХХ ст. бандуристи почали замовляти інструменти на 9 басів та 20 приструнків, а на інструменті Чугунного було 12 басів та 21 приструнок.

Стрій бандури Павла Братиці

Першим розглянемо стрій бандури П. Братиці, який разом із думою про Хмельницького та Барабаша записав М. В. Лисенко на початку 70 років ХІХ ст. у Ніжині.

Цей стрій можна віднести до класичних зразків, оскільки чотири басы не тільки зберегли свої функціональні назви, але й розташовані з поступовим збільшенням висоти звуку від *ля* великої октави — до *ля* малої октави. Кожна струна відтворює висоту звуку, який є ступенем (I, IV, V) звукоряду приструнків: *ля* — тоніка (I ст.), *ре* — субдомінанта (IV ст.), *мі* — домінанта (V ст.), верхнє *ля* — також тоніку.

7. Басы (бунти)

2 Басок Підбасок Тercія Приструнки Квiнта

* - По потреби ця струна підтягується на 0,5 ст.

Звукоряд приструнків «на весело» подібний до натурального мажору. Компроміс створює нота *соль* другої октави, яка є заготовкою до переходу

на «жаліб» в умовний *ля мінор*. Для перестроювання достатньо понизити на півтону III ст. (*до-дієз на до-бєкар*). З'являється звукоряд із ввідним тоном (*соль-дієз першої октави*) та підвищеним VI ст., тобто найбільш вживаний стрій на «жаліб».

Для тих, хто не читав «Старцівство: мандрівні співці-музиканти в Україні (ХІХ – початку ХХ століття)» нагадаю, що:

1. Базовий стрій на традиційних бандурах — «на весело». Від нього рахуються всі подальші перестроювання.

2. Стрій «на весело» може відповідати мажору, але якщо в ньому є компромісні звуко-ноти (необхідні для спрощення перестроювання «на жаліб»), може співпадати з мажором тільки в одній, переважно першій октаві. Стрій «на жаліб» ніколи не відповідає натуральному мінору у чистому вигляді — він завжди має у своєму звукоряді певні компромісні звуки, отже, у мажорному звукоряді завжди залишається частина звуків, які потрібні для мінору.

3. При традиційному способі гри на бандурі виконавець повинен уникати звуків, які створюють дисонанси.

4. Саме з тих причин Г. М. Хоткевич розробив власну систему строїв, які дозволяли йому задіяти майже усі приструнки.

5. На бандурі Г. К. Ткаченка, як і на інструментах переважної більшості його послідовників, приструнки настроєні у натуральному мінорі. Це дозволяє використовувати під час гри максимальну кількість приструнків (як у Хоткевича), але тільки при грі у натуральному мінорі (*ре мінорі*). Рекомендації Г. Ткаченка щодо гри «на весело» — перестроювання VI ступеню першої октави на півтону вище (*сі-бємоль — сі-бєкар*), зовсім не вирішували проблеми. На місці натурального *ре мінору* з'являвся «косий стрій» (мажор з пониженим VII ступенем у другій октаві) з необхідною тонікою *до*, а такої ноти на басах немає. Басы та підбаски відповідають I, IV, V ст. звукоряду натурального *ре мінору*. Можна спробувати використати паралельну тональність (*фа мажор*), але до неї також відсутні басы.

6. Бандуристи, які проходили студіювання у В. Кушпета використовували для гри «на весело» «однойменні тональності», тобто натуральний *ре мінор* перестроювали у компромісний «*ре мажор*», а іноді у натуральний *ре мажор*. Такий спосіб перестроювання розширяв палітру виконавських можливостей та наближав виконавство до автентичних зразків.

7. Старці-бандуристи та концертні виконавці — бандуристи у своїй діяльності мали різну мету: перші — бути духовними співцями та прославляти Бога, а інші — бути світськими концертними виконавцями та подібатися слухачам. Тому для старців вистачало й компромісних строїв, а для концертних виконавців, як свідчить історія, завжди чогось не вистачало й не вистачає досі (діапазону, хроматизму, перемикачів тональностей, акустики, підсилювачів звуку та ін.).

Стрій бандури Михайла Кравченка

За описом Ф. Колесси бандура М. Кравченка «має вона 5 довгих струн і 18 «підструнків», що йдуть ось у якому порядку:»

8. Струни на грифі Приструнки

1 2 3 4 5

1. Бас. 2. Підбасок. 3. Хторова.
4. Первий приструнок 5. Другий приструнок

Далі дослідник додає стосовно позначки *: «Не маємо певності, чи Кравченко часом не підстроює цього підструнка на e2, яке неявно вчувається в супроводі до пісні про Саву Чалого, і чи він не змінює строю при танцювальних мелодіях» 2. Тобто йдеться про IV+ у другій октаві.

Стрій бандури М. Кравченка у поданні Ф. М. Колесси вимагає певних коментарів.

По-перше, Колесса чомусь по-різному називає короткі струни поза грифом бандури: у текстових коментарях — «підструнками», а під нотами строю бунтів — «приструнками».

По-друге, важко зрозуміти логіку назв бунтів:

а) чому струна, що зветься «первий приструнок», настроєна октавою нижче «хторового» басу?

б) чому «другий приструнок» дублює «підбасок» (сі-бемоль), а не знаходиться октавою вище біля інших приструнків та не очолює сібемольмажорний звукоряд?

в) чому два приструнки відірвані від усіх інших? Можливо, назви «приструнки» та «підструнки» у М. Кравченка мали різні значення? Загалом, усі питання виникають не до самої висоти чи порядку настройки (зрозуміло, що так виконавцю було зручніше грати), а виключно до їх назв.

Система настроювання у М. Кравченка подібна до бандур інших виконавців. Тобто, звукоряд приструнків — «на весело» (сі-бемоль мажор), баси відповідають I та V ступеням цього звукоряду.

Як відбувалася перестроювання «на жаліб»? Відповісти на це питання досить складно, оскільки відсутні зразки для аналізу. В інших пісенних творах, як-то про дівку-бранку та про Саву Чалого, Михайло Кравченко акомпанує також у строї «на весело». Тому на запитання, чи змінював він стрій, Ф. Колесса відповіді не мав. Не маємо її також і ми.

Старосвітська бандура — інструмент з досить обмеженими можливостями використання альтерації. З одного боку, її не можна назвати, як наприклад, гармошку, діатонічним музичним інструментом, оскільки конструкція бандури дозволяє вистроїти будь-який звукоряд. Але його неможливо змінити під час гри. Тому у виконанні з'являлася певна музична

неповороткість, що у порівнянні навіть з кобзою Вересая робить бандуру досить незграбною для стародавньої ладової музики. А ось для багатоголосної діатонічної музики кантів старосвітська бандура ніби спеціально створена — можливо, так і було в історії цього інструмента.

Стрій бандури Гната Гончаренка

Під час роботи над «Старцтвом...» прийшлося провести досить ретельне дослідження строю бандури Г. Гончаренка. Враховуючи існування достатньої кількості нотного матеріалу та самого автентичного інструмента, вдалося реконструювати стрій, який має такий вигляд:

9.

Знаком * позначені ті ступені звукоряду(до-дієз), які потребують перестроєння на півтону вниз під час гри на "жаліб". Соль-дієз другої октави потребує пониження у творах "Козачок №3" та "Метелиця".

Стрій приструнків «на весело» представляє собою лямажорний звукоряд. Баси: ля — тоніка (I ст.), ре — субдомінанта (IV ст.), мі — доміанта (V ст.), соль-дієз — VII ст., та одночасно перший звук звукоряду приструнків.

Для гри «на жаліб» виконавець перестроював бандуру на компромісний ля мінор. Для цього понижується на півтону III ступінь звукоряду в першій та другій октавах, а для окремих творів VII ступінь у другій октаві. В результаті отримуємо у першому варіанті мінорний звукоряд із підвищеними VI та VII ст. у першій та другій октаві. У другому варіанті VI підвищується в обох октавах, а VII ст. — тільки у першій.

Стрій бандури Степана Пасюги

Зафіксованого строю бандури С. Пасюги немає, отже потрібно його реконструювати. В праці Ф. Колесси «Мелодії українських народних дум» є уривки з трьох дум та однієї пісні разом із супроводом на бандурі. З нього можна вивести звукоряд бандури (дивись нижче) А, який є мінором із підвищеним VII ст. На досить точних малюнках О. Сластьона бандура С. Пасюги має 4 баси та 14–15 приструнків.

Отже, залишається заповнити дві басові вакансії. Оскільки V та VII ст. вже є у звукоряді А, відповідно до традиції настроювання бандур потрібно додати I та IV ст. Виходить, що стрій басів у С. Пасюги був такий самий, як у Г. Гончаренка.

Додамо недостаючі звуко-ноти у звукоряд приструнків та доведемо їх кількість до 15. Практично ми маємо звукоряд гармонічного мінору, але він не відповідає концепції компромісних ладів. Тому перед тим, як остаточно повернутися до строю «на жаліб», потрібно реконструювати стрій «на весело». Для цього використаємо однойменний мажор (форма традиційних

тональних поєднань). У *ля мажорі* три діези (*фа#*, *до#*, *соль#*). Враховуючи розповіді виконавців щодо перестройки з «на весело» на «на жаліб», які стосувалися переважно III ступеня, залишимо VI ступінь другої октави (*фа*) пониженим, що й буде компромісним звуком для «на жаліб». Шостий ступінь першої октави залишається підвищеним і для «жалібного» строю.

До речі, зверніть увагу, що *фа-дієз* відсутній у звукоряді дум та пісні. Виконавець його не використовує під час гри. Ця звуко-нота є компромісною у звукоряді «на жаліб». Отже, реконструйовані звукоряди для настроювання бандури С. Пасюги мають такий вигляд: «на жаліб» — звукоряд Б, «на весело» — звукоряд В.

Стрій бандури Петра Древченка

Для узагальнення висновків щодо автентичних строїв бандур, спробуємо реконструювати звукоряд бандури Петра Древченка, яка судячи з фотографії мала 4 баси та 16 приструнків.

Завдання не просте, оскільки для аналізу маємо тільки два невеличкі занотовані фрагменти з дум.

Звукоряд, який вдалося витягнути переважно з інструментальних перрег, складається з дев'яти звуків (*мі-бекар* першої октави відсутнє у супроводі) з опорним *соль* та підпорядкованим йому строєм «на жаліб» з підвищеними VII та VI ступенями у другій октаві.

Для перестроювання «на весело» підвищується тільки III ступінь (*сі-бемоль* на *сі-бекар*). Всі інші залишаються без змін.

Баси до таких звукорядів повинні мати функції I, IV, V ст.

Якщо загальна концепція реконструкції строю бандури П. Древченка не викликає сумнівів, то існування окремих звуків можна поставити під сумнів. Так: а) четвертий бас *соль* може бути іншою звуко-нотою; б) VII ступінь у другій октаві може бути загальним *фа-бекаром*, тоді він буде компромісом для мінору; в) те саме — стосовно *сі-бекара*; г) звукоряд ми

почали з ноти *до*, однак чому він не може початися ще нижче, скажімо з *сі* або *ля*. Тоді верхній басок *соль* буде одночасно початком звукоряду.

Отже, говорити про стовідсоткову автентичність строю бандури П. Древченка зможемо тільки тоді, коли знайдуться нотні розшифровки інших творів чи принаймні звукові записи, за якими можна зробити висновки. Але потрібно зауважити, що на сьогодні наявний стрій бандури дозволяє реконструювати супровід до двох дум, які виконував П. Древченко, а це для нашої справи — не так вже і мало.

Стрій бандури Івана Кучеренка

Реконструювати стрій бандури І. Кучеренка виявилось нескладно, оскільки у нотному матеріалі достатньо інформації для встановлення майже всього звукоряду «на жаліб». Практично залишилося додати тільки дві басові функції *T* (тоніку) та *S* (субдомінанту).

Звукоряд на «весело» реконструйовано за загальною традиційною системою.

Підсумовуючи, можна сказати, що загальна система настройки бандур серед традиційних виконавців полягала у наступному:

1. Принаймні на трьох басах повинні відображатися основні ступені звукоряду приструнків — I, IV, V. Тільки на бандурі М. Кравченка є два ступені I та V, на всіх інших інструментах — три, а четвертий бас може бути повторенням тоніки октавою вище, або виконувати інші функції — як басу, так і звукоряду приструнків.

2. Звукоряд приструнків не завжди починається з першого ступеню. Він може починатися з II, III, IV та ін. ст.

Навчання традиційних бандуристів починалося з простеньких інструментальних танців «на весело». Чи пов'язано це з основним строем бандури «на весело», впевнено відповісти не можна. Але те, що існують декілька автентичних текстів-уроків пан-майстрів, у яких вони навчали спочатку настроювати бандури «на весело», а вже потім перестроювати їх «на жаліб», доведений факт.

Ось як розповідав про настроювання бандури з «устиянської книги музикової» І. Кучугури-Кучеренка (пан-майстера П. Гащенко): «Перша щитається з лівої дірки у грихві, зветься основна. Перша згуком таким, як коли чув у скрипці бас найтовщий. По черзі далі: друга, третя, четверта, п'ята, шоста, сьома і восьма — оце вісім струн. Це будуть родичі по звуку. З восьмої почнем щитати до останньої — другий ряд звуків: тонкий, як би під голосним першим восьмим...». Далі йдеться про те, як називаються струни, якими пальцями їх потрібно щипати і т. ін. «... а тепер почнем помаленьку щипати..., щоб привикли вухо до цих струн і пальці до розміру... На цьому строї можемо вигравати танкові пісні. Це стрій **веселий** (виділення — В. К.) зветься. На ньому вчили щоб краще привикали пальці до гри різні дрібушечки. Коли нам треба зробити жалісливу, на жаліб, то ми повинні третю та десятю струни відпустити на половину вниз і маємо жалісний стрій» 3. Третя та десята струни на бандурі І. Кучугури-Кучеренка відповідають III ступені звукоряду у першій та другій октавах.

Інший відомий бандурист П. Дривченко: «у мене є розповідь яка де струна з струною строїться», так там після розповіді про те, як настроїти бандуру, додається, як перестроїти на жалібний стрій: «десятий — трохи одпускається, трохи небагацько...вниз спускається на жаліб іс третім» 4. Отже, перестроювали переважно III ступінь звукоряду — основний виразник ладу. Усі інші звуки повинні були створювати компромісний звукоряд, готовий після перестройки III ст. до виконання музики на «жаліб». Так які ж звукоряди мали строї «на весело» та «на жаліб»?

Враховуючи інформацію про автентичні й реконструйовані строї та транспонувавши їх до спільної тональності, можемо зробити висновки, що строї приструнків різнилися поміж собою переважно діапазоном та початковим ступенем звукоряду приструнків, а звуко-висотні співвідношення звукорядів були майже однаковими:

а) «на весело» відповідав звукоряду натурального мажору, або т. зв. «косо-му строю» (понижений VII ступінь у другій октаві).

б) «на жаліб» — натуральному мінору із підвищеними VI та VII ступенями.

13. Стрій бандур на "весело"

Стрій бандур на "жаліб"

Певні відмінності у настроюванні бандур могли стосуватися появи компромісних звуків при індивідуальному виконавстві. Так у зразку Д («на весело») третій ступінь у другій октаві був понижений (сі-бемоль), тому при переході до «на жаліб» перестроювався тільки III ст. у першій октаві, а також, можливо, понижувався також ще якийсь ступінь, наприклад VI ст.

Загалом могли існувати певні відмінності у строях бандур та їх перестроюванні «на жаліб» (до речі, так само, як і на лірах). Розглянемо деякі ймовірні зразки бандурних звукорядів у діапазоні однієї октави, з опорним звуком **ре**.

14. На "весело" На "жальо" На "весело" На "жальо"

А) VII I II III IV V VI VII- I VII+ I II III IV V VI+ VII I VII+ I II III IV V VI VII I

Б) VII I II III IV V VI VII- I VII+ I II III IV V VI VII I VII+ I II III IV V VI VII+ I

3. На "весело" На "жальо" На "весело" На "жальо"

Б) VII I II III IV V VI VII- I VII+ I II III IV V VI VII+ I VII+ I II III IV V VI VII+ I

Леся ПАВЛЕНКО (Київ)

ЕВОЛЮЦІЯ ТРАДИЦІЙНОЇ БАНДУРИ В КОНТЕКСТІ СТАНОВЛЕННЯ УКРАЇНСЬКОЇ ПРОФЕСІЙНОЇ МУЗИКИ

Висвітлено особливості побутування традиційної бандури в українській культурі, виокремлено відмінності між музичними явищами «кобзарства» та «бандурництва». Охарактеризовано основні способи й техніку гри на традиційному інструменті та напрями його удосконалення на шляху професійного становлення української музики. Наголошено на ключовій ролі Г. Хоткевича щодо хроматизації бандури та посиленні її виражальних можливостей, а також пріоритетності в поширенні ним «харківського» способу гри.

Ключові слова: традиційна бандура, кобзарство, спосіб гри, вдосконалення, хроматизація, Г. Хоткевич, «харківська» гра.

Музичне виконавство на бандурі — інструменті, що в соціокультурному просторі України виступає символом національно-культурної ідентичності, пройшло значний шлях становлення та розвитку від історично сформованого синкретизму до вершин академізму. В умовах сучасного полікультурного суспільства значно активізується пошук і вивчення джерел національної культури, зокрема, дослідження народних інструментів, їх ролі в розвитку українського музикознавства, професійних шкіл виконавства. Адже від глибокого свідомого знання й розуміння ролі культурної спадщини залежить, на яких засадах розбудовуватиметься суспільство майбутнього.

Слід зазначити, що мистецтво бандурного виконавства та стародавній репертуар існували та зберігалися в усній традиції кобзарів протягом тривалого часу. Існує думка дослідників, що вже XIII – першій половині XIV ст. на землях України були поширеними такі різновиди струнно-щипкових інструментів, як кобза, бандура, лютня, що своїм походженням завдячують «східній» версії генези, пояснюючи це впливом перших хрестових походів та пізніше — турецько-татарською експансією в Європу [3].

Кобзарі виконували особливу суспільну роль: вони пропагували серед народу не лише високі норм моральності, але й формували в них патріотичні почуття. Саме кобзарська пісня і дума виступали одними з дієвих засобів формування української ментальності й нації.

Старцівські строї бандур були адаптовані до старосвітського репертуару та способу його виконання, який вони називали «спів у заплачку». До таких творів належали усі думи, тобто композиції з нерівноскладовими текстами та з дієслівною римою, та деякі пісні та псалми куплетної форми, як-то: «Про дівку бранку», «Про Саву Чалого» з репертуару бандурщика М. Кравченка, «Нема в світі правди», «Ой горе, горе» лірщика І. Скубія, «Ой летить орел», «Ой їхав козак через байрак», «Про смерть Лебеденка», «Про Саву Чалого» лірщика А. Скоби, «Про дівку-бранку» стихівничих О. Калного та Я. Пилипенка. Найбільше творів «у заплачку» збереглося від О. Вересая, який належав до виконавців більш давньої школи та грав на інструменті, пристосованому до такого способу виконання.

Список використаних джерел

1. ІМФЕ. – Ф. 6-4/161а (4). – С. 9 зв.
2. Колесса Ф. М. Мелодії українських народних дум. – К. : Наукова думка, 1969. – С. 60.
3. ІМФЕ. – Ф. 11-4. – Од. зб. 941. – С. 2 зв.
4. ІМФЕ. – Ф. 11-4. – Од. зб. 810. – С. 13 зв.

Volodymyr Kushpet (Kyiv)

TRADITIONAL BANDURA SCALES

The article is devoted to one of the most actual topics of contemporary performance on the traditional musical instruments — finding the way to become as close as possible to the old-style authenticity. Along with the genuine-style performance of the traditional musical things, other important issues also must be taken under consideration: design, scale of the instrument, methods and techniques of playing. Regarding this, traditional scales of bandura used by the wandering singers-musicians in XIX – beginning of XX century are reviewed.

Keywords: traditional scale, compromise scale, musical reconstruction.

К. Черемський слушно підкреслює, що кобзарство за своєю приналежністю є явищем традиційної культури українців, будучи сформованим усталеними в народі філософськими, світоглядними, мистецькими чи просто практично-побутовими чинниками, що були також притаманними способу буття незрячих кобзарів-музикантів [14].

Майже до кінця XIX – початку XX ст., як зазначає О. Сенік, кобзарське мистецтво, яке завжди було індивідуальним за своїм стилем виконання, існувало як окремий специфічний вид народної творчості, поєднуючи в собі імпровізаційний спів та інструментальний супровід [13, с. 221].

Кобзарі-старці були зорганізовані в цехи з суворими статутами. Функціонально вони виступали комунікативними каналами в тогочасному суспільстві, прославляючи Бога, поширюючи героїчний епос — думи, опіваючи своїх сучасників-козаків. Кобзарське мистецтво було своєрідним синтезом суспільної свідомості та музичної культури того часу [12, с. 8]. Разом з тим, на технічному рівні для тогочасного виконавства потреби у вдосконаленні інструменту, його хроматизації та переходах в різні тональності не було.

Стосовно репертуару кобзарів, то варто наголосити, що протягом XV–XVI ст. він формувався на основі старцівсько-кобзарської традиції. Двома основними складовими репертуару сліпців-кобзарів були цикли думного епосу й героїчні балади, а також цикли релігійного напрямку: псалми, набожні пісні, канти. Наступними по чисельності були пісні на історичну та побутову тематику, а також менш поширеними були інструментальні твори (танцювальні). За будь-якого репертуару при виконанні творів інструмент слугував здебільшого акомпанементом, сам же кобзарсько-бандурний репертуар існував лише в усній традиції.

У XVII–XVIII ст. напрями музичного виконавства розширюють свої межі — поряд з народно-побутовим виконавством (кобзарська і козацька традиції) з'являється світське бандурне музикування (придворна або придворно-аристократична) традиція. Із сольною формою музикування практикується й ансамблева гра на бандурі у складі шляхетських капел. Відтак пізніше під поняттям «бандурництва» розуміється один із різновидів світського музикування на традиційних музичних інструментах (гуслі, кобза, бандура, торбан). В. Мішалов, пояснюючи це явище, зазначав, що особливістю «бандурництва» є те, що відбулося формування постаті артиста, що вже виступав на сцені, — так званого «сценічного бандуриста», який по суті був трансформованим кобзарем. Внаслідок цього в суспільній свідомості протягом тривалого часу існувала хибна думка щодо тотожності цих двох культурно-музичних явищ — кобзарства та бандурництва [9, с. 9–10].

Характерною ознакою видозміни тогочасного кобзарства було те, що з появою сценічних зрячих артистів та активним зацікавленням народними виконавцями професійних інтелігентських кіл, з репертуару зникають

думи і героїчний епос, не отримуючи суспільного запиту. До цього ще додавалася низка складних соціально-економічних чинників, як-от урбанізація села, нові типи капіталістичних взаємин, що теж зміщували акценти в музичній творчості кобзарів [7, с. 131].

Схожої думки дотримується й І. Панасюк, зазначаючи при цьому, що порівняльний аналіз кобзарського й бандурного мистецтва протягом історичного часу його розвитку (форми побутування, особливості репертуару, функції інструмента, ознаки виконавського стилю) дає можливість розрізнити їх як два окремі й самодостатні напрями бандурного виконавства [11].

Щодо розрізнення понятійних категорій і, власне, самих явищ (феноменів) музичного виконавства кобзарів і бандуристів, то слід звернути увагу на функціонально-діяльнісний вимір в даному питанні. Так, кобзарями традиційно вважали народних співців, які були як безпосередньо творцями, так і виконавцями героїчного епосу (народних дум), а також пісень релігійної та моралістичної тематики, які інструментально супроводжували свій вокал — грою на кобзі або бандурі. Народні співці-кобзарі виступали також хранителями усної музично-пісенної традиції, а своєю творчою діяльністю повсякчас стверджували прихильність до національно-патріотичних ідей української землі, сповідуючи при цьому основоположні засади християнської моралі, поширюючи їх в довколишньому соціокультурному просторі та ревно дотримуючись власних, сформованих віками кобзарських традицій.

Кобзарством займалися переважно одинокі мандруючі особи, обираючи для такої діяльності людні місця, які часто «закріплювалися» за певними виконавцями-кобзарями: на майданах, біля церков, соборів.

Бандуристами ж називають як професійних музикантів, так і аматорів, які на бандурі можуть виконувати різну музику — як народні пісні, так і твори композиторів, класичні. Виступи бандуристів зазвичай здійснюються сольо або у складі ансамблів чи капел і носять організований характер: тобто в спеціально пристосованих для цього аудиторіях: концертних залах, філармоніях і т. д.

Слід зазначити, що в ході розвитку та видозмін і трансформацій соціально-політичного та економічного устрою зазнавало впливів і кобзарство, поступово втрачаючи свої характерні ознаки, починаючи ще з другої половини XIX ст. На такі особливості звертав увагу й історик М. Грушевський, який, зокрема, відзначав в даній ситуації те, що всі зміни, які відбулися й були пережиті українським народом протягом кількох століть — XVII–XIX, як-от: руйнування Гетьманщини й Запорізької січі, відміна кріпацтва — стали головними чинниками впливу й на розвиток кобзарської культури, деякою мірою її вихолощуючи та збіднюючи. Так, Грушевський вказував на певне вмирання думного епосу, гайдамацьких пісень та й загалом козацької тематики в творчості кобзарів, які залишалися побутувати в

дещо спрощених варіантах, натомість спостерігалось переважання релігійно-моралізаторської тематики [1, с. 42].

Серед способів гри на інструменті розрізняли два, що зумовлювалися фізичними особливостями виконавців. К. Черемський називає їх «незрячий» (або «зінківський») і так званий «зрячий», відмінності між якими полягали в способі тримати інструмент відносно виконавця: в першому випадку його тримали вертикально, притискаючи до серця та граючи обома руками; у другому ж — бандуру тримали струнами до себе, лівою рукою перебираючи басы на грифі, а правою — акорди на приструнках [14]. Згодом саме на основі автентичного «незрячого» способу Г. Хоткевич сформував так званий «харківський» спосіб гри для старосвітської бандури. Послідовниками його були В. Кушпет, З. Штокалко. А спосіб «гри зрячих» музик (чернігівсько-полтавський) ліг в основу академічної школи гри.

Подібну класифікацію бандурних стилів та шкіл підтримує І. Зінків, виділяючи в глобальному регіональному аспекті так званий північний і південний стилі, різниця між якими полягала у способах тримання інструменту музикантом і, відповідно, манері гри на ньому. Ці сформовані традицією стилі дали поштовх для розвитку академічної гри на інструментах київського (чернігівського) типу та харківської бандури [4, с. 7–8].

Після однієї із знакових подій в музичному мистецтві початку ХХ ст. — проведення XII Археологічного з'їзду в 1902 р., на якому Г. Хоткевич вперше представив виступ зведеного гурту народних музикантів, що складався з бандуристів, лірників, скрипалів, виникла нагальна потреба у вдосконаленні та видозміні бандури. У доповіді на XII Археологічному з'їзді, а також у статтях «Спогади про мої зустрічі із сліпими» і «До історії кобзарської справи» Г. Хоткевич вперше розрізнив і проаналізував три способи гри на бандурі — київський, харківський і чернігівський, що стало важливим внеском в історію української музики [2, с. 92].

Він став своєрідним новатором та реформатором в бандурному мистецтві України, що пріоритетного значення надавав роботі із вдосконалення бандури. Оскільки майже до початку ХХ ст. всі виготовлені інструменти конструктивно розрізнялися між собою, з огляду на різне авторство майстрів, та під вимоги замовника. Відтак різною була форма, кількість і довжина струн, розміри. Головними завданнями на шляху реформування інструменту Г. Хоткевич вважав стабілізацію та хроматизацію інструменту, вдосконалення техніки гри та, відповідно, розширення репертуару. Він своєрідно підходив до проблеми хроматизації бандури, наголошуючи на збереженні автентичних властивостей інструменту.

До його заслуг в розвитку бандурного виконавства початку ХХ ст. належить також створення методично-теоретичних праць: «Підручник гри на бандурі» (1905), «Музичні інструменти українського народу» (1930); відкриття класу бандури в Харківському музично-драматичному інсти-

туті (1926). Окрім праць Г. Хоткевича, виходять роботи В. Овчинникова, В. Шевченка, В. Домонтовича.

Аналіз діяльності Г. Хоткевича дав підстави досліднику О. Михайличенку сформулювати аналітичний висновок, який полягав у тому, що у вивченні традиційного кобзарського мистецтва, Хоткевич керувався певними принципами, які ґрунтувалися на творчому феномені народу та його здатностей; виявленні національно-культурної своєрідності, що знаходить втілення в різноманітні форм і засобів музичної виразності; прагненні до реконструювання соціокультурної системи під назвою «українська народна музична культура» в усій історичній цілісності, розглядаючи її в контексті загальнолюдської культури та розуміючи зумовленість її розвитку історичними, соціальними та культурними чинниками [8, с. 96].

XIX ст. привнесло до бандурної традиції виконання романтичний напрям, для якого були характерні імпровізація та пошук нових засобів художньої музичної виразності. До репертуару включалися твори танцювального, романсового типу, а також побутового, інколи іншоетнічні. Також на той час найбільш поширеними жанрами були варіації та програмні п'єси на основі фольклорного матеріалу. В даному контексті Н. Морозевич наголошує, що етап «синкретизму» бандурного виконавства формувався на основі психології «гуртово-товариського спілкування», а подальший розвиток репертуарної фольклорної «еклектики» йшов вже в напрямку пошуків академічного розвитку бандури та відповідної зміни репертуару й стилю виконання [10, с. 9].

Загалом, на зламі XIX–XX ст. започаткування модернізму, на думку І. Зінків, в музичній культурі актуалізувало питання нового культурного синтезу — цитатності, стилізації, колажності. Тогочасне ж українське музичне мистецтво являло собою доволі складне поєднання постромантичних і модерністичних тенденцій, на тлі яких й відбувалося формування якісно нової бандурної творчості, започаткованої Г. Хоткевичем [5, с. 337].

В другій половині ХХ ст. спостерігається репресивне ставлення з боку радянської влади до національних виявів української культури, а також зниження інтенсивності еволюційних процесів у бандурному мистецтві. По смерті Г. Хоткевича, який був популяризатором й апологетом «харківської» бандури, сам інструмент опинився під неписаним правилом заборони і тривалий період був в ужитку і розвивався лише в представників бандурного виконавства в діаспорі (В. Мішалов, Ю. Китастиг). Один з прихильників «харківської» бандури в Україні — В. Кабачок (Київська консерваторія) через репресії та заборони й відсутність відповідного інструменту також вимушено перейшов на «чернігівську» бандуру.

Разом з тим, попри ці обставини, протягом першої половини ХХ ст. поряд розпочинається доволі потужний процес зародження та формування

професійної школи бандурного мистецтва та академічної традиції виконавства, що витісняла аматорську. Відповідно зазнав значного оновлення й бандурний репертуар: в той період формувалися професійні засади не лише сольного, але й ансамблевого та оркестрового бандурного виконавства.

В кінці 40-х – на початку 50-х рр. І. Скляр було розроблено новий взірець модернізованої бандури, що ввійшла в ужиток як «академічна», маючи два ряди струн, що перехрещувалися, та спеціальну механіку для перелаштування тональності. Це була хроматична вдосконалена бандура, в якій було чисельно більше басових струн, наявний темперований лад, збільшений діапазоном, демпфер для зняття постійного звукового тону. Разом з тим, робилися окремі спроби відновлення «харківської» бандури, зокрема, такі ідеї обґрунтовували І. Скляр, П. Іванов, А. Омельченко, наголошуючи на її унікальних ознаках [6, с. 105].

Після тривалого часу замовчування та заборони бандури «харківського» типу, наприкінці 80-х рр. значно активізується інтерес професіоналів-бандуристів щодо відродження способу гри на цьому інструменті. Це питання виявило у вітчизняному музикознавстві фактичну відсутність методики даного типу гри, а також виконавського досвіду, що перешкоджало впровадженню в систему професійної освіти бандури «харківського» типу.

Перший великий публічний виступ, де була показана майстерність виконавства на «харківській» бандурі, був представлений у Львові капелою бандуристів з США під керівництвом В. Колесника на початку 90-х рр. В Києві 1993 р. було проведено перший Міжнародний конкурс бандурного виконавства ім. Г. Хоткевича, в якому взяли участь й вихованці «харківської» школи гри — Р. Антонюк, О. Созанський, Т. Лазуркевич.

На сьогодні в Україні побутує бандура на основі чернігівського (київського) типу, на якій можливе лише часткове використання «харківської» гри. Із цієї причини для сучасного бандуриста, який володіє грою на бандурі «чернігівського» типу, наприклад, сольні твори Г. Хоткевича в повній мірі виконати неможливо. У 1999 р. бандуристом Р. Гриньківом був створений авторський варіант інструменту — бандура, що поєднувала «києво-харківський» тип гри, в якій було розширено виражальні можливості за рахунок ліквідації тембрального розриву між регістрами. Навчання гри на бандурі «харківського» типу (або як ще називають — старосвітській) здійснюється в Стрітівській вищій педагогічній школі кобзарського мистецтва.

Список використаних джерел

1. Грушевський М. Береження і дослідження побутового і фольклорного матеріалу як відповідальне державне завдання / М. Грушевський // Народна творчість та етнографія. – 1996. – № 4. – С.42–51.

2. Димченко С. Кобзарський етнографічний концерт Гната Хоткевича (до 150-ї річниці Археологічного з'їзду) / С. Димченко // Народна творчість та етнографія. – 2007. – №5. – С. 89–95.

3. Єременко О. Синкретичність еволюції кобзарства: від історичного явища до художнього образу / О. Єременко // Синопис: текст, контекст, медіа. – 2014. – № 3. – [Електронний ресурс]. – Електрон. дан. (1 файл). – Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/UJRN/stkm_2014_3_5.

4. Зінків І. Архетип бандури в українській музичній культурі / І. Зінків // Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії: зб. наук. праць. – Вип. 15 / НАН України, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. – К., 2014. – С. 4–10.

5. Зінків І. Бандурна творчість Гната Хоткевича: між традицією і модернізмом / І. Зінків // Педагогічна освіта: теорія і практика. – 2012. – Вип. 12. – С. 337–342.

6. Лазуркевич Т. М. Сучасна інтеграція харківської бандури як один з факторів розвитку академічного кобзарського мистецтва України / Т. М. Лазуркевич // Наукові записки. Серія: Мистецтвознавство. – 2011. – №1. – С. 103–109.

7. Лісняк І. Трансформації виконавської творчості кобзарів-бандуристів на межі XIX–XX століть / І. Лісняк // Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії: зб. наук. пр. – К.: ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України, 2009. – Вип. 9. – С. 131–135.

8. Михайличенко О. В. Музично-педагогічна діяльність українських композиторів і виконавців другої половини XIX – початку XX ст.: історичні нариси / О. В. Михайличенко. – Суми : Вид.-виробн. підпр. «Мрія-1», 2005. – 102 с.

9. Мішалов В. Ю. Культурно-мистецькі аспекти генези і розвитку виконавства на харківській бандурі: автореф. дис... канд. мистецтвознав.: 26.00.01 / В. Ю. Мішалов ; Харк. держ. акад. культури. – Х., 2009. – 20 с.

10. Морозевич Н. В. Бандурне мистецтво як культурне надбання сучасності: автореф. дис... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 / Н. В. Морозевич; Одес. держ. муз. акад. ім. А. В. Нежданової. – Одеса, 2003. – 16 с.

11. Панасюк І. В. Київська академічна школа бандурного виконавства / І. В. Панасюк [Електронний ресурс]. – Електрон. дан. (1 файл). – Режим доступу: http://knmau.com.ua/chasopys/06_NBUV/docs/08_Panasuk.pdf.

12. Перець О. Є. Педагогічний потенціал традиційного кобзарського репертуару / О. Є. Перець // Актуальні питання мистецької педагогіки. – 2015. – Вип. 4. – С. 84–89.

13. Сенік О. «Не збирається бандура помирати...» / О. Сенік // Актуальні питання гуманітарних наук. – 2013. – Вип. 5. – С. 221–222.

14. Черемський К. Історичний діалог кобзарства і бандурництва як джерело виконавства на автентичних співоцьких інструментах / К. Черем-

ський [Електронний ресурс]. – Електрон. дан. (1 файл). – Режим доступу: <http://goodreferat.com>.

Lesya Pavlenko (Kyiv)

EVOLUTION OF TRADITIONAL BANDURA IN THE CONTEXT OF UKRAINIAN PROFESSIONAL MUSIC FORMATION

The special features of a traditional bandore using in Ukrainian culture are highlighted. The differences between the musical phenomena of «kobza-playing» and «bandore-playing» are distinguished. The main methods and techniques of playing a traditional instrument and the vectors of its improvement in professional development of Ukrainian music are characterized. It is underlined a key role of G. Khotkevych in the chromatization of bandura and strengthening its expressive possibilities. His activities in distributing of «Kharkiv» modes of playing are analysed.

Keywords: traditional bandure, kobzar-playing, a manner of playing, an improvement of chromatization, G. Khotkevych, «Kharkiv» playing.

Назар БОЖИНСЬКИЙ (Харків)

НАЯВНИЙ СТАН І НАПРЯМКИ РОЗВИТКУ ВИКОНАВСТВА НА ТРАДИЦІЙНИХ КОБЗАРСЬКИХ ІНСТРУМЕНТАХ

Стаття присвячена особливостям сучасних напрямків виконавства на традиційних кобзарських інструментах.

Ключові слова: кобза, бандура, традиційні кобзарські інструменти, виконавство, реконструкція, відтворення.

Актуальність теми. Виконавство на традиційних кобзарських інструментах нині активно розвивається. Осмислити і продовжити відтворення кобзарських традицій є важливим завданням не тільки мистецтвознавців і виконавців, але й усіх зацікавлених у розвитку української культури людей.

Зв'язок праці з важливими науковими та практичними завданнями. Це дослідження зроблено відповідно до особистого плану науково-дослідницької діяльності автора; розвідка перебуває в колі наукової діяльності.

Аналіз останніх публікацій. Народні особливості виконавства, особливості кобзарських традицій розглядали В. Харків, С. Грица, К. Черемський, В. Мішалов, М. Хай, В. Кушпет та інші.

Мета дослідження: вивчити українські народні кобзарські звичаї та самотні особливості щодо їх вжитку в сьогочасній музичній культурі.

Відповідно до мети поставлено такі завдання:

- простежити відтворення українських народніх кобзарських звичаїв та самотні особливості в музичній культурі на сьогоднішній день;
- дослідити етнокультурні та психосоціальні чинники нинішнього кобзарського виконавства.

Об'єктом дослідів є українська виконавська минувшина й сьогодення.

Предметом дослідів є сьогоднішні українські етнонаціональні мистецькі й музичні кобзарські традиції.

Результати дослідження:

На сьогодні, початок 2016 р. Б., у виконавстві на традиційних кобзарських інструментах можна виділити кілька приблизних напрямків. Зразу зазначимо, що специфіка такого розподілу зумовлена багатьма причинами.

Попри те, що строїв традиційних бандур було записано кілька, це все одно крапля в морі порівняно з тим, що мало б бути для повноцінного і широкого побутування цих інструментів. І те, що строїв фактично нормально мало хто записав, не кажучи вже про гру, як грати, методи навчання і т. д.

Зараз не є головним з'ясувати, чому так сталося. Може, дослідники не уважали за потрібне нотувати строї і конкретні способи гри (ніби цього всього багато і так). Те, що кількість уміючих грати на кобзі й бандурі справді було на кін. XIX ст. не так і мало, підтверджують свідчення про вміння Опанаса Сластьона, Порфирія Мартиновича, сина кобзаря Івана Кравченка (Круковського) — Совістіяна Кравченка. І це тільки на перший погляд, і тільки про зрячих виконавців.

Може, ніхто не знав, що кобзарське надбання може зникнути настільки тотально і незворотно. Наприклад, Вересая стрій зберігся тільки завдяки роботі Миколи Лисенка та кількох дописів у «Київській Старовині». Хоча Остапа Микитовича чули маси людей різної освіти, верств і географії, але записів і спогадів лишилося небагато.

Серед записаних дослідниками строїв — найвідомішими є строї Г. Т. Гончаренка, М. С. Кравченка, П. Братиці, П. С. Дривченка, стрій Г. М. Хоткевича (названий «простим», із самовчителя гри на бандуру 1909 р. Б.), та кілька інших. Є ще словесний опис строю від П. Дривченка та І. Й. Кучеренка (Кучугури), але на жаль настроїти за цим описом складно — можна легко помилитись. Строї бандур від Г. Кожушка й І. Кучеренка записав відомий археолог і музикознавець Привалов, але ці строї поки що мало досяжні для широкого загалу — вони зберігаються у ІМФЕ ім. Рильського в особистому архіві Привалова.

Нарешті, один із найпотужніших пагонів традиції, що нині дає необхідну для розуміння гри на бандурі насагу, — це діяльність Г. К. Ткаченка. Дивовижним стрибком через три покоління Георгій Ткаченко (1898 р. н.) незбагненно і всупереч навколишнім процесам зміг донести до сучасних поколінь свій досвід і свої, перейняті від кобзарів ХХ століття знання. Можна нині безконечно сперечатися про правильність і автентичність щодо «справжніх кобзарських» тих строїв, виконавської манери і філософії, яку передав у спадок Г. Ткаченко. Проте, неспростовним фактом залишається безумовно потужний вплив, який чинив і чинить набуток Георгія Ткаченка на сучасне кобзарське виконавство. Зважаючи, що дійшов цей спадок до нас особистим способом передачі, — можна повірити в диво.

Отже, на тлі існуючих реалій, а також невеликої, проте вагомій кобзарської спадщини, чи можна нині відродити автентичну культуру виконавства на традиційній бандурі? Відповідь може бути лише позитивною. І цьому є реальні підстави. Адже, якщо пригадати самий початок відродження традиційної бандури наприкінці 1980-х — початку 1990-х років, то тоді для більшості слухачів навіть з патріотичних і дуже освічених кіл традиційна

бандура була чимось дивним, незрозумілим і екзотичним. А нечисленні виконавці на ній уважалися диваками і фантазерами. Проте сьогодні, усупереч громадським осторогам, сталося пророковане Ткаченком диво — традиційна бандура впевнено й потужно завойовує культурний простір України і нині є повноцінним та конкурентоспроможним чинником в існуючому музичному багатоманітті.

Говорячи про сучасний стан виконавства на народній бандурі, варто зрозуміти наступне. Авжеж, нинішнє традиційне бандурне виконавство не може бути таким самим, як у XIX ст. З плином часу все міняється, але для неформального збереження традиційного кобзарського напрямку, його самобутньої ролі в українському суспільстві і культурі, зокрема, йти на компроміси з цивілізаційними «вимогами часу», вдаватися до кон'юнктурних поступок глобалізаційним спокусам не можна. Так само є хибною орієнтована на формалізм і пустопорожнє експериментальне моделювання так звана «повна реконструкція з нуля», яка ведеться без зважань на особисту передачу досвіду і знань від живих виконавців.

Тобто, записи Лисенка, Підручник Хоткевича 1909, Колесси, записи Гузя і Мовчана та інші матеріали — це все може уважатися допомогою, але в жодному разі не може бути єдиним самодостатнім джерелом відтворення кобзарських традицій.

Сучасні подвижники автентичного напрямку виконавства на традиційних кобзарських інструментах не задають собі далекосяжних питань щодо розвитку кобзарського набуток, справедливо вважаючи, що якщо доля успособила до розуміння традиційних цінностей — їм треба слідувати і діяти за душевним покликом.

На сьогодні у виконавстві на традиційних кобзарських інструментах вже можна виділити принаймні два цілком сформовані напрямки (якнайменше):

- 1) напрямок з метою продовження традиції;
- 2) реконструкція виконавства (умовно).

В кожному зазначеному напрямку можна виділити свої «піднапрямки», адепти яких дотримуються характерних поглядів, зокрема:

а) тих, що вважають, що можна кожний традиційний твір «прочитувати по-новому» й міняти все, що нині не має віртуального і прикладного значення і т.п. (серед цього піднапрямку, на жаль, часто зустрічаються випадки зневажливого і принизливого ставлення до багатьох засадничих знань, які до нас дійшли; також випадки підміни і профанування визначальних понять, псування харизми традиційного образу виконавця з кобзарським інструментом);

б) тих, хто намагається безкомпромісно і послідовно відтворювати збережені знання про кобзарський набуток.

Очевидно, до останнього напрямку належать послідовники Георгія Ткаченка. Причому ці послідовники не одноманітні. Зокрема, існує умовна

«творча» група, яка не лише відтворює перейнятий від Ткаченка репертуар, але й активно розширює його іншими традиційними, питомими кобзарям творами. Ця група активно користується архівними аудіозаписами, нотами, рукописами, польовими нотатками, в тому числі описами Мартиновича, Горленка і т. д. Поряд функціонує умовна група ніби «законсервованих виконавців», які за різних причин припинили грати і можуть відтворювати лише засвоєні з 1980-х років речі. Окреме місце посідає група «навколокобзарська» — кістяк якої складає широке коло шанувальників кобзарського виконавства, очевидці, знайомі бандуристів, людей, які активно цікавляться і допомагають кобзарській спільноті тощо.

Подібний груповий розподіл можна віднайти і в середовищі майстрів кобзарських інструментів.

Незважаючи на існування груп, підгруп, різноманітних напрямків і стилів діяльності переважна більшість спільноти «традиціоністів» переконана в необхідності **повноцінного комплексного підходу до справи відродження виконавства на кобзарських інструментах.**

Вертаючись до строїв Г. К. Ткаченка, можна зазначити, що на сьогодні достеменно невідомо, яким чином він переймав у П. С. Древиченка важливі для традиційного виконавця знання, зокрема, як строїти інструмент. Лишається відкритим питання, чи Древиченко вчив Ткаченка особисто, чи Ткаченко просто придивлявся і регулярно слухав Древиченка, Пасюгу та інших кобзарів.

У підручнику Хоткевича, самовчителі 1909 р. для народньої бандури акорди схожі на ткаченкові, але ліва рука грає те, що вказівний і середній правої руки — і навпаки. Тобто, частіше веде мелодію ліва рука, а права грає супровід. Іноді руки міняються місцями. Стрій як у Древиченка (у статті Бич-Лубенського в «Музичній газеті» за 1902), але перший басок не такий: у Хоткевича — соль, а в Древиченка — ля (пізніші видання Хоткевичевого підручника 1920-х і 30-х рр. вже до зміненої бандури, на багато струн, тому ми їх не розглядаємо).

Відомо, що у Ткаченка був цей підручник. Тобто можливо, Ткаченко для свого репертуару міг щось брати і звідти. Один зі строїв (там Хоткевич пропонує різні назви, крім «простого») — дуже схожий на ткаченковий, і Хоткевич пише, що радить уживати такий мінорний стрій найчастіше.

Підсумовуючи, можна сказати, що якщо докладати послідовних і постійних зусиль усіх синергічних кіл, то виконавство на традиційних кобзарських інструментах неодмінно буде динамічно розвиватися. І розвиватися очевидно різними, проте плідними шляхами. Отже, на тих, хто взяв нині до рук традиційну бандуру, лежить величезна відповідальність — зберегти і не зіпсувати святий бандурний набуток, який переданий нам із минулості ціною непоправних втрат.

Список використаних джерел

1. Черемський, К. П. Повернення традиції. – Харків : Центр Леся Курбаса, 1999. – 288 с.
2. Черемський, К. П. Шлях звичаю. – Харків : Глас, 2002. – 444 с.
3. Гнат Хоткевич. Підручник гри на бандурі. – Харків, 2004. – 240 с.
4. Гнат Хоткевич. Музичні інструменти українського народу. – Харків, 2002. – 288 с.
5. Мартинович Порфирій. Українські записи : Українські записи Порфирія Мартиновича, друкована фольклорно-етнографічна спадщина, вибране листування, мартиновичезнавчі студії, вибрана мистецька спадщина, біографічні матеріали / П. Д. Мартинович ; упоряд., прим., покажч. О. О. Савчук ; передм. О. Ю. Бріциної. – Харків : Видавець Савчук О. О., 2012. – 534 с.
6. К.Ф.У.О. Кобзар Остап Вересай // «Киевская старина», 1882. – № 8.

Nazar Bozhynskyy (Kharkiv)

PRESENT STAGE AND AREAS OF DEVELOPMENT PLAYING ON TRADITIONAL KOBZARS INSTRUMENTS

This article about present stage in the areas of performance on traditional kobzar instruments.

Keywords: Kobza, Bandura, kobzars traditional instruments, playing, reconstruction, restoration.

Тетяна ЧЕРНЕТА (Київ)

ХАРКІВСЬКІ БАНДУРИ З ФОНДУ ДНІПРОПЕТРОВСЬКОГО НАЦІОНАЛЬНОГО ІСТОРИЧНОГО МУЗЕЮ

Публікацію присвячено колекції народних музичних інструментів з фондів Дніпропетровського національного історичного музею ім. Д. І. Яворницького. В центрі уваги автора — харківські бандури і старовинна кобза з цієї колекції.

Ключові слова: музей, колекція, каталог, кобза, бандура.

Музеї народного мистецтва мають важливе значення у справі збереження народного інструментарію та традицій кобзарства. Найбільші колекції кобз та бандур представлені в Державному музеї театрального, музичного і кіномистецтва України, Національному центрі народної культури «Музей І. Гончара» (Київ), Музеї кобзарства Національного історико-етнографічного заповідника «Переяслав» (Переяслав-Хмельницький), Музеї кобзарства Криму та Кубані ім. О. Ф. Нирка Кримського державного гуманітарного університету (Ялта). Декілька інструментів зберігається в Музеї народної архітектури та побуту України, Музеї видатних діячів української культури Лесі Українки, М. Лисенка, П. Саксаганського, М. Старицького (Київ) тощо. Вагомий особистий внесок у справу дослідження та збереження народного музичного інструментарію зробили працівники і збирачі колекцій цих музеїв Л. Черкаський, В. Мормель, І. Шрамко, О. Нирко, І. Гончар, Л. Орел та ін.

Маловідомим залишається факт, що значна колекція музичних інструментів, зокрема бандур, зберігається в Дніпропетровському національному історичному музеї ім. Д. І. Яворницького (ДНІМ). В. Кушпет у праці «Старцівство» [див.: 5] досліджує бандури, кобзи, ліри з фондів згаданих вище музеїв, але інструменти ДНІМ у цій монографії не згадуються (немає їх і на численних ілюстраціях). Історії музейної колекції музичних інструментів присвячені публікації наукового співробітника ДНІМ О. В. Піцик [див.: 6; 7]. Разом із тим, вивчення технічних характеристик, опис, органологічна експертиза бандур були вперше здійснені і опубліковані автором даної публікації під час роботи у фондах ДНІМ [див.: 8]. Відповідно до тематики конференції, доповідь присвячена найстаршим інструментам з означеної колекції, а саме старовинній кобзі і двом харківським бандурам, опис яких подано нижче.



Мал. 1



Мал. 2



Мал. 3



Мал. 4

Колекція музичних інструментів ДНІМ почала формуватися за життя краєзнавця і колекціонера Олександра Миколайовича Поля (1828–1890), який 1888 року у власному будинку в Катеринославі¹⁾ відкрив приватний археологічно-історичний музей, згодом названий його іменем (1902). Про наявність музичних інструментів у колекції Катеринославського музею ім. О. Поля свідчить каталог, складений 1905 року до XIII Археологічного з'їзду (Катеринослав, 1905) хранителькою А. А. Скриленко (розділ I. Археологія) та етнографом В. О. Бабенком (розділ II. Етнографія). Каталог музею ім. О. Поля (Археологія та етнографія) було перевидано 1910 року з деякими доповненнями [див.: 2; 3].

У каталозі 1905 року, в розділі XIII «Ритуальні приладдя — весілля, музики та ін.» (підрозділ «Музичні інструменти») було використано матеріали етнографічної експедиції В.О. Бабенка — фотокартки лірників з «Етнографічного нарису» дослідника [див.: 1]. У тому ж підрозділі значаться бандура (№ 1686) та реля (№ 1687). Бандура визначена як музичний інструмент бандуристів, що зрідка мандрують селами та грають старовинні думи про запорізькі вольності. Також зазначено, що інструмент належав сліпому бандуристові з Харківської губернії. Реля (ліра) була куплена на ярмарку в Павлограді (нині — Дніпропетровської обл.), у каталозі вона охарактеризована як музичний інструмент, на якому сліпці-лірники на ярмарках грають старовинні думи й пісні (Мал. 4).

У 2004 році О. В. Піцик — старший науковий співробітник відділу історії України XIV – початку XX століть ДНІМ — склала каталог сучасної музейної колекції музичних інструментів (включає 112 інструментів), які були на обліку музею на той час [див.: 4]. Згідно з реєстром О. Піцик, з інструментів, згаданих у каталозі Музею ім. О. Поля, до наших часів збереглися: кобза дерев'яна (№ 621), реля-ліра (№ 1687), торбан та ударні (бубон і грецький барабан). Описані інструменти не мають аналогів у сучасній колекції, тому чітко ідентифіковані. Щодо бандури № 1697 у каталогах 1905 і 1910 років, О. Піцик вважає можливим ідентифікувати її з давньою кобзою на 18 струн з сучасної колекції, яка пройшла інвентаризацію 1946 року та не має інших супровідних документів (Мал. 1). Згідно з каталогом, інструмент був придбаний музеєм у кобзаря П. Ф. Ткаченка з с. Синявка (у О. Піцик — м. Синевка) Сосницького повіту Чернігівської губернії. (Зауважимо, що директор музею професор Д. І. Яворницький підтримував цього кобзаря і запрошував до участі у своїх лекціях). Подаємо опис інструмента:

• Э-569 — кобза, має 18 металевих струн: 4 баси, 14 приструнків. Розмір 90x41x10 см. Корпус симетричний, овальний, глибокий, опуклої форми, довбаний. Гриф вузький, довгий, має один ладок, що свідчить про лютнеподібний спосіб гри, характерний для кобзарів. Резонатор у ви-

1) З 1776 по 1918 роки — Катеринослав (Єкатеринослав), у 1918–1926 роках — Січеслав, з 1926 року — Дніпропетровськ.

гляді шестипелюсткової квітки. Кілки дерев'яні. Внизу деки струнотримач у вигляді металевого прута, який спирається на дерев'яну підставку з 12 отворами. Прут посередині кріпиться дротом до деки. Підставка цільна, дерев'яна, дворівнева. Згідно з каталогом 2004 року, інструмент виготовлено у 1930-х роках на Дніпропетровщині; належав він місцевому хормейстеру і бандуристу Ф. Часнику (1872–1937). Але, враховуючи і поділяючи думку О. Піцик, що це кобза П. Ткаченка, вважаємо, що вік інструмента може бути більший. На користь цієї думки свідчить картотека фонду музичних інструментів, де вік кобзи Э-569 датується 1900–1920 роками; ставиться під сумнів (знак питання в індивідуальній картці) і належність інструмента Ф. Часнику. Дата надходження до музею і час реставрації невідомі (Мал. 1).

Згідно із каталогом О. Піцик, колекція музичних інструментів ДНІМ, крім описаної кобзи, містить чотирнадцять бандур (з них дві — харківського типу), два торбана і колісну ліру. Найдавніші інструменти датовані XIX століттям. Переважна кількість інструментів досліджені, мають супровідну документацію: відомості про майстрів, точну чи орієнтовну дату виготовлення, місце побутування, дату надходження до музею тощо. Колекція бандур ДНІМ представлена переважно інструментами, виготовленими місцевими майстрами О. Ковалем, О. Солодким, Ф. Циганенком, А. Сіренком, що дозволяє простежити певні особливості інструментарію майстрів Дніпропетровщини. Втім, враховуючи тематику конференції, із загального числа привертають увагу дві бандури харківського типу (Мал. 2, 3). Обидва інструменти мають вузький довгий гриф та грифну накладку, що надає можливість притискати струни басів під час гри, тобто дозволяє грати лютнеподібним та гуслеподібним способами гри.

Перша — И-4977 — має 25 струн: 6 басів, 19 приструнків. Розмір 86x42x6 см. Корпус круглий, гриф розташовано асиметрично до корпусу. Голівка грифу віолончелоподібна, закручена наперед. Дерев'яні кілки на грифі та металеві на корпусі. Приструнки діатонічні, резонаторний отвір круглий. Струнотримач та підставка загальні для басів та приструнків. Стан збереження: подряпини, потертості (Мал. 2). Згідно з супровідними документами, інструмент виготовлений 1910 року у Катеринославі майстром Федором Юхимовичем Циганенком (1897–1973). Ці дані викликають сумнів (1910 року Ф. Циганенку було 13 років). Можливо, бандура належала цьому майстру або була виготовлена пізніше. Дата надходження до музею — 1963 рік.

Друга харківська бандура — Э-3027 — має 20 струн: 4 баси, 16 приструнків. Розмір 89x43x12 см. Інструмент кольору світлого дерева. Корпус невеликий, довбаний, круглої форми. Гриф розташовано майже симетрично відносно корпусу. Голівка грифу завита наперед. Резонаторний отвір невеликий, у вигляді шестипелюсткової квітки. Кілки для басів

та приструнків дерев'яні. Внизу деки струнотримач із металевого прута, загнутий літерою «П», розплющений по краях, кріпиться шурупами до деки. Підставка дерев'яна, цільна. Зі зворотного боку за гриф та деку прикріплений шкіряний ремінець. На деці та грифі поздовжні тріщини (Мал. 3). виготовлення інструмента датується XIX століттям. Дата надходження до музею — 1893 рік. У 1974–1975 роках бандура реставрована О. Ковалем. В уніфікованому паспорті 25 грудня 1995 року записано, що інструмент надійшов до музею до 1935 року, пройшов інвентаризацію 1949 року (інв. книга «Э-4»).

У вступній частині каталогу О. В. Піцик висловлює подяку досліднику кобзарства Б. М. Жеплинському і зазначає, що за його планом і порадами саме з опису бандур почав складатися каталог музичних інструментів ДНІМу. Працюючи над ідентифікацією музичних інструментів (зокрема кобз та бандур), а також на завершальній стадії роботи над каталогом О. В. Піцик зверталась за консультацією до експерта галузі, завідувача відділом музичного мистецтва Музею театрального, музичного та кіномистецтва України Л. М. Черкаського. Автор публікації також висловлює щирі подяки Леоніду Мусійовичу за професійну допомогу у здійсненні опису та організації експертизи інструментів з колекції ДНІМ.

Список використаних джерел

1. Бабенко В.О. Етнографічний нарис народного побуту Катеринославського краю / В.О. Бабенко.
2. Каталог Катеринославського обласного музею ім. О. М. Поля [сост. А. Скриленко, В. Бабенко]. – Катеринослав : Типографія Губернського правління, 1905. – 296 с.
3. Каталог Катеринославського обласного музею ім. О. М. Поля. Археологія та етнографія. – Катеринослав : Типографія Губернського правління, 1910. – 286 с.
4. Каталог колекції музичних інструментів Дніпропетровського історичного музею ім. Д. І. Яворницького. Рукопис / [авт.-упор. Піцик О. В.]; Дніпропетровський історичний музей ім. Д. І. Яворницького. – Дніпропетровськ, 2004. – 28 с.
5. Кушпет В. Старцівство: мандрівні старці-музиканти в Україні / В. Кушпет. – К. : Темпора, 2007. – 592 с.
6. Піцик О. В. Музичні інструменти в колекції Дніпропетровського історичного музею (до історії культурного життя краю) : матеріали обласної наук. конференції до 225-річчя м. Дніпропетровська «Музей і місто. Музезнавчі аспекти збереження і відтворення своєрідності міської культури» (Дніпропетровськ, травень 2001 р.). Дніпропетровськ, 2003. – С. 89–94.

7. Піцик О.В. Українські музичні інструменти в колекції ДІМу: доповіді та повідомлення наук. конференції до Міжнародного дня музеїв «Музей і майбутнє» (Дніпропетровськ, травень 1997 р.).

8. Чернета Т. О. Бандури і кобзи в колекції народних музичних інструментів Дніпропетровського історичного музею ім. Д. І. Яворницького / Т. О. Чернета // Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури: зб. наук. праць. – К., 2011. – Вип. XXVI. – С. 272–279.

Tetyana Cherneta (Kyiv)

KHARKIV-TYPE BANDURAS FROM THE DNIPROPETROVSK NATIONAL HISTORICAL MUSEUM FUND

The folk musical instruments collection from the Dnipropetrovsk National Historical museum named after D. Yavornitskiy is reviewed in the article. The focus of the author's attention is Kharkiv-type banduras and an ancient kobza from the collection.

Keywords: museum, collection, catalogue, Kobza, Bandura.

Катя МИХАЙЛОВА (Софія, Болгарія)

МЯСТОТО НА СТРУННИТЕ МУЗИКАЛНИ ИНСТРУМЕНТИ ГЪДУЛКА И ГУСЛА В ЕПИЧЕСКАТА ТРАДИЦИЯ НА БАЛКАНСКИТЕ СЛАВЯНИ

В доклада се разглежда функцията на струнните музикални инструменти гъдулка и гусла във фолклорната култура на балканските славяни, като се подчертава, че те са свързани предимно с изпълнение на епос – както героично-исторически, така и религиозно-легендарен. Посочва се къде се изпълняват епическите песни в съпровод на тези инструменти, изтъква се също мъжкият характер на епическото пеене с този вид музикален съпровод. Открояват се два вида епически певци – непрофесионални и професионални, като се подчертава, че музикалният струнен съпровод е характерен за професионалните епически певци-просяци, свързани непременно със странстване и изпълнение на епос за препитание след задължително обучение. Авторката набляга на изпълнението на религиозно-легендарен епос, върху който се гради професионализмът на тези епически певци, като се спира по-подробно на семантиката на струнния им музикален инструмент, неговото асоцииране с култовото пеене и средновековния християнски мироглед, неговата бавна, величальна и тъжна инструментална мелодия, отговаряща на съдържанието на текста на епическите песни. С това тя подчертава паралелизма в семантично и интонационно отношение между слово и мелос при епическото изпълнение на този вид певец, факт, оспорван от някои автори в повечето жанрове на фолклора. В доклада се правят паралели с функцията на близки струнни инструменти в народната музикална култура на други славяни и особено на украинците.

Гъдулката е най-популярният български народен струнен инструмент. Има форма на надлъжно разрязана круша, на нея са опънати три или четири струни от кожа — от усукани агнешки черва, а в последно време се правят металически или сърмени струни. Инструментът няма гриф, а завършва с главичка във формата на сърце или листо. При свирене гъдулката се държи изправена вертикално, а звукоизвличането става с лък във формата на дъга, направен от върба, дрян или друго еластично дърво. Характерно за начина на звукоизвличането е, че преминаването на лъка от струна на струна става чрез въртене на самия инструмент, без да

се променя посоката на лъка (Тодоров 1973: 107–108). Гъдулката е известна в някои райони на България и с диалектните названия: *кемане*, *кеманче*, *копанка*, *кишкил*, *гьола*, *дзукла*. Тя е солов инструмент с висока звучност, с много разнообразни строеве и начини на възпроизвеждане на тона според песенния и инструменталния стил на музикално-фолклорните области в България. Употребява се и за акомпанимент на вокално изпълнение.

Гуслата е много стар народен струнен лъков инструмент, съхранен и разпространен сред сърбите и хърватите. Сред българите е бил също познат (названието се среща в старобългарски паметници от X и XI в.), бил е разпространен предимно в западните райони на страната до края на XIX в., след което е заменен с гъдулката (БЕР 1971: 296). Инструментът също има форма на прерязана надлъжно круша, малко по-закръглена, отколкото на гъдулката, с дълъг и тесен гриф, а главичката често е във формата на кон, сокол и други животни. Гуслата има само една струна, направена от усукани конски косми. В някои области в Хърватия и Сърбия по-рядко се среща и гусла с две струни. Свиренето също става, като инструментът се държи вертикално между коленете на изпълнителя. Има тих и носов тон и се употребява само като акомпаниращ песента инструмент (Качулев 1959: 138; Murko 1951: 322–335).

Важно е да се отбележи, че в народната традиция в миналото думите *гусла* и *гъдулка* са били синоними, с които се е означавало един и същи инструмент и че по-старата и примитивна гусла постепенно е била усъвършенствана и заменена от съвременната гъдулка, с което се е наложило и новото название (Тодоров 1973: 97).

В своето кратко изложение няма да се спирам подробно на устройството на музикалните инструменти *гъдулка* и *гусла*, на начина на звукоизвличането или произхода им. Целта на настоящия текст е да разгледам функцията на тези два сходни инструмента във фолклорната култура на балканските славяни и да направя някои паралели с функцията на близки струнни инструменти в народната музикална култура на другите славяни и особено на украинците. Гъдулката и гуслата са много характерни за фолклорната традиция на славяните на Балканския полуостров и са свързани предимно с изпълнение на епос — както героично-исторически, така и религиозно-легендарен. Епическият певец, изпълнител на героично-исторически епос, е възприеман като свързан с историята на рода, с родовата памет, с прадедите, но и с историята на етноса. Неговата “песенна реч”, неговият “инструментален звук”, и изобщо „всичките му звукови изяви носят родово-интегриращото, народностното “измерение на живота на етноса” (Захаријева 1987: 216–217). Основна част от репертоара на епическите певци на Балканите са юнашките песни за Крали Марко, изпълня-

вани в речитатив и често в съпровод на гъдулка при българите или гусла при сърбите и хърватите. Епическото пеене с гъдулка е особено популярно в райони като Брезнишко, Трънско, Кюстендилско, Радомирско в Средна Западна България. Изследователите на народния инструмент гъдулка в миналото обръщат внимание, че по тези места епическите певци са си акомпанирали и с инструмента гусла: „Най-типичен инструмент за съпровод на юнашки песни е гъдулката, наричана и кемане. В миналото в Трънско и Кюстендилско е била разпространена еднострунната гусла за съпровод на „кралитарковски песни“, но преди повече от половин век тя е била изместена от гъдулка с три или четири струни” (Качулев 1961: 420–422).

Епически песни за Крали Марко в съпровод на гъдулка са се изпълнявали сред балканските славяни, намиращи се дълго време под османско владичество, на трапеза на Коледа, курбан, празника „Слава” (празника на покровителя на дома и рода), обряда Герман, помен, сватба и др. Това са песни за герой, борец срещу митическия противник в образа на свръхестествено същество (хала троеглава, ламя) или в по-късния исторически етап на епоса — в образа на арапин или турския поробител. Обредната трапеза, на която се изпълняват тези песни, е винаги свързана с култа към мъртвите и има поменен характер. Можем да говорим за „героическа трапеза”, тъй като тогава се възпява владетеля герой, а на семейната трапеза — родовия дух-покровител (Захаријева 1987: 222–223). Важно е да се подчертае, че изпълнителите са били изключително мъже. На мъжкия характер на епическото пеене обръщат внимание много изследователи. Този тип пеене е изпълнявано предимно от непрофесионални уседнали певци с аграрен тип на съществуване. Те продължават да се занимават със земеделски труд и тяхното социално положение не е по-различно от това на другите членове на селската патриархална община. Чрез умението си те изпълняват определена социална роля за важни за цялата общност цели, а в тяхното изпълнение основното не е индивидуалната изява, а самоутвърждаването на общността чрез интерпретацията на изкуството ѝ. Талантът им се развива не чрез обучение срещу заплащане в певчески сдружения и школи, а чрез самоусъвършенстване вследствие на социална поръчка. Обучението им става и по естествен път чрез унаследяване на майсторството от поколение към поколение¹). Те са носители предимно на културата на определен регион.

Освен тях е имало и професионалните епически певци и те са свързани непременно със странстване и изпълнение на епос за препитание след задължително обучение. Те не само са се откъснали „от културната система,

1) За типа обучение и специализация на епическия певец в патриархалната култура вж. по-подробно у Живков 1977: 223–228.

която ги е породила” (Живков 1977: 225), но изявявайки се вече на надрегионално равнище, стават носители на фолклорната култура на различни региони, на фолклорна и нефолклорна култура и задоволяват разностранни интереси, като пеят главно за собствено препитание. Те играят особена роля както за пренасянето на културите между отделни райони, така и за доближаване на нефолклорната култура до фолклорното съзнание.

В епическата традиция на балканските славяни професионализмът е характерен за странстващите просяци певци с тяхната „гъжнозвучна гъдулка” (Иречек 1899: 101). Явлението е било много разпространено чак до 40-те години на XX в. Този тип певци са типичен пример за професионализъм във фолклора, както по начина си на изява, така и по характера на творчеството си. Тяхна характерна черта е, че наред с изпълнението на героически епос много важна част от репертоара им е религиозно-легендарният епос, върху който всъщност се гради професионализмът им. С други думи, този репертоар те задължително трябва да усвоят, за да могат да упражняват професията си. Усвояването или обучението ставало от по-възрастен майстор в т.нар. условно *школи*, *академии*, съществували до края на XVIII или началото на XX век в различни райони на Балканите сред хърватите, сърбите или българите²). Обучението включвало задължително усвояването на религиозните песни, молитвите, свиренето на струнния музикален инструмент и др. Темите на песните им са фолклорна преработка на новозаветни или старозаветни притчи, жития на християнски светци или засягат проблемите на милосърдието и изискването за праведен живот на земята, съдбата на душите на праведните и грешните след смъртта в отвъдния свят, Второто пришествие и Страшния съд и др., все теми надрегионални и надетнически, общочовешки и универсални. Религиозно-легендарните епически песни певците изпълнявали, обхождайки къщите по време на Великите и Коледните пости и на събори по случай църковни празници. По типа репертоар, място и време на изпълнение тези професионални певци са сходни с професионалните странстващи певци и при другите славяни, особено с украинските лирници с техните псалми и канти.

В голямата си част на Балканите професионалните странстващи епически певци са били слепи. Ако се раждало сляпо дете, то било давано на странстващите певци да се учи на техния занаят. В българската и сръбската литература от XIX в. съществуват сведения също и за ослепяване на деца — случвало се някоя бедна майка да ослепи едно от своите деца и да го продаде на просяците, за да изхрани останалото си семейство (Каравелов 1930: 183; Murko 1951: 209). Подобни сведения имаме и при украинците —

2) По-подробно за школите на балканските професионални певци просяци вж. Михайлова 2006: 89–106; Michajłowa 2010: 73–87.

сред гуцулите в Галиция професията на певеца просяк била особен вид родово занятие, което се предавало от поколение на поколение, като за целта трябвало да бъде ослепен най-големият син (Василевский 1900: 52). Всичко това се свързвало с представата за връзката на слепотата с музиката, на която се приписвало божествен произход. Оттук и на слепия епически певец се гледало като на Божи човек със специална мисия на вещь посредник между света на боговете и света на хората.

Разгледах съвсем бегло особеностите на двата типа епически певци при балканските славяни, които имат общи черти и с подобни певци при другите славяни, особено при източните. Да видим сега и мястото на музикалния инструмент при епическото пеене на тези два вида певци. Епос се изпълнявал от непрофесионалните певци и само като речитатив, докато професионалните певци винаги изпълнявали епос в съпровод на струнен музикален инструмент. На тази особеност на професионалните епически певци обръщат внимание редица изследователи на епоса: „...професионалното пеене почти винаги е свързано с инструментален съпровод..., пеенето на мъжете почти винаги се придружава със свирене на гъдулка (кемане)...” (Стойкова 1971: 59; вж. и Стоин 1980: 103). В това отношение намиране сходство с традицията в Украйна, където професионалните слепи или зрящи странстващи епически певци си съпровождали песните с *кобза*, *ліра* или *бандура*. В случая е важно да подчертаем „ролята, мястото и значението на струнния инструмент като специализиращ белег на епическия процес” (Рачева, Илиева, Захаријева 1998: 221). Можем да обобщим, че гъдулката и гуслата се свързват с професионалното епическо пеене на Балканите. Освен това на Балканите предимно в Сърбия и Хърватия епос в съпровод на гусла се изпълнява през XVIII–XIX в. и от жени — професионални пътуващи слепи гусларки като Живана, Степанија, Йеца, Йелена, Матия, които произхождали от различни области като Бачка, Срем, Славония или Херцеговина. От тях Вук Караджич в началото на XIX в. записал доста интересни варианти на епически песни, предимно религиозно-легендарни (Караџић 1964: 43–48). От 20-те години на XX в. са сведенията за единствено известната в Югозападна България сляпа певица Райна Зарева от с. Добърско, Разложко, която странствала и пеела по селата в Пиринска, Вардарска и Егейска Македония и стигала чак до София и Солун (Михайлова 2006: 100).

Видяхме, че професионализмът в епическото пеене се свързва с музикалния инструмент, който е задължително струнен. Не се среща музикален съпровод на друг вид инструмент. Изследователите на българския епос подчертават тази особеност дори информаторът им да умее да свири и на друг вид инструменти, като в случая се има предвид духови инструменти: „В отделни случаи се свири с гайда или кавал, но само като въведение към

песента и в интермеდიите, без да се съпровожда самото пеене” (Стойкова 1971: 59). Тази особеност е характерна и за други епически традиции — неизменен атрибут на този тип епически певец са струнни инструменти като *гъдулка*, *гусла*, *кемане*, *ліра*, *кобза*, *бандура*, *pipmra* — чешкият вариант на лирата и др. Неслучайно професионалните странстващи певци в повечето славянски страни, препитаващи се с пеене, имат названия, произхождащи от струнния инструмент: *слепи гъдулари* у българите, *слепе гуслари* у сърбите и хърватите, *кобзари*, *лірники* и *бандуристи* у украинците, *pipmristij* у чехите и др. В миналото — от Средновековието до Новото време в страни от Западна Европа и други подобни скитащи певци, много от които също били слепи, си акомпанирали с подобни струнни инструменти като *виеле* във Франция или *фидел* в Германия. Това е свързано със семантиката на струнния инструмент, който от векове е смятан за своего рода „висш” инструмент, за разлика от „нисшия” духов инструмент. Видният изследовател Валтер Залмен пише, че още от античността струнният инструмент бил възприеман като съпровождач инструмент, прилежащ на благородниците, а духовият инструмент се свързвал с простолюдието и се смятал за недостоен за благородническо занимание (Salmen 1960: 37). Затова и през Средновековието певците на благородническото съсловие трубадурите, труверите и минезингерите си акомпанирали на струнни инструменти, възхвалявайки бойните подвизи на своите господари рицари. От друга страна, струнният инструмент в различните му разновидности се свързва от векове с култовото пеене и особено със средновековния християнски светоглед. От дълбока древност *гуслата* например винаги се асоциира с образа на библейския цар Давид, свирещ на гусла пред Саул, т.е. с певец на псалми и песнопения в чест на Господ. Певецът на псалми в съпровод на гусла е този, който е в състояние да прогони злия дух от човека и да успокои душата му (1 Цар. 16: 14–23). Духовното извисяване според раннохристиянските отци се постига чрез „псалми, славословия и с песни духовни” за Господа (Ефес. 5: 18–19), което се извършвало в съпровод на гусла (Откр. 15: 2–4). В християнската книжина гуслата се свързва и с молитвите на светиите (Откр. 5: 8).

В съзнанието и на носителя на фолклор гуслата обикновено е с божествен произход. В сръбски епически песни, изпълнявани от слепи гуслари, нейният произход се обяснява по следния начин:

Заповеди Господ Бог
двема-трима анђелом:
„О, ви моји анђели,
три небеске војводе,
сиђ’те с неба на земљу,

садељајте гуслице
од сувога јавора,
па пођите по свету,
као пчела по цвету,
од Божијег прозора,
од сунчевог истока,
те кушајте све вере,
и све редом градове:
знаде л' сваки за Бога
и за име Божије” (Караџић 1841: № 207).

Произходът на струнния инструмент лира се обяснява от украинските лирници, информирани от изтъкнатия етномузиколог Володимир Харків през 1929 г., по подобен начин: „Ліра взялася дуже давно. Од царя Давида пішла. Дана таким (сліпим) людям... Що гуслі (царя Давида), що ліра — все одно... Царь Давид ці музики установив для нищих” (Харків 1929: 55).

От друга страна, имало е взаимообвързаност между струнния инструмент и професионализма на слепия епически певец. Слепите гуслари, информатори на Вук Караджич, споделяли, че без гусли не могат да упражняват занаята си и тази тяхна крилата фраза е навлязла в сръбската разговорна реч като пословица: „Кад ми гусле не могу да гуде, не мили ми се ни што сам слијеп” (Караџић 1849: 136).

Това изискване е характерно за повечето славянски професионални народни странстващи епически певци, но особено е важно за украинските лирници и кобзари, за които, както знаем, обучението в свирене на струнния музикален инструмент е най-съществената част от „получаването на лиценз” за упражняване на лирницката или кобзарската професия. Затова и най-голямото наказание в миналото за непреминалия през задължителния срок на обучение и самоволно изкарващ прехраната си с пеене и свирене на лира, е било отнемането и чупенето на лирата, равносилно на отнемане правото да упражнява професията си (Боржковский 1889: 658).

Гуслата или лирата обикновено се асоциират с бавна, величална и тъжна мелодия. Гъдулката също, когато изпълнението е акомпанимент на епически песни, затова и наблюдавалите това явление през XIX в. я наричат, както отбелязах и по-горе, „тъжнозвучна гудулка”. Тази мелодия отговаря на сериозното съдържание на текста на епическите песни. Ще се спра малко по-подробно на инструменталната мелодия на религиозно-легендарните епически песни, изпълнявани от професионалните слепи странстващи певци просяци. Основната задача на музикалния съпровод при изпълнението на религиозно-легендарния епос от този тип певци е

да предизвика скръб и състрадание, за да предразположи слушателя към проява на милосърдие: „Хубаво, ама жално свиреше. Оти е наказан човеко от природата и така жално и умилно свиреше, та да създаде милост у хората” — си спомняха информаторите по време на моите теренни проучвания в села в Югозападна България за слепия гъдулар Кочо Шушоров от с. Петрово, Санданско (Михайлова 2006: 148). Сред изследователите на епос е прието мнението, че при епическото изпълнение мелодията има второстепенно значение след текста (Bowta 1952: 39; Стойкова 1971: 59). Съдържанието на религиозно-легендарните песни на слепите певци също е водещо, но музикалният съпровод, от една страна, има по-голяма емоционална натовареност, а от друга, придобива и определено смислово значение: „На кемане свири, ама така — сълзи да зарониш, като го слушаш” — казват информаторите за слепия гъдулар (Михайлова 2006: 148).

На ролята на мелодията на религиозно-легендарния епос наблягали и самите певци просяци. По сведения на моите информатори известният сляп гуслар Божил Узунов от с. Горно Драглище, Разложко, който ходел по просия до 1918 г. в с. Добърско и околните на Разлог села, дори имал две гусли — една по-голяма, по-силна, с която свирел, когато обикалял къщите, за да „призовава” отдалеч и „разчувства” хората към проява на милосърдие, и една по-малка, с която свирел по сватби и по кръчми, когато пеел юнашки епос (Михайлова 2006: 148). Подобни данни имаме и за украинските лирници, които сами наричали основните песни канти и псалми в репертоара си „жалісливие”. Например лирникът Якив Бахмут, главният информатор на Володимир Харків, обяснява през 20-те години на XX в. защо свири на лирата си само „жални” (минорни) мелодии по следния начин: „Ліра дуже іде на жаліб. Так що ніяка музика так не зробить, як ліра на жаліб..., на ій же як жаліб добре робити, то вона сама наче плаче” (Харків 1929: 60).

Освен това мелодията на религиозно-легендарните песни на странстващите просяци певци е близка до тази на религиозните песнопения: „Те така ги караха, малко като на четвърти глас, към църковните песни, като към тропарите ги съединяваха” — отбелязва моят информатор Илия Тошев, бивш водач на слепите певци Атанас и Кочо Шушорови от с. Петрово, Санданско, обикаляли селата в Югозападна България до 40-те години на XX в. Независимо от някои фолклорни моменти монотонната и тъжна мелодия на струнния инструмент на певеца просяк запазва винаги при изпълнението на религиозно-легендарни песни оттенък на църковност, факт, посочван от изследователите на професионалното епическо пеене на слепите просяци и у другите славяни (Маслов 1905: 18; Малевич 1906: 109). Видният етномузиколог Филарет Колеса подчертава например, че украинските лирници и кобзари приспособявали мелодиите на рели-

гиозно-нравствените си песни и псалми в голяма степен до мелодиите в църковния Богогласник, докато при изпълнението на историко-героичните епически песни те не използвали този тип мелодии (Колесса 1910: с. XL). Съвременната украинска етномузиколожка София Грица, изследвала репертоара на Георгий Ткаченко, който изпълнявал псалми в съпровод на традиционна бандура по „старосвітський спосіб“, отбелязва за спецификата на изпълнителския стил на бандуриста следното: „Для закінчень строф у псалмах типова «глибока крапка» — довга кінцева інтонація, що характерна для церковних співів і не характерна для дум” (Грица 1993: 46).

В този смисъл може да се обобщи, че странстващият епически певец просяк с неговия струнен инструмент при балканските славяни и също при източните славяни и особено при украинците се явява преносител в интонационно отношение на „високата“ църковна певческа практика в сферата на устната традиция. Освен това при професионалния епически певец инструменталният съпровод е също толкова важен, колкото и вокалното изпълнение. При него се получава паралелизъм в семантично и интонационно отношение между слово и мелос, факт, оспорван от някои автори в повечето жанрове на фолклора.

Список використаних джерел

БЕР 1971: Български етимологичен речник. Т. 1. А–З. Съст. Владимир Георгиев, Иван Гълъбов, Йордан Заимов, Стефан Илчев. София: Издателство на Българската академия на науките.

Боржковский, Валериан 1889: Лирники. – Киевская старина 8, т. 26, сентябрь, 653–708.

Василевский, Александр М. 1900: Современная Галиция. Санкт Петербург: Типография Товарищества „Науковая польза“.

Грица, София И. 1993: Псалми в репертуарі кобзаря (До 95-річчя від дня народження Георгія Ткаченка). – Народна творчість та етнографія, № 4, 42–47.

Живков, Тодор Иванов 1977: Народ и песен (Проблеми на фолклорната песенна традиция). София: Издателство на Българската академия на науките.

Захариева, Светлана 1987: Свирачът във фолклорната култура. София: Издателство на Българската академия на науките.

Иречек, Константин 1899: Княжество България. Ч. 1. Българска държава. Пловдив: Христо Г. Данов.

Карвелов, Любен 1930: Записки за България и българите. София: Държавна печатница.

Карацїћ, Вук 1841: Српске народне пјесме. Књ. 1. У којој су различне женске пјесме. Беч: Штампарија Јерменскога манастира.

Карацїћ, Вук 1849: Српске народне пословице и друге различне као оне у обичај узете ријечи. Беч: Штампарија Јерменскога манастира.

Карацїћ, Вук 1964: Изабрана дела. Београд: Народна књига.

Качулев, Иван 1959: Гъдулките в България. – Известия на Института за музика, кн. 5, 131–199.

Качулев, Иван 1961: Народни музикални инструменти в Западна България – Трънско и Кюстендилско. – В: Комплексни научни експедиции в Западна България, Трънско – Брезнишко – Кюстендилско през 1957 и 1958 година. Доклади и материали. Отг. ред. Петко Стайнов. София: Издателство на Българската академия на науките, 419–446.

Колесса, Филарет М. 1910: Мельодії українських народніх дум. Серія 1. – Матеріали до української етнології 13.

Малевиц, С. 1906: Белорусский нищенский „Лазарь”. – Живая Старина 15, вып. 2, 109–114.

Маслов, Александр Л. 1905: Калики перехожие на Руси и их напевы. Историческая справка и мелодико-технический анализ [Отдельный оттиск из „Русской музыкальной газеты” за 1904]. Санкт Петербург: Типография Главного Управления Уделов.

Михайлова, Катя 2006: Странстващият сляп певец просяк във фолклорната култура на славяните. София: Издателско ателие „Аб”.

Рачева, Искра, Анна Илиева, Светлана Захариева 1998: История на българската музикална култура. Т. 1. Рачева, Искра, Анна Илиева, Светлана Захариева. Фолклорът. София: Издателство на Българската академия на науките.

Стоин, Елена 1980: Български епически песни. София: Издателство на Българската академия на науките.

Стойкова, Стефана 1971: Носители и разпространители на българския юнашки епос. – В: Български юнашки епос. Авторски колектив: Росица Ангелова, Лиляна Богданова, Цветана Романска, Елена Стоин, Стефана Стойкова. Сборник за народни умотворения и народопис, кн. 53. София: Издателство на Българската академия на науките, 42–61.

Тодоров, Манол 1973: Български народни музикални инструменти. Органография. Под ред. на Светослав Четриков. София: Наука и изкуство.

Харків, Володимир Й. 1929: Спостереження над лірниками та кобзарями Валківського району на Харківщині (Доповідь читана на засіданні Етнографічно-публіцистичного комісії ВУАН 1929 р.). – РФ ІМФЕ, ф. 6-2/23(2).

Bowra, Maurice Cecil 1952: Heroic Poetry. London: Macmillan & Co Ltd.

Michajłowa, Katia 2010: Dziad wkdrowny w kulturze ludowej Siowian. Warszawa: Oficyna Naukowa.

Murko, Matija 1951: *Tragom srpsko-hrvatske narodne epike. Putovanja u godinama 1930–1932*. Zagreb: Jugoslavenska Akademija Znanosti i Umjetnosti.

Salmen, Walter 1960: *Die fahrende Musiker im europdischen Mittelalter*. Kassel: Johann Philipp Hinnenthal – Verlag.

Katya Mihaylova (Sofia, Bulgaria)

THE PLACE OF STRING MUSICAL INSTRUMENTS GADULKA AND GUSLA IN THE EPIC TRADITION OF THE BALKAN SLAVS

The paper explores the function of the string musical instruments *gadulka* and *gusla* (types of *rebeck*) in the folklore culture of the Balkan Slavs, emphasizing that they are related mainly with the singing of epic songs – both those of heroic and historical type, and those belonging to the religious and legendary tradition. The author points out where the epic songs in accompaniment of these instruments are performed and outlines also the male character of the epic singing in this kind of musical accompaniment. Paying attention to the two groups of epic singers – non-professional and professional, the author emphasizes that the musical accompaniment with string instruments is characteristic for the professional itinerant mendicant singers, who are as a rule related with wandering and performance of epic songs for subsistence, after passing through mandatory education in such skills. The author puts a stress on the performance of the religious and legendary epic songs, upon which the professionalism of these epic singers evolves, and regards in detail the semantics of the string musical instrument, its association with the religious singing and the Medieval Christians' worldview, and its slow, exalting and sorrowful instrumental melody that corresponds to the textual content of the epic songs. This permits her to outline the semantic and intonation parallelism between *logos* and *melos* in the epic performance of these singers – a fact that some scholars reject for most genres of folklore. The paper traces parallels with the function of similar string instruments in the folk musical culture of other Slavs, particularly of Ukrainians.

Кость ЧЕРЕМСЬКИЙ (Харків)

**ВИХОВАННЯ СУЧАСНОГО СЛУХАЧА
УКРАЇНСЬКОГО ЕПОСУ:
ЗАСАДИ ВІДНОВЛЕННЯ
ТРАДИЦІЙНОГО СПРИЙНЯТТЯ**

Робота присвячена практичним методикам відновлення в сучасному українському суспільстві традиційного сприйняття епічних творів, актуалізації епічного жанру і формування факультативних аудиторій для пізнання епічної спадщини.

Ключові слова: етно-музична реабілітація, епічна співогра, епічна установка слухача, сенситизація аудиторії.

Умови сучасного глобалізованого існування диктують потребу новітнього осягнення епічного спадку, повернення з небуття його неперехідних суспільно важливих функцій. Здавна виконання і слухання епічних творів уважалося важливим засобом естетичного, духовного, національного і громадянського виховання, потужним мотиватором соціальної і психологічної адаптації до мінливих умов життя. У багатьох народів епічні твори сприймалися як невичерпне джерело життєвої енергії, позитивного емоційного заряду, філософського осягнення світу тощо.

Об'єктивним наслідком тоталітарних режимів в Україні є формування в сучасній масовій свідомості одностороннього, переважно схоластичного і відірваного від життєвих реалій сприймання епічного набутку.

Але, на щастя, через свою *не органічність* і *не фізіологічність*, подібні стереотипи є лише *функційними*, отже — *не фатальними*. А сам комплекс суспільних упереджень щодо українських дум і битовщин має скоріше тимчасовий і ситуативно-кон'юнктурний характер. Нинішня ситуація навколо відродження традиційного виконавства гостро переживається в Україні багатьма музикантами, педагогами, науковцями, громадськими і культурними діячами, піднімається у роботах С. Грици, М. Хая, В. Мішалова, В. Кушпета, М. Товкайла та інших авторів. Подібний стан зі збереженням і розвитком традиційної, у тому числі епічної музики спостерігаються і в інших культурах, що відображено, зокрема, в працях І. Мацієвського, Б. Алманова, А. Мухамбетової, Г. Омарова, К. Михайлової, Н. Никітіної, А. Соколової та інш.

Як показує досвід сучасних виконавців на традиційних співоцьких (кобзарських) інструментах, подібні упередження можна з успіхом подолати методично виваженими підходами й делікатністю виконавства. Спираючись на доказову практику, можна припустити, що епічний жанр навіть в його нинішньому скромному статусі не втратив своєї актуальності й продовжує володіти величезним потенціалом — мистецьким, духовним, дидактичним, катартичним та іншими. Перебуваючи переважно у пригніченому стані, людська спроможність розуміти традиційні мистецькі форми і жанри *може бути відновлена* в будь-якому глобалізованому просторі, у тому числі — в умовах урбанізованого мегаполісу. І цьому є низка імпліцитних, проте об'єктивних у сучасній ноосфері передумов.

По-перше, існує морфофункціональна подібність анатомії головного мозку сучасних і давніх людей популяції Homo sapiens.

Дослідження, які неодноразово проводилися групами вчених на археологічних матеріалах решток людських тіл від кроманьйонців до нашого часу вагомим даним щодо радикальної зміни анатомії мозку та його структур не виявили. Очевидно, що і принципи психофізіологічної організації сприйняття акустичних і, зокрема, музичних явищ мозком сучасної і давньої людини лишаються подібними [1, 356–370]¹.

По-друге, завдяки особливостям організації тканини людського мозку, її пластичності існують можливості для розвитку позитивного сприйняття традиційної музики.

Як виявилось, ступінь впливу музики визначається розмірами активізованих нею зон мозку людини. Залежно від індивідуального досвіду та музичної підготовки людини прогресивно збільшується кількість нових нейронних зв'язків і площа активованих музикою зон. Коли мелодія набуває для слухача якогось значення (духовного, інтимного, надихаючого, релаксуючого, мобілізуючого тощо) настройка нейронів може підвищуватися й відповідна зона сприйняття мозку може розширюватися [2; 3]².

Отже, можна припустити, що, віднайшовши позитивну мотивацію і методику подання матеріалу, можна якісно розширити сприйняття мозком різновидів музики. У тому числі — архаїчної і традиційної.

По-третє, характер сприйняття музики людським мозком має багаточентровий характер, що дає можливість урізноманітнювати методи подання матеріалу й підвищити ефективність музичного виховання.

Даними сучасних методів нейровізуалізації (зокрема, різновиди томографічного обстеження) доведено, що у головному мозку людини немає спеціалізованого центру музики, а її сприйняття забезпечують центри, які розташовані в різних мозкових відділах [5, 127]. Для нас принципово важ-

ливим є той факт, що у переробці музики (сприйнятті мелодії, емоційній, вегетативній, психологічній, інтелектуальній реакції на неї) беруть участь кіркові і підкіркові відділи, що відповідають не лише за аудіальне сприйняття. Зазвичай водночас активуються центри задоволення і болю, зору, тактильного, кінестетичного сприйняття, ретикулярної активаційної системи, вегетативних функцій організму, а також мовлення тощо. Отже, коли людина слухає музику, в її мозку збуджуються одразу кілька областей за межами слухової кори, що відповідають за різні функції сприйняття і форми розумової діяльності. Саме цим можна пояснити вплив на ефективність сприйняття музичної інформації людини її чуттєвого, емоційного та інтелектуального досвіду. На практиці зазначені фізіологічні закономірності дозволяють розширити арсенал впливу на процес сприйняття людиною музики за рахунок багатоканального (мультимедійного) та «реверсного» шляху подання матеріалу.

По-четверте, не слід забувати про адаптивну роль музичних установок людини.

Сприйняття людиною музики і нині виявляє свою апріорну біологічну основу. Людина запрограмована таким чином, що з моменту народження і протягом всього життя вона намагається віднайти й запам'ятати найбільш оптимальні для пристосування звуки, які здатні перманентно впливати на її настрій, душевний стан, активність, тілесну релаксацію тощо [6; 7; 22–23]. У сучасному житті, позасвідомо і свідомо відбираючи в навколишньому акустичному середовищі різноманітні емпатично відповідні мелодії й накопичуючи їх у своїй пам'яті, людина формує власні *музичні установки*, творить індивідуальний психологічний захист, умови свого комфортного існування.

Загалом, під *музичною установкою* ми розуміємо стійкий комплекс емоційних, вегетативних, психологічних реакцій людини на обрані звуки і мелодії, які стереотипно впливають на її фізичний і психічний стан. Музичні установки опосередковано впливають на щоденний побут людини і формують її *музичні уподобання*. У процесі еволюції людина навчилася використовувати систему музичних установок для своєї адаптації до умов повсякденного існування, пом'якшення негативних впливів зовнішнього оточення, амортизації психотравмуючих чинників загалом тощо.

Враховуючи негативний суспільний вплив різноманітних нігілістичних течій і усвідомлюючи важливість музичних установок в житті людини, потрібно будувати дидактику засвоєння традиційних музичних жанрів із перспективою зміни або розширення музичних уподобань, а згодом і музичних установок реципієнта.

Нарешті, по-п'яте, існує спадкова передача етнічних, конституційних особливостей і генетично зумовлена здатність людини в спри-

ятливих умовах формувати й виявляти притаманні їй етносу музичні установки.

Науково доведеною є спадкова передача расових, етнічних конституційних схильностей людини в т. ч. і до сприйняття музики [7].

Отже, можна говорити про *генетично обумовлену здатність* людини до вияву музичних особливостей й установок, які притаманні етносу, до якого вона належить. За сприятливих умов, коли людина виховується у традиційному суспільстві, спадкові особливості сприйняття музики розвиваються природньо, й особа набуває та реалізовує культурні цінності своєї спільноти.

Коли ж людина змушена існувати в умовах етно-музичної депривації, або в чужому для неї етнічному середовищі, її схильності до вияву етнічних музичних установок є здебільшого заблокованими. Перебуваючи у пригніченому, або «сплячому» стані, етнічні музичні установки можуть бути активізовані лише при зміні оточення, появи сприятливих обставин, «пробуджуючих» чинників тощо.

Отже, у кожної людини є потенційна здатність до відновлення природнього сприйняття традиційної музики. Це твердження дає нам можливість говорити про *тимчасовість, умовність і зворотність* людської секвестрації жанрів народної музики, запровадження відповідних визначень на кшталт «*умовно несприйнятлива мелодія*», «*умовно забутий твір*» тощо.

Розуміння того, як у людини організована система музичного сприйняття, допоможе нам створити алгоритм сучасного відродження традиційної музики, зокрема, епічного жанру.

На означених п'ятьох складових формуються методологічні засади ЕМР — **етно-музичної реабілітації** — *алгоритму відновлення у слухачів сприйняття різних жанрів традиційної музики, у т.ч. і епічного*. Запропонований алгоритм ґрунтується на сучасних фізіологічних уявленнях про сприйняття людиною музики і на відповідних новітніх формах навчальної роботи з групами слухачів. Розглянемо приклад методики ЕМР щодо сучасного рекультивування епічного жанру.

На початку зауважимо, що сприйняття традиційного епічного твору апріорно передбачає складну слухачську реакцію: емоційну, інтелектуальну, психологічну. Отже, для отримання відповідної осмисленої й емоційно забарвленої реакції слухача на епічну музику потрібно попередньо підготувати його мозок до сприйняття цього жанру.

У ще недавні часи сприйняття дум і битовщин у народі плекалося й виховувалося від покоління до покоління. Мандрівні співці були частиною традиційного побуту суспільства — з раннього віку практично кожна дитина бачила і чула співців, спостерігала за дорослими й переймала спе-

ціальні манери, властиві слухачській аудиторії. Крім пасивного засвоєння усталених правил слухання, кожна сільська дитина в родині і громаді здобувала специфічні навички, які готували її мозок до повноцінного і багатопланового сприйняття дум. В одних випадках батьки й селяни старшого віку спонукали дітей *прислуховуватися до співогри і вслухатися* у текст співаного й *обдумувати* його. В інших — примушували неслухняну дитину повторювати слідом за виконавцем слова епічного твору (зокрема, думи про «Івася Коновченка») [8].

Проте, в сучасних умовах, через відсутність традиційного епічного середовища, такі виховні заходи можливі в дуже небагатьох родин (зокрема, де є практикуючий виконавець).

Натомість, ЕМР пропонує методику, яка розрахована на більш широку аудиторію — передусім *факультативні* середовища, де виступи виконавця відбуваються епізодично або невеликими циклами. Вироблені послідовні дії допомагають виконавцю епічних творів досягнути з аудиторією взаєморозуміння й врешті-решт спонукати її розширити свої музичні установки.

Запропонована програма складається з двох блоків. Зважаючи на великий обсяг накопиченого практичного матеріалу, який виходить за межі цієї статті, сформулюємо методичні засади ЕМР для епічного виконавства у конспективній, спрощеній формі.

Перший блок: підготовчий, визначає напрямки внутрішньої роботи виконавця над собою, його психологічну і фахову підготовку; розглядає стратегічні й тактичні особливості роботи з аудиторією.

1.1. Психологічна, мистецька, педагогічна, творча підготовка виконавця включає базові засади формування особистості репрезентанта епічної спадщини, які передбачають:

а) вимогливість до себе, віру й постійну роботу над собою.

Виконавська робота зазвичай починається з ретельної самопідготовки. Без переконливих уявлень про себе як реального відтворювача давньої епічної традиції, відчуття відповідальності за гідне представлення аудиторії досі невідомої, проте важливої і необхідної в житті музики. Співець повинен щиро вірити, що його виступ стане подією, яка сприятиме зміні світогляду, життєвих устремлінь слухача у позитивному, природньому напрямку;

б) теоретичну і практичну фахову кваліфікацію.

Виконавець має право на виступ, лише маючи добру теоретичну і практичну підготовку, бездоганне знання свого профільного репертуару;

в) дотримання базових принципів традиції кобзарського виконавства.

Співець повинен чітко дотримуватися базових принципів традиційного кобзарського виконавства: відстороненість від оспівуваного, природ-

ність і щирість у співі та грі, недопущення надмірного сценічного артистизму, уникання самохизування. Також пам'ятати, що запорукою успіху епічного виконавства є безпосередність співця, його вміння цікаво пояснювати матеріал, вести зі слухачем безперервний діалог;

г) ретельну підготовку до кожного виступу.

Виступ є унікальною можливістю неформального донесення до аудиторії сутності епічних творів. Щоб не знівелювати цю можливість, виконавець мусить ретельно готуватися до виступу і бездоганно виконувати взірці епічної спадщини. Зважаючи на аудиторію, умови виступу й зумовлені традицією застороги про те, що переривати епічну співогру не можна, виконавець зобов'язаний вмінати репрезентувати епічний твір у кількох варіантах — повному і скороченому;

д) виконавську делікатність.

Неписані правила традиційного виконавства спонукають співця бути терплячим і толерантним до слухачів, ніколи не ображатися, готуватися до різних сценаріїв спілкування з аудиторією і вмінати знаходити вихід із будь-яких можливих пригод.

Крім того, епічний виконавець повинен пам'ятати одне з основних кобзарських правил — під час виступу володіти відчуттям міри, бути лаконічним і стриманим, не перевантажувати слухача («не тримати його в заручниках»). Виконавець мусить тонко відчувати настрої аудиторії і без запобігань делікатно й послідовно вести діалог з публікою. Водночас варто демонструвати лише найвиразніші зразки і завчасно пояснювати всі складні для розуміння епізоди епічного твору.

1.2. Підготовка місця й умов виступу

Окрім внутрішньої підготовки, важливими є умови проведення «епічного сеансу». Зокрема важливими є особливості умов, оточення, а також простір, — відкритий чи закритий, — де виступає співець. Найбажанішим варіантом для традиційного співця є різноманітні форми *позасценічного* виконавства. Якщо ж надається право вибору місця виступу, виконавець зазвичай влаштовує свою зустріч в оточенні, наближеному до традиційного. Досвід доказової реконструкції дозволяє оптимізувати умови виступу завдяки:

а) *круговому або напівкруговому* способу організації аудиторії. Переважна більшість іконографічних джерел документують стереотипні особливості співоцького вступу — слухачі обступають виконавця *колом або напівколом*.

Очевидно, що подібне нелінійне розташування аудиторії є однією з необхідних природних передумов для повноцінного і безпосереднього сприйняття епічного співу. Натомість лінійне, зокрема, сценічне виконавство не-

рідко творить фатальний бар'єр для ефективного сприйняття зазначеного жанру. Отже, виконавець повинен намагатися розташувати своїх слухачів не площинно, а колом. Для цього бажано попередньо виставити стільці у вказаний спосіб.

б) *розташування співця в одній площині з слухачами, урівноваження позиції «виконавець – слухач»*. За традицією, співець розташовується обличчям до слухачів, практично на одному з ними рівні. У природних, не сценічних, умовах слухачі займають зручне місце біля співця. У сучасній практиці, коли сцена є зависокою, а аудиторія невеликою, виконавець сходить зі сцени і розташовується у залі перед слухачами. Це потрібно для того, щоб вирівняти простір сприймання.

в) *дотримання принципу вільного слухання*. Важливою психологічною передумовою адекватного сприйняття епічного виконавства є дотримання засад свободи слухання. Безумовна можливість відійти від співця будь-коли, відсутність ефекту утримування слухача в «заручниках» суттєво підвищують дієвість епічного сеансу.

Крім того, зберегти безпосередність епічного виспіву часто допомагає також і відсутність електронних посередників — мікрофонно-підсилюючої апаратури, модуляторів звуку тощо.

1.3. Підготовча робота з аудиторією.

Заздалегідь проведена *підготовча розмова* виконавця або людини, яка орієнтується у тематиці, з майбутніми слухачами, є дуже бажаною. Встановлення попереднього контакту з аудиторією, пізнання її особливостей дозволяє виконавцю вчасно тактично зорієнтуватися, налаштуватися психологічно й вибудувати ефективний план свого майбутнього виступу.

Блок другий: формування епічної установки слухача

Враховуючи складний матеріал, відсутність знань майбутніх слухачів щодо українського епосу, а також наявні суспільні негативні стереотипи щодо епічного жанру, пропонується сенситизувати³ цільові аудиторії послідовно у два етапи.

2.1. Перший етап формування епічної установки **слухача** передбачає **безпосередню** й опосередковану фіксацію уваги слухача на епічному творі завдяки:

– **Віднайденню мотивації для слухача** (пошук каналу впливу за методикою теорії множинних здібностей Говарда Гарднера). Виконавець-презентатор епосу спілкується зі своїми слухачами не як із умовною абстрактною людською масою, а як із зібранням особистостей, у яких є свій, індивідуальний шлях пізнання світу.

Як доводить досвід, під час роботи з підготовки мозку слухача до сприйняття епічного жанру не можна обмежуватися лише якісною, але

механістичною співогрою. Особливу увагу потрібно приділяти креативним засобам зацікавлення слухача, зокрема здійсненим за методологією Говарда Гарднера, яка сьогодні широко застосовується в освітніх галузях, музейній справі [9]⁴. Згідно з цією методикою, з метою урізноманітнення підходів, віднайдення мотивації для ведення плідної розмови виконавцю пропонується у довільній, але привабливій формі провести експрес-зондування аудиторії на виявлення домінантних здібностей, оцінку її уподобань, загальноосвітнього рівня тощо. У розмові уникати площинності й намагатися перевести розмову з монологу в діалог.

– **Багатоканальний, мультимедійний вплив на процеси сприйняття.**

Заради щонайефективнішого засвоєння матеріалу проводиться додаткова індукція слухача за допомогою активізації різних центрів сприйняття головного мозку за допомогою вербальної, зорової і тактильної рецепції.

Оптимальним вважається *мультимедійне* подання ознайомлювальної інформації з епічної тематики (слайд-презентація, уривки з фільмів, цікаві відеосюжети тощо). Короткотривала й цікаво зроблена мультимедійна презентація здатна привернути увагу навіть найвибагливішої аудиторії.

Іншим прийомом зацікавлення аудиторії є демонстрація традиційних співоцьких інструментів, які використовуються для супроводу епічного виспіву (бандура, кобза, колісна ліра, гусла, гудок тощо). Реальний досвід виступів у молодіжних середовищах Харкова доводить, що автентичні музичні інструменти надані для безпосереднього аудіального, зорового і тактильного ознайомлення не залишають байдужими переважну більшість слухачів, незважаючи на їхній вік, національність, стать та освіту. Адаптовано й виважено поданий колекційний та реконструкторський матеріал, делікатна демонстрація виконавства на музичних інструментах дозволяє досить швидко встановити необхідний контакт з аудиторією, залучити її до активного засвоєння майбутнього епічного матеріалу.

Позитивна емоційна реакція й набуття аудиторією стійких вражень можуть посилюватися, коли виконавець пропонує теми, які спонукають до неформального пізнання епічного жанру й задіюють різні системи сприйняття. Так, зокрема, залежно від комбінації рецепцій пропонуються такі теми:

Аудіально-візуальне сприйняття (режим мультимедійної подачі матеріалу):

- що таке епос, які його функції, історична роль, значення;
- історичні, культурні особливості української епічної традиції, епічного виконавства;
- особливості епічного наративу, музичного супроводу;
- цікаві оповіді про кобзарів;

- чому переслідували кобзарів, причини їх знищення;
- сучасні виконавці епічних творів;
- правила слухання епосу (коли, за яких умов слухали, чому не можна переривати спів виконавця, чому співцям не аплодують тощо)

Візуально-аудіально-тактильна рецепція:

- виготовлення музичних інструментів;
- індивідуальна оцінка музичних властивостей інструменту

Комплексна стимуляція уявлення, фантазії:

- концентрація на звуку, епічна медитація, навіювання, психотехніки;
- епічна музика, як складова традиційної «машини часу»;
- епос як засіб активізації архетипних уявлень;
- епічна музика як джерело енергії (чому епос був поширений в середовищі військових);
- епічна музика як ритуал (оплакування померлих, громадські тризни);
- адаптаційні, медичні, катартичні функції епосу

Власне, перелічені засоби активізують і загострюють перцепцію епічного твору, пробуджують у слухачів *реверсний шлях* епічного сприйняття, програмують на формування образів співаного і спонукають до очікування глибоко-особистісних реалізацій.

2.2. «Підготовчий» музичний твір.

Виконавець повинен пам'ятати, що епічні твори *добре сприймаються на тлі інших жанрів, які були в арсеналі традиційних співців*.

Так, в Україні «кобзарський сеанс» ніколи зазвичай не починався одразу з виконання епічних творів. Етнографічні записи доводять, що кобзарі і лірники розпочинали свої виступи зі своєї «музичної гімнастики» слухачів — попереднього виспіву неепічних різножанрових творів, які сприймалися суспільним загалом простіше і природньо настроювали послухачький мозок до сприйняття поважного епічного жанру. Отже, для попередньої настройки мозку сучасного слухача виконавцю важливо підібрати доречний і тематично вивірений «підготовчий твір». Це може бути цікава мелодія, перегра, історичний і навіть жартівливий твір.

2.3. Індукуюча група в місці виступу

Якщо доводиться виступати зі сцени перед великою аудиторією, а попередня підготовча робота зі слухачами не проводилася, то у цьому разі доречно скористатися прийомами з використанням «індукуючої групи». Для успішного проведення заходу рекомендується заздалегідь у зал запросити невелику групу підтримки з числа шанувальників традиційного виконавства, яка психологічно буде допомагати виконавцю. Завданням «індукуючої групи» є невимушена демонстрація присутньому загалу основ слухання епічних творів, традиційних для епічного сеансу способів реагування

на виступ, виявлення своїх емоцій та почуттів. Подібна тактика дозволяє значно прискорити процес формування емпатичного ядра слухацької аудиторії, синхронізувати і врівноважити її емоції та загальний настрій.

Третій етап присвячується методам закріплення й поглиблення позитивних ефектів у слухацьких середовищах, досягнутих виконавцем епосу. У давні часи традиційною мірою адекватності сприйняття співоцької співогри були: сльози слухача, супровідно-пояснювальні коментарі, мимовільні характерні жести [10, 124], коливальні рухи рук, корпусу тіла, голови [11]. Ведучи свій діалог зі слухачами, традиційні співці (кобзарі, лірники) завжди звертали увагу на ступінь сприйняття ними своєї співогри [12]. Залежно від слухацького настрою, виконання епічного твору могло бути модифікованим, скороченим або подовженим. Для успіху кожен сучасний виконавець мусить вести постійний моніторинг ефективності свого виступу. До критеріїв оцінки ступеню продуктивної реакції на традиційне виконавство нині розглядаються:

- емоційні вияви (сльози, зітхання, сміх);
- вегетативні (зміни кольору шкіри, частоти серцевих скорочень (ЧСС), частоти дихальних рухів (ЧДР), артеріального тиску (АТ), температури тіла, сатурації кисню в крові (SPO2), поява спітніння, парестезій у вигляді «мурашок», «гусячої шкіри» тощо);
- моторні (спонтанні та індуковані, синхронні рухи, ритмічні тілесні коливання тощо);
- вербальні (повторення за співцем, підспівування, коментарі, вигуки тощо);
- інтелектуальні (осмислення, оцінка, вищі почуття, творчий відгук тощо).

Подібні знання є важливими виконавцю для *тактичного* поведіння в слухацькому середовищі, раціонального планування свого виступу, віднайдення ситуативних засобів утримання слухацької уваги тощо.

У разі успішності виступу, для закріплення позитивних вражень від епічних творів на слухачів, виконавець намагається знайти можливість виступити перед колективом слухачів повторно. При цьому найчастіше змінюється формат зустрічі — і виступ проводиться з окремими групами вже за узгодженим тематичним планом.

Найбільшим досягненням виконавця вважається налагодження в обраному колективі *системного* слухання епічних творів. Адже відомо, що завдяки пластичності мозку, навіть короткотривале, але періодично повторюване навчання призводить до утворення в корі головного мозку нових нейронних зв'язків, сприяє їм «перенастроюванню», а отже — спонукає до суттєвої корекції психічних реакцій, вироблення усталених психологіч-

них настройок, які позасвідомо впливають на кругозір, культурні уподобання, характер і стиль життя слухача. Звісно, що вибрати оптимальний, ненав'язливий і цікавий спосіб *культивування* епічної культури у колективі відноситься до непростих і дуже особистісних розділів діяльності кожного співця. Проте досвід сучасних подвижників кобзарського виконавства переконливо доводить, що організація прослуховувань нових варіантів українських дум, битовщин інших епічних зразків у колективі, який вже був ознайомлений з кобзарською співогрою принаймні 2–3 рази на рік, є цілком реальною і морально окупною метою [13].

Після кількох зустрічей співця зі сталою аудиторією у слухачів формується чітка позитивна установка до епічних творів, епічного виконавства і найголовніше — відновлюється традиційно поважне ставлення до епічного жанру загалом.

Практикою сучасних виконавців на традиційний кобзарських (співоцьких) інструментах доведено, що долання психологічних бар'єрів у послухачів при правильному і тактовному веденні виступу є доволі вдячною роботою⁵. Якими б не були нав'язані суспільству упередження, але люди ні обманути свою власну природу дуже важко. Природне звучання традиційного інструменту, епічна співогра подані методично врівноважено і осмислено завжди знаходять відгук у серцях слухачів. І навіть якщо на початку послухач зовні і не показує особливої уваги, проте внутрішні його психічні комплекси, психологічні фільтри, бар'єри під впливом традиційної музики руйнуються. Достатньо лише закріпити пробуджену зацікавленість — і слухач назавжди позбудеться свого позірно-негативного чи байдужого ставлення до епічного надбання.

Користуючись досвідом *доказової реконструкції* зокрема кобзарсько-лірницького набутку, можна припустити наступні висновки щодо перспективи відновлення традиційного сприйняття епічної спадщини в Україні.

1. Епічні твори не підвладні плинові часу, не можуть старіти, ставати маргінальним, а їх сприйняття у суспільстві не може бути «неактуальним», «нецікавим». Саме ставлення до епосу у суспільстві формують різні минулі політичні, ідеологічні, або й комерційні чинники, найчастіше стимульовані авторитарними, деспотичними режимами. Зневажливе, байдуже, а то й вороже ставлення до епосу в суспільстві є *неприродним* й таким, що заперчується ходом загальнолюдської еволюції. У постколоніальному українському суспільстві аморфне ставлення до епічної спадщини стало результатом цілеспрямованої багатолітньої роботи радянського режиму.

2. Не зважаючи на «зовнішні умови», моду, упередження й кон'юнктурні запити державних установ, у суспільстві завжди можна відродити його природне, щире й поважне ставлення до українського епосу. Для здійснення цього необхідна лише цілеспрямована й послідовна робота зацікав-

лених творчих спільнот, а також — мінімальне організаційне сприяння з боку профільних адміністративних установ.

3. За сприятливих умов «розблокування» громадської свідомості у ставленні до епічних творів проходить досить ефективно — достатньо лише зняти зовнішні «фільтри» — упередження, негативні установки, які контролюють плин природного суспільного сприйняття, вивільняють закріпачений ресурс емоційних, естетичних й духовних рефлексій. Після розблокування потужний відновлюваний механізм, що таїться в епічних творах, починає автоматично коригувати, упорядковувати й спрямовувати свідомість слухача у природне, життєстверджуюче русло.

Отже, на сьогодні актуалізація епічного надбання, його рекультивація в суспільстві, підготовка виконавців, а також формування сучасної аудиторії, плекання культури епічного слухання тощо мусять стати важливими й перспективними напрямками діяльності митців, науковців, педагогів, громадських і державних діячів.

Примітки

¹У той же час, лишаючись подібним до мозку кроманьйонця, мозок сучасної людини набув нових якостей, здатностей, можливостей, позитивних зрушень, пов'язаних передусім з його *прогресивною інтегративною діяльністю*. Пристосовуючись до найрізноманітніших змін, мозок людини набув здатності посилювати свій ресурс і розширювати свої можливості. Такі якісні зрушення могли статися лише завдяки мікроструктурним трансформаціям, утворенню міриад нових синаптичних зв'язків між нейронами різних відділів головного мозку (у першу чергу — кори, підкіркових ядер тощо). Індукована вітальними стимулами *нейропластичність* тканини мозку стала основою необмеженої здатності людини до навчання, інтелектуального і духовного розвитку, набуття нею практичних навичок і вмій. Наочно пластичність головного мозку людини виявляється також в музичній сфері життя, яка в популяції *Homo sapiens* стала важливим чинником адаптації [6].

²Як уважається, у вроджених музичних закладках людини є спільні для всієї популяції *Homo sapiens* біологічні й психологічні константи, не залежні від раси і рівня розвитку спільнот «емоційно-акустичні одиниці». Саме тому музика будь-якої екзотичної культури, яка на початку прослуховування шокує своєю незвичністю, уже після кількох повторів починає розумітися і сприйматися [4].

³Підвищення чутливості аудиторії, її емоційного реагування.

⁴Згідно з теорією множинних здібностей Говарда Гарднера, індивідуальне пізнання світу, пристосування до зовнішніх умов, вирішення життєвих

проблем кожної людини відбувається через свій особистий профіль взаємодій восьми типів домінантних здібностей (кінестетичних (фізичних), природничих, музичних, лінгвістичних, внутрішньоособистісних, логічно-математичних, міжособистісних, візуально-просторових) [9].

⁵У 2006–2010 роках у рамках проектів, підтриманих Харківською обласною державною адміністрацією, Харківською міською радою проводилася робота у середніх і вищих навчальних закладах Харкова щодо ознайомлення учнів і студентів з музичними інструментами і репертуаром традиційних народних співців — кобзарів і лірників. У підсумку роботи були отримані такі результати: 92 % всіх опитаних учнів і студентів, незалежно від вікової групи, статі, національності, оцінили зустрічі з виконавцями на співоцьких інструментах позитивно. За п'ятибальною системою — вищу оцінку надали понад 87,5 % слухачів-респондентів. Бажання продовжити зустрічі щодо традиційної музичної культури у перспективі висловило 75,3 %. Причому 68,2 % опитаних хотіли б, щоб ознайомчі заняття з української традиційної музики були інтегровані до навчальної програми середніх і вищих навчальних закладів. 82,1 % учнів вважали за необхідне, щоб виконання традиційного кобзарського репертуару (думи, псалми, історичні пісні тощо) наочно ілюструвало б відповідні теми уроків. Позитивні результати, отримані під час ознайомлення учнів середніх шкіл і студентів вищих навчальних закладів Харкова з елементами традиційного кобзарського виконавства свідчать про актуальність творчого набутку українських народних співців у комплексному вихованні сучасної молоді й доводять перспективність активного залучення виконавців на ТМІ до різноманітних освітніх програм [13].

Список використаних джерел

1. Нестурх М. Ф. Происхождение человека / Михаил Нестурх. – М.: Наука, 1970. – 439 с.
2. Peretz, I, Zatorre, R. The Cognitive Neuroscience of Music / Isabelle Peretz, Robert J. Zatorre. – Oxford university press, 2003. – 479 p.
3. Дойдж Н. Пластичность мозга / Норман Дойдж. – М.: Эксмо. – 2011. – 544 с.
4. Леви В. Вопросы психобиологии музыки // Советская музыка. – 1966. – № 8. – С. 37–43.
5. Уэйнбергер Норман. Музыка и мозг / Норман Уэйнбергер // Brain and mind. Almanac. Scientific American. – Moscow, 2007. – С. 127–132
6. Patel, A. Music, biological evolution, and the brain Aniruddh D. Patel In press in: C. Levander & C. Henry (Eds.), *Emerging Disciplines*, Rice University Press, March 26, 2010. – 37 p.

7. Павелків Р. В. Загальна психологія/Роман Павелків: <http://westudents.com.ua/glavy/77362-32-zdbnost-ta-zadatki-priroda-zdbnostey.html>
8. Боржковский В. Лирники / Валеріан Боржковський // Киевская старина. – 1889. – VIII. – С. 673
9. Аарте Г., Мазурик З. Музей: менеджмент і освітня діяльність / Герман Аарте, Зеновій Мазурик. – Львів : Літопис, 2009. – С. 161–165.
10. Крист Е. Кобзари и лирники Харьковской губернии / Е. Крист // Труды Харьковского предварительного комитета по устройству XXII Археологического съезда. Сборник Харьковского Историко-Филологического общества. – Х.: Печатное дело, 1902. – Т. 15. – С. 121–133.
11. Нудьга Григорій. «Дума» в писаних джерелах XVI–XVIII століть / Григорій Нудьга // Жовтень. – 1970. – № 6 – С. 113.
12. ІМФЕ. Ф.11-4. – Од.зб.725. – С. 30.
13. Черемський К. Сприйняття традиційного кобзарського виконавства у середовищах студіюючої молоді м. Харкова / Костянтин Черемський // Народна творчість та етнологія. – 2012. – № 1 – С. 61–65.

Kost' Cheremskyi (Kharkiv)

EDUCATION OF MODERN LISTENER OF UKRAINIAN EPOS: PRINCIPLES OF TRADITIONAL PERCEPTION RECOVERY

The article is devoted to some practical methods of recovery of the traditional perception of epic folk compositions in modern Ukrainian society. Issues of the epic genre updating and formation of facultative target audiences interesting in the epic heritage studies are also reviewed.

Keywords: ethno-musical rehabilitation, epic musical performance, epic listeners setup, audience sensitization.

Джеймс ЕТЕРТОН (Огайо, США)

ЖИТТЯ ПОЗА ДІАСПОРОЮ

Нарис про шлях осягнення традиційної бандури американцем, який, керуючись власною інтуїцією, ерудованістю та жагою пізнання питомої для українців музики, зміг знайти собі вчителів і оволодіти грою на інструменті. Автор розкриває мотивації, які його спонукали до вибору інструменту, враження від процесу освоєння бандури, нинішню творчість і перспективу своєї діяльності. Особливу цікавість викликають експерименти автора щодо адаптації традиційного виконавства на народній бандурі в іноземному середовищі, способи репрезентації характерних кобзарських жанрів поза межами української діаспори, методи зацікавлення слухача. Важливими є також висновки автора про необхідність дотримання в процесі виконавства на традиційній бандурі максимальної автентичності, збереження старих і віднайдення нових засобів розширення слухачької аудиторії.

Ключові слова: старосвітська бандура, адаптація, методологія.

My background in music though lacks professional credentials but does present a history of love of music. I studied classical music on the Double bass as a student in University. Though my love of music continued when I pursued other careers, United States Navy, professor of history and eventually as a technical analyst in the financial world. It seems clear my propensity for change leads me life changing events.

In 2014, I saw the events unfold in the streets of the Maidan. I thought to myself. “There is a place history is happening, I want to be there”. In 2015 I joined the United States Peace Corp and set off to live in Ukraine for two years as a teacher of English. I didn’t know it at the time but they were the best two enriching years of my life. When I returned home to the state of Michigan in the USA I realized there was nothing to replace the things I missed so much about my life in Ukraine. Since 2007 I have returned to Ukraine many times but still there was very little of Ukraine I could take back with me as I am not of Ukrainian descent. I do not have distant relatives who immigrated. I simply have a love for the rich culture it has to offer. Taking the definition of diaspora from Webster’s dictionary; Living outside of one’s culture” if those who are Ukrainian and do not live in Ukraine then they are said to live in the Diaspora. For me then whose Culture is Ukrainian then I truly live outside the diaspora.

I came to the realization the things that can connect me to Ukraine are the things I enjoy the most: history and music. As a hobby I also pursue historical

reenactment and I thought what better way to inform and entertain my friends than with the history of Ukraine than through its music. I decided that the Bandura was the perfect instrument unique to Ukraine.

In 2010 I purchased my first bandura from Ebay, a very battered and beaten Kharkivska. The poor thing was almost unplayable and missing more strings than the photo's implied, dents chips and even a few cracks seemingly repaired with epoxy. However it was mine and I was very excited. I'm sorry to say it sat in the corner for another year. That is until I restrung and started to tune up the instrument. It never occurred to me I had no information about this instrument. I had no music; I didn't even have a tuning key. I didn't know how it was tuned, how to hold it or even the very basics of hand position. I again found myself outside the diaspora looking in hoping for some clues.

Our modern times have given us great resources and to the internet I turned. I discovered two things: One, when you search for Bandura you will eventually find Victor Mishalow, and the second discovery was of a Bandura choir with members in the city of Detroit a mere two hours' drive away. Mr. Mishalow had wonderful videos in English on how to tune the bandura and some of his original music he is known for. After many emails I got in contact with Andrew Birko who agreed to give me lessons. Mr. Birko was the first of many doors that opened for me to the world of the Old time bandura. The Kharkiv bandura was not the instrument I hoped it would be as it did not completely fulfill the need for historical accuracy but Mr. Birko did introduce me to another type of Bandura. The classical or as often called the Old Time bandura.

Back to the internet and the connection to William Vetsal in Toronto who made Old time banduras. Forethought and planning do not seem to be ingrained because when I received my old time bandura from Bill Vetsal I again realized. "I have no music, I don't know how to tune this instrument, and I certainly don't know how to play this thing." So I reached out to the first resource I ever ran across, Dr. Victor Mishalow. Maybe he could send me a method book, a few sheets of music. Just something to get me started. Maybe there are these things in Ukrainian Language but again, for those of us living outside the Diaspora there were no resources. To my surprise Mr. Mishalow suggested I schedule a visit to his home for a lesson. I am happy to report Mr. Mishalow was a most patient teacher. I do not know if it was for his benefit or mine but I did talk him into writing down a few methodologies, etudes and even a couple of pieces of repertoire for me to study at home. I am proud to say Mr. Mishalow also gave me the confidence to build my own Lira and Bandura. Practicing is so much easier when you have bandura in major and one in minor key.

Having had a classical music background I thought this would be easy. I'll get some exercises, run through some etudes, and take home some pieces to study. Learning that the old time bandura is mostly set in the oral tradition was not something I was prepared for. I am about two years into my study and have taken

what I have learned into the world of friends, family and other folk music environments in my small part of the USA outside the diaspora of Ukrainian culture. What I can tell you is there is genuine interest in this instrument, the history and music of Ukraine. To the folk music community the melodies and stories are fresh and new. There are of course some problems I would like to outline that I hope all will take away for consideration.

The largest barrier, of course is language. I have experienced many of the old time bandura songs which rely on play of words or turns of phrases that do not translate well into English. Translating many of the songs simply destroy the meter and rhyme of the tune. As a non-native speaker I have solved this problem using different methods of storytelling. I will give a brief translation before each phrase or passage. Another method is to tell a more complete story: giving some explanation of the songs meaning and intent. I may go into further detail and use the opportunity to explain cultural events or traditions the song may address, pointing out why the turn of phrase or word substitution gives that song importance. This process creates a partnership between myself and the audience giving them a vested interest in the music. This is how I capture the interest of non-Ukrainian speaking audience.

The second of large barriers is that of resources as a non-Ukrainian speaker, from a Musicians perspective the oral tradition and the language barrier impedes the discovery of new material. In the oldest tradition of music being passed from one to another this barrier keeps me in contact and tied to my mentor, Victor Mishalow.

Even within the folk music culture of American music there are those who are capable and able to learn music the traditional way of oral transmission but there are now several generations who simply expect to go to the music store or the internet and buy music charts to learn even the most basic folk tunes. I myself suffer this problem and have had to learn the process of learning music by ear.

My third observation is exposure of the bandura outside the diaspora. From where I stand it seems clear to me the rich tradition of the Kobzars is growing within Ukraine and without. However I have observed this exposure is limited to those places where Ukrainian culture is prevalent. I believe there is no need to limit the old time bandura and the kobzar tradition to Ukrainian festivals. In almost every mid-size city there are folk and multi-cultural festivals. With planning I believe there is a place for the Kobzars in these festivals as well.

My final observation and recommendation is that of adaptation. I do not feel the old time bandura needs to adapt its repertoire to new and jazzy or upbeat modern songs. The tradition stands on its own merits to appeal to the new masses. However, due consideration should be given to adaptation of in methodology and pedagogy. The old ways need not be abandoned but do give consideration to new and unique ways to reach new audience and students. Living in an internet age presents us possibility to document the tradition beyond what has been in the

past. I'm not talking about only youtube or vimeo videos. I'm talking about real partnerships with historical societies, museums and cultural centers to document and make available to those who live outside the Diaspora.

James Etherton (Ohio, USA)

LIFE OUTSIDE OF DIASPORA

An outline of the manner the traditional bandura is understood and approached by an American who is guided only by his own intuition, erudition and thirst for knowledge regarding specific to Ukrainian music who found a teacher and mastered the playing the instrument. The author reveals the motivations that led to his selection of this musical instrument, the impression of the development process of learning the bandura and current work and prospects of these activities. Of particular interest are the experiments of the author to adapt traditional folk bandura performance to a foreign environment, ways of representing specific genres outside kobzar Ukrainian diaspora methods and its relationship to listener interest. The conclusions of the author to perform on the traditional bandura in an authentic manner, with the preservation of old traditions and to seek to identify new means of expanding the listening audience.

Keywords: old-world bandura, adaptation, methodology.

Микола ТОВКАЙЛО
(Переяслав-Хмельницький)

МИХАЙЛО ХАЙ: МИКОЛА БУДНИК І КОБЗАРСТВО

Ця стаття — відгук на книгу Михайла Хая «Микола Будник і кобзарство», присвячену постаті Миколи Будника — бандуриста і майстра кобзарських інструментів, цехмайстра Київського кобзарського цеху — та сучасній проблематиці унікального явища української традиційної культури — кобзарства та лірництва.

Ключові слова: Микола Будник, кобзарсько-лірницька традиція, кобзарі, лірники, епос, думи, бандура, кобза, ліра, гусла.

Останні два десятиліття характеризуються поживленням суспільного інтересу до історії та теорії національної культури, важливою складовою якої виступає кобзарство, що стало можливим внаслідок демократизації усіх форм життя та доступу до закритих раніше архівних та літературних джерел. З'явилися праці українських дослідників, виконані на базі нових матеріалів та нових методологічних підходів. До таких належить і книга Михайла Хая «Микола Будник і кобзарство», відомого дослідника за низкою статей та кількох монографій, присвячених вивченню українського народного інструментарію та кобзарсько-лірницької традиції.

I. Робота складається з 4 розділів та кількох додатків. Перший розділ присвячено розгляду епічної (билинно-думової) та старцівської (кобзарсько-лірницької) традиції Русі-України. Найбільш спірним у кобзарознавстві, на думку дослідника, є саме питання визнання кобзарства усно-фольклорною чи авторсько-писемною (мистецькою) традицією. М. Хай вважає, що «...з погляду сучасного наукового знання фольклор взагалі є не мистецтвом, а народною художньою практикою, функцією якої є не штучний, рафінований (синтетичний), а прагматично означений, природний (синкретичний) спосіб художнього осмислення дійсності» (с. 13). Тому в своєму аналізі М. Хай відштовхується від концептуального погляду на кобзарство як на, передусім, фольклорну (сільську) музичну практику мандрівних «незрячих» співців-музикантів (с. 12).

З таким твердженням можна погодитися лише частково. На думку К. Грушевської, кобзарство ніколи не було цілковито мандрівною професією, адже воно мало свої постійні осідки (центри), яких вимагала його

цехова організація і право виховання молодих кобзарів (Грушевська, 2007, с. ССІІ). К. Грушевська називає низку визначних новіших (XIX–XX ст.) лівобережних центрів кобзарської науки: Комашня, Красний Кут, Богодухів, Зіньків, Лохвиця, Мена, Сосниця. Це все колишні полкові чи сотенні міста й містечка, у яких мешкали робітні люди ремісничих цехів, промислів, мануфактур. Окрім того, в містах жила значна кількість селян і козаків, а також старшина і духівництво. Побут цього строкатого населення — «...се побут малих східньо-українських міст, невідокремлених від довколишнього хутірського світу: сі міста тільки виконують функцію збірних пунктів для сеї хуторської людності. Поезія, що розвинулась у таких центрах, се розуміється не урбаністична поезія в нашім розумінні: вона не відбиває в собі якихось спеціально міських настроїв і інтересів — місто для неї тільки вихідний пункт для обсервацій над життям, себ-то над його кращою формою — життям козацьким» (Грушевська 2007, с. ССІІ). Саме такі міста й були первісними осідками кобзарської науки, «...аж доки не змінилися старі обставини і адміністративні переслідування не загнали кобзарів на села, де вони спокійніше могли свою роботу і навчання...» (Там само, с. ССІІІ). Отже, у XVII–XVIII ст., значний вплив на кобзарів і лірників справляв міський фольклор. Чи не тому у репертуарі кобзарів і лірників так багато кантів і псалмів? Згодом, в умовах закріпачення, багато міст і містечок перетворилися на села, а люди в них — на кріпаків — безправну і безграмотну масу. Певна річ, що в нових умовах кобзарі зазнавали впливу сільського фольклору, але й далі вони намагалися берегти свою окремішність і свій репертуар.

Тому кобзарі не розчинилися ні в міському, ні в сільському фольклорному середовищі. Насамперед вони були професійними музикантами, об'єднаними в корпорацію за принципом належності до певної професії. Отже, кобзарство — це рід професійної діяльності і спосіб заробітку. Імовірно, що у XVII–XVIII ст. кобзарі могли входити до музичних цехів, які тоді існували у великих і малих містах. Як і інші ремісничі цехи, кобзарський цех виробляв власний специфічний музичний продукт, призначений для задоволення потреб місцевої громади. Всі питання, пов'язані з професійною діяльністю, вирішувалися на рівні професійної корпорації, що характерно й для інших ремісничих цехів, а не на рівні місцевої громади.

Навчатися своєму фаху учні повинні були протягом якогось часу. Репертуар кобзарів і лірників суворо регламентувався «устинськими книгами», а не досвідом чи музичними смаками місцевої громади. Тому їхній репертуар складався з творів, яких у місцевому фольклорному середовищі не співали зовсім (наприклад, думи), або співали мало. Натомість низка фольклорних жанрів, скажімо, весільні, жнивварські пісні, зовсім не входили до репертуару кобзарів і лірників. В силу своєї професійної діяльності кобзарі вивчали такі жанри, наприклад, жебранки, яких люди, що належа-

ли до інших професій, просто не потребували. З іншого боку, на різних етапах своєї діяльності вони запам'ятовували і передавали своїм учням те, що навколишні мешканці (селяни чи міщани) не знали і не повинні були знати. Через своє каліцтво кобзарі не завжди могли брати участь у місцевих святах і обрядах. Більше того, у місцях свого проживання вони, як правило, не співали.

Велику увагу М. Хай присвячує питанню походження, розвитку та сучасного стану української епічної традиції і супровідного музичного інструментарію. Одним з найскладніших для кобзарознавства й етнології питанням тривалий час залишалося питання походження та еволюції кобзи і бандури. Бандурист і дослідник кобзарства Г. Ткаченко був переконаний, що бандура виникла на основі гуслів. «Дехто твердить про запозичення її (бандури — М. Т.) від інших народів, дехто вважає, що народилась вона від середньовічної лютні через додавання на ній приструнків. А на наше переконання бандура створена народом у себе вдома і без лютні, бо ми з давніх часів мали вже багатострунний інструмент до співу — гусла. І якщо до гусел було колись додано 2–3 баски та замість колін стали прикрутити інструмент до грудей — то вже й була звичайна бандура... Той же інструмент, що нагадує лютню, — зовсім іншого характеру. На ньому мелодія добувається укороченням перших двох струн, як у Вересая (дивись малюнок Рігельмана), і назва «кобза», мабуть, саме його й стосувалася. Отже, в часи перебування Рігельмана в Україні було два щипкові інструменти для співу: бандура і кобза. Можливо, існували ще й гусла, бо багато пізніше П. О. Куліш згадував, що довелося йому бачити співця-гусяря» (Ткаченко, 1996, с. 112). Бандурист З. Штокалко вважав, що «...поява приструнків на кобзі чи бандурі — це ніщо інше як поворот старого елемента в новій формі, тобто примінення уже віджилих гуслів для відтворення нової удосконаленої кобзи й бандури» (Штокалко, 1992, с. 9). Завдяки експериментальним пошукам майстрів Кобзарського цеху це було доведено на практиці, і найбільша заслуга в цьому належить М. Буднику.

Слід зазначити, що експериментами з реконструкції давньоруських гусел М. Будник займався уже будучи зрілим майстром. А перед тим була проведена робота з реконструкції та використання в музичній практиці кобзи, яка не звучала майже 100 років — з часів О. Вересая. Поштовхом до цієї роботи були настанови Г. Ткаченка, який давно вже дійшов висновку, що бандура і кобза — це два різні інструменти, і це знання він передавав своїм учням. Тут слід відзначити, що роль Г. Ткаченка як дослідника кобзарства й кобзарського інструментарію ще належним чином не оцінена. За підказкою Г. Ткаченка, на весні 1985 р. з метою пошуку зразків автентичної кобзи М. Будник і я здійснили подорож по музеях лівобережних міст Бахмача, Прилук і Ромен. В одному з цих музеїв, здається, у Прилуках, ми натрапили на інструмент, що був схожий на кобзу О. Вересая. І хоча тоді в нас

виникали сумніви, чи це автентичний інструмент, чи його копія, з цього інструменту було зроблено креслення. Саме за цим музейним зразком, фотографіями і малюнками О. Вересая, описами М. Лисенка строю і способу гри на вересаївській кобзі, М. Будник виготовив кобзу, а В. Кушпет відтворив на ньому записаний М. Лисенком від О. Вересая репертуар. Таким чином до життя було повернено українську кобзу, й, одночасно з цим, практичним шляхом дано відповідь на питання — що таке бандура і що таке кобза. І сьогодні навіть учень Кобзарського цеху без проблем може відрізнити кобзу від бандури. Цим також покладено край численним спекуляціям навколо кобзи. В усякому разі, до числа вигаданих у ХХ ст. фальсифікатів, які називали «кобзами», хоча це були звичайні домбри або гітари зі зміненою формою корпусу, більше поки що не додалося.

Нарешті й сучасна етномузикологічна школа, і в цьому значна заслуга М. Хая, «...спромоглася випрацювати необхідний методологічний та методичний інструментарій для системно-етнофонічного дослідження цієї складної етноорганологічної проблематики» (с. 17). Цьому питанню він присвячує окремих підрозділ. Застосувавши комплексний підхід до вирішення цієї складної етноорганологічної проблематики, М. Хай доходить логічного висновку, що «...процес трансформування гусел (рід цитр) в бандуру (з роду лютень) на теренах давньої та середньовічної Русі-України відбувався так само логічно й органічно, як і перехід билинно-гусельної практики у думово-бандуристську» (с. 23). «Так, помітні зміни у формі, конструкції, способі тримання цитроподібних давньоукраїнських гусел привели до зміни органологічного типу (переходу у лютнеподібну бандуру), але на строї, способі гри, характері звучання, репертуарі й манері виконання майже не позначилися, доніши до нас етнічний звукоідеал виконання давньоукраїнських билин і дум» (18).

У своїх теоретичних розробках ключових питань генези і еволюції, функціонування і занепаду традиційного кобзарського музичного інструментарію М. Хай стоїть на етноінструментознавчій концепції Г. Хоткевича про автохтонність переважної більшості традиційних народних музичних інструментів українців, в тому числі й кобзарських: гусел, бандури й кобзи за винятком колісної ліри (Хоткевич, 1930). Втім, Михайло Йосипович припускає, що перші зразки кобз, що не зазнали іще історичної трансформації форми, конструкції, строю та способів гри, зафіксованих на їх українському різновиді — кобзі О. Вересая, могли бути напливовими, тобто мати чужинське походження (с. 24).

Стосовно останнього, то мені здається, що в питанні походження кобзи все-таки мали рацію Г. Хоткевич та З. Штокалко, цитату якого я подавав вище. Зокрема, Г. Хоткевич, який блискуче довів українське походження кобзи, вважав, що «...первісна кобза була: вузька шийка, подовгастих корпус, мало струн і лади. Далі розвиток пішов по напрямках: 1) збільшення

числа струн, уширення грифу, укорочення його й 4) округлення корпусу. А заокруглення корпусу привело до примінення приструнків, які вже повністю скасували потребу в ладах» (Хоткевич 1930, с. 78). Г. Хоткевич, услід за П. Мартиновичем (Мартинович, 2012, с. 367), також наголошував на тому, що в часи Київської Русі і пізніше вже існували лютнеподібні інструменти з кількома струнами і без ладів, доказом чого є фрески Софіївського собору та малюнки з азбуки Каріона (1691 р. та з панегірику 1730 р. (Хоткевич 1930, с. 78–79, мал. 14, 22 та 23).

Далі, з метою довести «об'єктивність і наукову перспективність досліджень науковців похоткевичівського періоду» М. Хай порівнює генеалогічно-еволюційні ряди інструментів різних дослідників: А. Фамінцина, Н. Привалова, Г. Хоткевича, М. Лисенка, А. Гуменюка, Б. Шейка, І. Мацієвського, І. Назіна, Г. Ткаченка і М. Будника. Щодо генеалогічно-еволюційного ряду інструментів Г. Ткаченка і М. Будника: «гусельки–гусла–бандура–кобза–торбан–реконструйовані старосвітські бандура і кобза» (с. 28) хочу висловитися. По-перше, Г. Ткаченко ніде не говорив і не писав про так звані «гусельки», і взагалі що це за інструмент? Про нього нічого не говорить ні Г. Хоткевич, ні інші дослідники. По-друге, Георгій Кирилович ніколи не займався реконструкцією старосвітської бандури, хоча б тому, що в цьому не було потреби. Свою бандуру він придбав у Харкові ще в 10-х роках ХХ ст., коли навчався в харківських традиційних бандуристів, найбільше у П. Дривченка. Більше того, реконструкцією бандури не займалися майстри Сніжний і Нагнибіда, які виготовляли бандури за кресленням Г. Ткаченка, ні пізніше майстри Кобзарського цеху. Правда, були спроби повторити форму бандури Г. Гончаренка чи інших бандуристів, але строїли ці інструменти так само, як ткаченкову бандуру, і грали на них харківсько-зінківським способом. Стосовно кобзи, то як мені розповідав Г. Ткаченко, у молоді роки він разом з братом пробували зробити кобзу (саме кобзу, а не бандуру), але ця спроба була невдалою.

II. У другому розділі автор розглядає маловивчені аспекти музично-епічної традиції українців, тому доречним виглядає включення до монографії раніше опублікованих відгуків-рецензій на дисертації К. Черемського і В. Мішалова, присвячені складним питанням історії й теорії кобзарства. Особливої уваги автор приділяє лірництву як феномену української духовності та лірницькій практиці в Україні в її регіонально-стильових спільнотах та відмінах.

Зокрема у відгуку-рецензії на книгу К. Черемського «Традиційне співцтво. Українські співці-музиканти в контексті світової культури» Михайло Йосипович заявляє про недоцільність запровадження «... зовсім не зрозумілого, граматично і стилістично недолугого терміну «співцтво» на означення загальноживаних «кобзарство», «кобзарсько-лірницька чи епічна традиція», «старцівство» тощо, що ліг в основу кандидатської дисертації

К. Черемського...» (с. 63). Адже «К. Квітка, як уже мовилося, дуже обережно і критично ставився до питання впровадження наукових неологізмів. Він вважав, що їх слід вводити лише у двох випадках: а) коли старий термін уже не здатен семантично означувати нове явище б) коли воно настільки видозмінилося, що його дефінітивні ознаки уже не вміщуються у семантичні рамки існуючої термінології. Вкрай невдалий з усіх поглядів термін «співочтво», що, вочевидь, походить від більш благозвучного «співець», не лише не конкретизує, а якраз навпаки, ще більш заплутує і без того досить неясну термінологічну ситуацію в кобзарознавчій думці і навіть вносить у контекст елементи іронічно-саркастичного змісту» (с. 66).

Цілковито поділяючи думку М. Хая, оперту на твердження К. Квітки, про недоцільність запровадження цього терміну К. Черемським, хотів би захистити сам термін «співочтво», який зовсім не є граматично і стилістично недолугим. Як на мене, він утворений не від слова «співець», як вважає М. Хай, а від іменника «спів» та прикметника «співочий» (співочий гурт, співоча капела, співоче слово, співоча культура, співоча школа — див. Словник...1978, с. 519) — звідси постав іменник «співочтво». Не можу також погодитися із загальним суперечливим висновком рецензента про книгу К. Черемського, в якій «недоліки переважають» (с. 69). Як на мене, дослідження К. Черемського є вагомим внеском в кобзарознавство. Адже низка аспектів, розглянутих у першому розділі його дослідження, зокрема «Періоди розвитку», «Парарелігійне співочтво», «Репресії щодо традиційних співців» та ін., матеріали, подані в додатках (Черемський, 2008), є новим словом української науки.

III. У третьому розділі М. Хай проводить глибокий аналіз супровідного кобзарського інструментарію (гусла, бандура, кобза, колісна ліра) і жанрової структури кобзарсько-лірницького репертуару (билини, думи, історичні пісні, псалми і канти, балади, малі епічні форми, неепічні форми). Ці питання є надзвичайно важливими з точки зору розуміння кобзарства як явища. На жаль, М. Хай не обминув існуючих у літературі штампів про те, що «Перші згадки про гусла на території України пов'язані з іменами гусярів Бояна, Митуса, Мануйла і, передовсім, з пам'яткою дружинного билинного епосу «Слово о полку Ігоревім»» (с. 132). Однак, це не так. Ні в літописній згадці 1137 р., де йдеться про скопця Мануйла, гарного співака, що прийшов був із Греків до благолюбивого князя Мстислава й був поставлений єпископом у Смоленськ (Літопис Руський, с. 189, прим. 1), ні в Галицько-Волинському літописі, де в записі 1242 р. йдеться про славетного співака Митуса, що нібито був півчим при єпископському дворі (Літопис Руський, с. 400, прим. 10), про будь-який музичний інструмент не згадується взагалі. Тим часом, у тексті «Слова о полку Ігоревім», звідки запозичено термін «билина», струнний інструмент, на якому грає Боян, жодного разу не названо гуслами. Звідси напрашується висновок: з усіх трьох названих

тут співців лише Боян грав на струнному інструменті, назва якого залишилась невідомою. Так само, як його форма, кількість струн, стрій тощо. Звідки відомо, що це були гусла, і на якій підставі цих співців названо гусярами?

Наше уявлення про вигляд давньоруських музичних інструментів, зокрема й гусел — багатострунного щипкового інструмента, — ґрунтується на давньоруських іконографічних джерелах та археологічних матеріалах. Для XI–XV ст. можна говорити про два типи гусел — крилоподібні (під час археологічних розкопок таких знайдено більше) і шоломоподібні (псалтироподібні), рештки яких також знаходять у тих же культурних шарах. Давність останнього інструмента засвідчує нова археологічна знахідка у Великому Новгороді металевої накладки з зображенням музики-гусяра, що грає на багатострунних псалтироподібних гуслах, попередньо датована кінцем XIV – початком XV ст. (<http://starcheolog.livejournal.com/34565.html>). До речі, останнім часом все більше російських дослідників схиляються до думки про можливий взаємозв'язок гусел-псалтиря з західноєвропейським псалтеріумом (Поветкин, 1996).

Пізніше обидва типи гусел розвинулися у крилоподібні гусла, що мають трикутну форму і від 5 до 14 струн, настроєних по ступенях діатонічної гами, та шоломоподібні — з 10–30 струн, настроєні так само. Але, якщо на крилоподібних гуслах грають, як правило, правою рукою бренькаючи по всіх струнах і заглушаючи непотрібні звуки пальцями лівої руки, то на шоломоподібних (псалтироподібних), струни защипують обома руками. Оскільки для означення природи інструмента важливішими є спосіб тримання і гри, стрій та репертуар інструмента, ніж його форма і конструкція, то слід визнати, що бандура могла виникнути лише на основі так званих шоломоподібних гусел (інша назва — гусла-псалтир), що строїлись по ступенях діатонічної гами, а грали на них щипком двома руками, тримаючи вертикально на колінах, а не від крилоподібних, на яких грали брязканням.

Варто також зупинитися на питанні походження торбана, якого в народі ще називали панською бандурою. Г. Хоткевич вважав, що цей інструмент виник на основі бандури. Він, зокрема, стверджував: «І римська теорба і західно-європейська лютня не мали приструнків. Як тільки появляється торбан на Україні — зараз же бачимо приструнки. Це наводить на думку, що у нас торбан зовсім не був запозичений з Західної Європи, а просто явився плодом еволюції бандури, як сама бандура з'явилася плодом еволюції кобзи» (Хоткевич 1930, с. 151–152). Мені здається, Г. Хоткевич тут помилявся і ось чому. Абсолютна більшість доступних мені зображень торбана, як тих, що зберігаються в музеях чи опублікованих, а таких є близько 30, виготовлені за такою ж технологією, що й західноєвропейська теорба (басова лютня) — з сильно опуклим, округлим корпусом, склеєним з окремих дощочок (клепок), і лише окремі торбани, явно — пізнішого часу, є довба-

ними. Всі вони мають дві голівки, велику кількість струн (10–12) на симетрично розташованому грифі, та ще додаткові бурдонові басові струни поза грифом (від 2 до 10). Приструнки, в кількості від 10 до 14, розташовані на корпусі торбана паралельно, праворуч від грифа. Натомість технологія виготовлення народної бандури абсолютно інша — всі вони були видобраними з єдиного шматка дерева, мали один гриф з невеликою кількістю басових струн (від 3 до 6) та від 13 до 18 приструнків (цього було досить для виконання традиційного кобзарського репертуару), розташованих на корпусі радіально. Різними були строї і способи гри на цих інструментах: на бандурі всі струни залишалися відкритими, на торбані — струни, розташовані на грифі, перетискалися. Звертаю увагу й на те, що абсолютна більшість торбанів була виготовлена професійними майстрами музичних інструментів з цінних порід дерева. Мені, як майстру кобзарських інструментів, доводилося виготовляти і бандури, і кобзи, і ліри, і торбани. Запевняю, що виготовлення за європейською технологією торбана, як, до речі, й лютні, під силу тільки підготовленому й досвідченому майстру. Ми ж знаємо, що народні бандури, принаймні другої половини XIX – першої третини XX ст. виготовляли звичайні столяри чи просто люди, що володіли навиками роботи з деревом. Виходячи з цього, вважаю, що торбан виник на базі західноєвропейської теорби (басовий різновид лютні, створений у Західній Європі на початку XVI ст.), від якої за формою і конструкцією нічим не відрізнявся.

На думку Г. Хоткевича, перші торбани з'явилися в Україні в часи Сігізмунда III (роки правління 1587–1632). Очевидно, саме тоді теорба й потрапила в Україну. Але на нових землях, в умовах панування іншого «етнічного звукоідеалу» (вислів М. Хая), цей інструмент «українізували» — зовсім не міняючи форму і конструкцію, додали на корпусі приструнки, як на бандурі і кобзі, та змінили стрій головних струн, при цьому зберігши їх кількість і спосіб добування звуків. Що це відбувалося саме так, свідчить і дуже густе розташування приструнків, що створює незручності під час гри. Зважаючи на збіг приголосних (трб) відбулася й трансформація назви теорба в торбан. В результаті отримали синтезований інструмент, на якому при бажанні можна було грати як на кобзі і як на бандурі, і як на лютні. Однак, через складність у виготовленні та освоєнні цього нового інструменту, його дорожнечу, торбан не набув поширення в народі, а побутував лише серед української шляхти та придворних музик, звідси й друга назва — панська бандура.

Дуже важливий висновок робить Михайло Йосипович стосовно української ліри: «...колісна ліра в Україні як один із небагатьох традиційних народних музичних інструментів, генеза якого має не український, а запозичений характер, внаслідок багатовікового трансформування у рямцях однієї найдуховніших і найхарактерніших інструментально-співацьких традицій

світу — українського лірництва — набрала достеменно українських ергологічних, етноорганологічних, та етнофонічних (виконавсько-стильових) рис, що дозволяє ідентифікувати її, порівняно з іншими відомими лірницькими традиціями (французькою, німецькою, угорською, естонською, білоруською та ін.) як явище цілком автохтонне, тобто як ліру українську» (с. 142-143). «Отже, ліра в Україні — це цілком оригінальний інструмент, застосований, головню, для інструментального супроводу духовних пісень і перейнятих від кобзарів дум. Проте наявність у лірників Лівобережжя думового репертуару, аж ніяк не дозволяє кваліфікувати українську ліру «інструментом билинно-думової традиції», оскільки в практиці правобережних лірників думи відсутні цілком, а у лівобережних вони, на відміну від бандуристів і кобзарів, не мають домінуючого характеру. Тенденційно розрекламований деякими дослідниками окремих факт фіксації на Волині єдиної думи «Про Коновченка» може стосуватись, зокрема, і житомирського Полісся, куди у різні історичні періоди розповсюджувалась назва «Волинь» (с. 146).

А ось в останній цитаті у повній мірі проявилася тенденційність самого Михайла Йосиповича, який намагається довести, що правобережні лірники дум не виконували взагалі. Виконували, і не лише на Київському і Житомирському Поліссі, Волині, Поділлі, а й Галичині. Із 45 автентичних текстів варіантів думи про Івана Коновченка, записаних від різних носіїв і поміщених К. Грушевською у другому томі (Грушевська, 1931, с. 24–106, 291–296), 21 (46,6 %) припадає на правобережну Україну. Зауважимо, що всі правобережні записи Коновченка зроблені саме від лірників, причому, найстарший із них — від лірника Іллі Сербина із с. Гореничів Київського повіту зроблено в Києві у 1845 р. За даними К. Грушевської, західна межа поширення цієї думи в XIX і на початку XX ст. проходила по території Кам'янецького і Зіньківського районів на Поділлі та Городницького району Волині (тепер Городниця — селище міського типу у Новоград-Волинському районі Житомирської області), хоча й передбачала побутування думи ще західніше від Городниці й Зіньківців (Грушевська 2007, т. 1, с. ССХІ). Роблячи такий висновок, К. Грушевська не могла врахувати запис думи про Коновченка Г. Ількевича з Коломиї (Грушевська, 1931, с. 33), вперше опублікований у 1837 р. (Русалка Дністровая, 1837, с. 11–15) й невдовзі передрукований у Львові (Pauli, 1839), який надійшов до неї тоді, як відповідні сторінки корпусу дум були вже надруковані (Грушевська, 1931, с. 301, прим. 1). Крім того, на Поділлі і Галичині записано чимало пісенних переспівів цієї думи (Грушевська, 1927, с. СХХХІV, СLII), що також засвідчує широке побутування і популярність думи про Коновченка.

Менше даних маємо про виконання лірниками Правобережжя інших дум. Посилаючись на лірника Кузьму Фещенка з с. Троянова, що знаходиться неподалік від Житомира, від якого М. Гайдай записав у 1924 р. думу про Івана Коновченка і який нібито колись знав, але потім забув Озовських

братів, К. Грушевська висловлювала думку, що «...можливо, думова традиція в сій частині стояла колись міцніше й вище, ніж тепер» (Там само, с. ССХІ, прим. 1). І справді, на тій же Житомирщині від лірника Федора Хамулки з с. Сколобів¹⁾ Пулинської волості В. Кравченко у 1927 р. записав «Марусю Богуславку» (Грушевська, 1927, с. 153; Гримич, 1992, с. 25). Б. Жеплинський також наводить дані про Савку з Народичів (тепер райцентр Житомирської області), який лірникував у 1870-х роках і знав багато дум (Жеплинський, Ковальчук, 2011, с. 220). Думу про Удову від лірника Семена Зілінського у Києві записав у 1902 р. С. І. Маслов (Грушевська, 1931, с. 233, 259). Уривок думи про Хмельницького та Барабаша від Кліма Білика записав П. Куліш у с. Кумейках (тепер — Черкаського району Черкаської області), мабуть, у 1840-х роках (Грушевська, 131, с. 151, 161). Також на Черкащині перед 1882 р. у Жаботині (тепер — Кам'янського району) невідомо від кого Хв. Штангей записав думу «Жидівські оренди», вперше опубліковану в «Історичних піснях» В. Антоновича і М. Драгоманова (Грушевська, 1927, с. ССVІ–ССVІІ; 1931, с. 176, 183–184). Невідомо ким і від кого було записано й думу про Олексія Поповича в с. Зеленьки (тепер — Миронівського району Київської області), також поміщених у першому томі «Історичних пісень» Антоновича і Драгоманова (Грушевська, 1927, с. СVІІ). Думу про Марусю Богуславку співав у 1886 р. і лірник Степан Задніпровський (Товмашківський) з Томашківки Катеринославської губернії (тепер Томашівка — містечко Дніпропетровської області), який, за висловом лірника С. Чекана, мешкав скрізь — і в Новомосковському повіті, і в Павлоградському (Українски запьсы ..., 1904, с. 304). Невідомо коли і від кого десь у Херсонській губернії записано думу про Білоцерківщину (Грушевська, 1931, с. 194, 196–197).

Слід згадати й загадкові записи чотирьох дум про Вдову, Сестру і брата, Бандуриста й Андібера з Таращанського повіту, що на Київщині. Їх нібито записав М. Гатцук протягом 1840–1844 рр. від Гаврила Березанського з села Великої Березанки, Старого Мамута Таращанського з містечка Таращі, Головка-Хоменка Ківшовацького з села Ківшоватого, безрідного Запорожця старого Хвеська Чмиха та від інших співаків і пізніше опублікував (Гатцук, 1861). К. Грушевська висловлювала сумніви, що ці записи могли бути зроблені на Правобережжі, звідки, мовляв, «ми маємо так мало записів дум — а тут названо аж чотири співаки і ще «інші», що співали між іншим таку рідку думу як Андібери! По-друге, між сими записами є підроблена дума про Бандуриста, якої Гаццук не міг записати ... ніде» (Грушевська, 1931, с. 133). Проаналізувавши опубліковані М. Гатцуком тексти, К. Грушевська прийшла до висновку, що вони були скомбіновані з різних записів: раніше надрукованих варіантів дум та власних записів М. Гатцука, а тому помісти-

1) Село Сколобів (тепер Володарськ-Волинського району) — рідне село Миколи Будника, а Маруся Богуславка — його улюблена дума.

ла їх (за винятком Бандуриста) в своєму корпусі дум як думи літературного походження (Грушевська, 1931, с. 133, 144–146, 275, 290). Отже, вона остаточно не заперечувала факту записів дум М. Гатцуком, який, замість того щоб опублікувати оригінальні думи, вдався до їх стилізації, об'єднуючи в одному тексті схожі записи дум, зроблені в різний час і в різних місцях. Втім, цим грішили й інші тогочасні дослідники. З іншого боку, приклад із загадковими записами М. Гатцука показує, як слабо стояла справа дослідження кобзарів на Правобережжі, про яких ми так мало знаємо. З дитячих спогадів П. Мартиновича маємо відомості, що за часів цехмайстра Гаврила Вовка (помер коло 1867 р.) у містечко Костянтиноград (тепер Красноград на Харківщині) сходилися на ярмарки чи празники кобзарі з усієї України, в тому числі й Київщини (Чигиринщини), Поділля й Волині (Мартинович, 2012, с. 369–371). Він особисто знав подільських кобзарів, у яких «кобза була маненька, а ручка дуже довга», про що розповідав Г. Хоткевичу (там само, с. 379; Хоткевич, 1930, с. 112–113).

Крім записів дум на Правобережжі зафіксовані й пісенні переробки думових тем. Про такі переробки Коновченка ми уже згадували. Крім того, пісенну переробку теми про бурю на морі, що починається словами «По синьому морі козаки плили», з супроводом від лірника Івана Лозовського записав у Львові Кость Вікторин (Вікторин, 1887, с. 162–163). Від лірника з Поділля було записано у 1925 р. пісенний переспів думи про «Сестру і брата» (Грушевська, 1927, с. XXVІІІ). Так само від подільського лірника Родіона Свінціцького з с. Вівсі, що біля Сатанова, походить і пісенний переспів думи «Прощання козака з родиною» (запис 1925 р.) (Грушевська, 1931, с. 217–218). Ці приклади показують, що в часі записів цих речей чи перед тим, як і в випадку з думою про Коновченка, могли звучати й автентичні думи про «Сестру і брата», «Бурю на Чорному (синьому) морі» та «Прощання козака з родиною», не схоплені записувачами.

Також слід наголосити на тому, що з Подністрів'я чи Волині походять найдавніші записи латинкою дум про Козака-неягу та про Вівчаря, що їх, разом з іншими українськими піснями, зокрема, історичною про Байду, сатиричною про Тещу, виявив М. Возняк у рукописному збірнику Кондрацького кінця XVII ст. (Возняк, 1927; Грушевська, 1931, с. 5, 7–8). На думку М. Возняка, Кондрацький записав ці співи, як частину тодішнього кобзарського репертуару, перед 1693 р. під час походів польського короля Яна Собеського на Волощину (Возняк, 1927, с. 177–178), в яких брали участь і козацькі загони під проводом правобережних гетьманів Стефана Куницького (1683–1684), Андрія Могили 1685–1689) та Гришка (1689–1692). Однак, залишається невідомим, від кого саме, кобзаря чи лірника, зроблені ці записи. Пізніше, уже в XIX ст. ці речі були записані від кобзарів і лірників Лівобережної і, частково, Правобережної України. Записи Кондрацького показують, що у другій половині XVII ст. думи вже в повній мірі досягли

речитативної форми, характерної для пізніших записів дум XIX ст. (Колеса, 2006, с. А. 11; Грица, 1995, с. 70).

Наведені вище дані показують, що географія записів дум, крім Лівобережжя та Слобожанщини, охоплює й сучасні Київщину, Черкащину, Київське та Житомирське Полісся, Волинь, Поділля, Галичину. Один запис походить десь із Херсонської губернії. Невідомі записи дум лише на Буковині та Закарпатті. Якесь невелика частина з них могла бути записана від кобзарів чи бандуристів, однак, абсолютна більшість записів, що датуються другою третьою XIX – початком XX ст., походить від лірників. Найбільш популярною тут була дума про Коновченка, як, до речі, й на лівобережній Україні. Серед інших думових тем значаться Озовські брати, Маруся Богуславка, Олексій Попович, про Удову, про Сестру і брата, Жидівські оренди, Хмельницький і Барабаш, Андигер. Так само в зазначений час на правобережній Україні могли побутувати й думи про Бурю на морі та Прощання козака з родиною, на що вказують пісенні переробки цих дум.

З метою пошуку на батьківщині Б. Хмельницького прототипів дум про Хмельниччину та інших, що їх співають на Лівобережжі, П. Куліш здійснив подорож у Київську губернію, але не записав там жодної думи про Хмельниччину, лише перекази про Хмельницького, які тоді ще продовжували жити в устах народу. Такий стан з думами у місцях, «пам'ятних історією про вперту боротьбу козаків з польською шляхтою» він пояснював не стільки недавніми подіями Коліївщини, що витиснули з пам'яті українських поселенців середини XIX ст. картини віддаленого часу, скільки переселенням жителів на лівий берег Дніпра, що, на думку П. Куліша, почалися в часи Б. Хмельницького і кінчилися за І. Самойловича (Куліш, 1856, с. 81–82). «Переказами про набіги гайдамак наповнені всі голови в Західній Малоросії, які здатні утримувати перекази. Тамтешні простолюди, що втратили в своїх бідах і переселеннях низку старовинних спогадів, ставлять Хмельниччину поруч з Коліївщиною і, забувши патріотичні думи про перші козацькі війни, оспівують стародавнім складом пісень і стародавніми їх наспівами подвиги нових героїв козацтва, Харка, Швачку, Залізняка, Гонту та ін.» (Куліш, 1856, с. 94). Від П. Куліша утвердився й погляд про те, що кобзарський епос перейшов на Лівобережжя разом з переміщенням центру політичного життя з Київщини за Дніпро в середині XVII ст.

Проте, К. Грушевська, на відміну від П. Куліша, вважала, що кобзарська традиція виникла на Лівобережжі, на якому «думи виявляють велике багатство тем і різнорідність форм, що говорять про давню мистецьку традицію і давність самих творів на сім місці. Правобережні ж варіанти, навпаки, не мають такого архаїчного характеру, так начебто ці нинішні варіанти заціплено на сім місці тільки в новіших часах, перенісши ці парости з лівого берега» (Грушевська, 1927, с. ССХІІ). Від лірника Марка Самійленка, який переселився на Волинь чи то з Лівобережжя, чи то з Київщини (від нього у

1873 р. було записано думу про Коновченка), К. Грушевська виводила всю волинську традицію Коновченка, так само, як подільську традицію — від лірника Никона з с. Пикова Літинського повіту, який нібито перейняв цю думу в Києві (Там само). Однак, з цим твердженням важко погодитися. Не виключаючи можливості творення власних шкіл Никоном чи Самійленком, навряд чи їх вплив міг у короткі часи поширитися на всю Волинь, Полісся, Київщину чи, тим більше, Поділля. А як бути з ранішими записами Коновченка, наприклад, з Коломиї 1837 р., невже й він постав під впливом Никона? Щодо поліського запису «Марусі Богуславки», то К. Грушевська вважала, що ця дума виникла тут під літературним впливом й була перейнята з друкованих джерел (Там само, с. ССХІ).

Висновки К. Грушевської про перенесення думи про Коновченка з лівого на правий берег Дніпра ґрунтуються на доволі пізніх записах останньої третини чи другої половини XIX ст., тобто періоду занепаду кобзарської традиції. Вони стосуються конкретних випадків з М. Самійленком та Никоном, і, враховуючи мандрівну виконавську практику кобзарських корпорацій та тісну взаємодію між ними в межах усїєї України, виглядають цілком допустимими. Однак, це зовсім не означає, що цей висновок можна екстраполювати на всі думи, тим більше, на період, що передував другій половині, чи, навіть, цілому XIX ст.

Ф. Колеса також звертав увагу на те, що «територіально думи й кобзарство в'яжуться з колишнім поширенням козацької організації: записи дум і звістки про кобзарів походять майже виключно з трьох лівобережних губерній Полтавської, Харківської й Чернігівської. Записів із Правобережжя, а саме Київської губернії, знайшлося дуже небагато, а на Поділлі й Волині записано варіанти одної тільки думи про Коновченка, занесеної сюди, здається, з Київщини чи з Лівобережжя. На західноукраїнських землях, куди не сягала козацька організація, незвісні думи ані уживання кобзи» (Колеса, 2006, с. А.11).

Сучасна дослідниця С. Грица вважає, що остаточне формування дум у козацькому епосі відбувалося «в центральних і південно-східних землях України, у Причорномор'ї в епоху героїчного протистояння в боротьбі українського народу проти татарсько-турецької навали та спілкування зі східним світом протягом трьох століть у період самоствердження нації» (Грица, 2007, с. 16). Правда, далі вона суперечить сама собі, заявляючи, що на Правобережжя думи були перенесені в часи визвольних воєн (Там само).

У зв'язку з цим зауважимо, що Поділля, Волинь і частково Галичина — це також території, на які поширювалася «козацька організація», тобто рестрові козацькі полки, формування яких розпочалося ще в 1572 р. Вже в 1625–1626 рр. було створено шість козацьких військово-територіальних одиниць, в тому числі на Правобережжі з центрами в Чигирині, Білій Церк-

ві, Корсуні, Каневі та Черкасах (Горобець, 2006; Заруба, 2007). У 1648 р., під час української революції, такі полки створюються на Київщині, в тому числі у північній частині Правобережжя (Київське воєводство), південно-східній Волині, Брацлавщині, східній і центральній частині Подільського воєводства й на півдні Галицької землі Руського воєводства. Зі змінами й перервами козацький устрій на Правобережжі проіснував до початку XVIII ст., коли після 1714 р. правобережні полки були остаточно ліквідовані (Горобець, 2006; Заруба, 2007), тоді як на Лівобережжі в останній чверті XVII ст. викристалізувався територіально-адміністративний поділ автономії, який практично не змінювався до моменту її остаточної ліквідації на початку 1780-х років.

Так само історична Київщина, Волинь, Поділля, територія Вольностей Запорозьких, що на Правобережжі досягала Великої Вісі та нижньої течії Тясмина, починаючи з захоплення і руйнування Києва у 1482 р. кримським ханом Менглі-Гіреєм (Полонська-Василенко, 1992, т. 1, с. 338) і фактично до кінця XVII ст., стали епіцентром боротьби проти татарсько-турецької навали.

Певна річ, зазначені в думках про Козака Голоту, Матяша, Коновченка, Удову місцевості, топоніми, гідроніми та дійові особи, однозначно вказують на те, що це твори саме правобережного думового епосу. Ще більшою мірою це стосується дум, що виникли як реакція на події визвольної війни українців під проводом Б. Хмельницького: про Хмельницького та Барабаша, Молдавський похід Хмельницького, Білоцерківщину, Івана Богуна, Битва під Корсунем, Оренди, що, за Ф. Колесою, належать уже до молодшої верстви дум.

Зрештою, якої б теорії про походження дум ми не дотримувалися: чи теорії І. Срезневського про творення дум військовими кобзарями — учасниками подій, школярсько-шпитальної чи старцівської теорії дум П. Житецького, — жодна з них не виключає можливості творення дум на Правобережжі і, тим більше, їхнього там побутування в XVI – першій половині XVII ст. Отже, причини більшого, порівняно з Лівобережжям і Слобожанщиною, занепаду кобзарської традиції на історичній Київщині, Поліссі, Волині, Поділлі та Галичині у XIX – на початку XX ст., слід шукати не у відсутності там творців чи носіїв дум у XVI – першій половині XVII ст. Услід за П. Кулішем, вважаємо, що вони криються в драматичних історичних подіях, що їх переживало населення правобережної України в другій половині XVII – XVIII ст., що призвели до спустошення і знелюднення цих земель, особливо під час насильницьких переселень мешканців Правобережжя на Лівобережну Україну у 1679 та 1711–1712 рр. Несприятливими для розвитку кобзарства на правобережній Україні були й поновлення польського панування та польська колонізація, що тривали тут майже до кінця XVIII ст. Так само, потрібно враховувати й те, що справа дослідження

кобзарства і лірництва на правобережній Україні стояла набагато слабше, ніж на лівобережній.

На початку XVIII ст. під поняттям «правобережна Україна» розуміли регіон між середніми течіями Дністра і Дніпра, який включав у себе територію Брацлавського і південної частини Київського воєводств. В той самий час існувало й територіально значно ширше поняття правобережної України — воно поширювалось і на решту правобічної території Київського воєводства і на Волинське воєводство (Крикун, 1996).

Міграції другої половини XVII ст., основним напрямком яких стали переселення населення з правого на лівий берег Дніпра, були спричинені нескінченими війнами та їх наслідками, грабіжницькими нападами татар, окупацією частини земель Туреччиною тощо (Крикун, 2012, с. 274). Особливо великими демографічними зрушеннями позначилася доба Руїни (1663–1687 рр. за визначенням М. Костомарова), що в цілому характеризувалася розпадом української державності, поділом України на лівобережну та правобережну, кровопролитними війнами за правобережну Україну, загальним занепадом. Ось як описував цей період Д. Дорошенко: «Багато тисяч людей загинуло, багато пішло в татарську неволю, а ще більше розбіглося, хто куди міг, аби вирватись з цього пекла. Населення цілих сел з родинами й усім майном тікало на лівий берег Дніпра, надіючися знайти там спокійніші умови життя... Правобережна Україна оберталася в пустиню, засіяну людськими кістками, наповнену руїнами і згарищами» (Дорошенко, 1966, с. 88). Самійло Величко зафіксував один з численних випадків масового переселення на лівий берег Дніпра у 1673–1674 рр. уманців і жителів інших українських міст, які поселилися та почали жити по різних місцях, а найбільше в Полтавському полку і на дніпровому побережжі (Величко, 1991, Т. II, с. 169). Люди «... не сподіваючись собі ні від кого жодної милості й оборони, а перестерігаючись щорічних турецьких данин людьми й дітьми ... численними купами й таборами збиралися з усіх повітів і з болісними серцями та слізотечними очима, навечно попрощавшись зі своїми красними тамтешніми поселеннями й угіддями, якнайшвидше перебиралися на цей бік Дніпра і, де собі облюбують, вибирали й оселяли по різних цьогобічних україно-малоросійських полках місце для свого життя. А особливо ... осідали вони новими містами в Полтавському полку по річці Орелі, тобто Китай-городом, Царичанкою, Маячкою, Нехвороцею й Келебердою, яку осадив тоді ж Іван Сірко. Багато інших відійшло в московські слобідські полки і наповнили їх собою, так що вся цьогобічна Україна, що була перед тим малолюдна, відтоді наповнилася тогобічними українськими людьми і змножилася» (Величко, 1991, Т. II, с. 169, 178–179). Це було одне зі стихійних масових переселень людей, зумовлених тодішніми жорстокими обставинами та безвихіддю. Як зазначає О. Гужій, найчастіше переселялися жителі Корсунського, Канівського, Уманського, Брацлав-

ського, Торговицького та Паволоцького полків. При цьому, поминувши Дніпро, переселенці часто-густо не осідали безпосередньо на Лівобережжі, а йшли далі — на незаймані землі Слобожанщини, де соціальний визиск помітно слабший (Гуржій, 1996, с. 85–86). Проаналізувавши джерела другої половини XVII ст., О. Гуржій дійшов висновку, що «... відразу після Переяславської ради переселенцями найактивніше освоювалися райони Ніжинського, Стародубського і Чернігівського полків, а надалі (приблизно з 60-х років) міграційні рухи поступово поширювалися й на інші місцевості Лівобережжя та Слобожанщини» (Гуржій, 1996, с. 84). Але, крім цих стихійних переселень, у кінці XVII – на початку XVIII ст. були й примусові переселення, набагато масштабніші та чисельніші, з яких найбільші увійшли в історію як Великий згін та Згін 1711–1712 рр.

Перше масове примусове переселення правобережців на Лівобережжя (Великий згін) було здійснено за наказом московського уряду лівобережним козацьким військом у 1679 р. До його складу увійшли козаки з Київського, Переяславського, Ніжинського, Прилуцького і Лубенського полків, гетьманські сердюки й компаніїці, а також царські ратники й слобідські козаки. З боями чи без них було захоплено Ржищів, Корсунь, Канів, Жаботин, Черкаси та ін. Усі вцілілі фортеці нищилися, а жителів міст і сіл насильно переселяли на Лівобережжя, та Слобожанщину. У результаті цієї операції було переселено козаків і посполитих усіх 11 правобережних полків (Костомаров, 1905, с. 317). У доповіді гетьмана Івана Самойловича в Москву значилося: «Все жители ржищевские, каневские, корсунские, староборские, мошениские, драбовские, белозерские, таганьковские, черкаские на сю сторону согнаны и от неприятеля отстранены, а города и села, и местечки, и деревни их, где прежде жили на той стороне, все без остатку выжжены» (Костомаров, 1995, с. 355, прим. 1).

На думку М. Муляра, найбільшого спустошення зазнали протягом другої половини XVII ст. Брацлавське воєводство та центральна й південна частин Київського, оскільки вони протягом тривалого періоду були «театром» військових дій (Муляр, 2000, с. 95). Запустіння зачепило й багато населених пунктів Кременецького, Овруцького й Житомирського повітів Волинського воєводства (Там само, с. 97). М. Костомаров зазначав, що після Руїни на Правобережжі заселеним залишалось лише Полісся в межах тодішньої північної частини Київської з частиною Волинської губерній, тоді як весь простір колишньої України в межах південної частини Київської та Подільської губерній стали пустелею (Костомаров, 1995, с. 519).

Про масштаби і кількість переселенців можна судити з переговорів послів І. Самойловича з царськими сановниками, які велися щодо переселенців. З усіх правобережних 11 полків дві третини пішли насамперед у слобідські полки і там проживають, а одна третина, а це близько 20 тисяч сімей, на час переговорів залишалися в Гетьманщині й були ще непоселеними (Там само, с. 359, 361). Отже, приблизна кількість переселенців могла

сягати 60 тисяч сімей. Навіть станом на 1682 р. ще багато людей із-за Дніпра залишалися не без поселень (Там само, с. 366).

М. Костомаров також подає деякі відомості про місця поселення вигнанців у Гетьманщині. Зокрема, всіх мешканців Ржищєва перевели в Переяслав і Вороньків (тепер Бориспільського району), а полонених відправили в Березань і Баришівку (Костомаров, 1995, с. 353). Якась частина людей осіла поблизу Конотопа (слобода Бочечки, Козацьке, Дуброва, Грузьке), у Гадяцькому полку (слобода Рубльовка на р. Мерла, між ріками Мерлою і Ворсклою та в Полтавському полку по р. Коломаку (Там само, с. 360). Планувалося заселення слобод біля гирла Коломаку, у вершині Орелі, на Орчику, на Берестовій і на Самарі (Там само, с. 360).

За відсутності повних даних, які б указували на місця осідків цих нових переселенців із-за Дніпра, можемо допустити, що найбільше з них поселилися на території Гадяцького, Миргородського і Лубенського полків, бо саме звідти було найбільше втікачів, що поверталися на Правобережжя у 1680 роках (Муляр, 2000, с. 98).

Великих спустошень і руйнувань зазнало в останній чверті XVII ст. й Подільське воєводство під час польсько-турецьких воєн та панування на його території Туреччини, що тривало протягом 1672–1699 рр., внаслідок чого чисельність населення краю сильно скоротилася: багато людей загинуло, багато переселилося в Руське, Волинське воєводства чи куди інде (Крикун, 2011, с. 379).

З припиненням воєн на Правобережжі розпочався процес заселення розорених земель переселенцями та втікачами з різних земель Речі Посполитої, Лівобережної України, Валахії тощо, чому сприяли відродження козацького стану на Правобережжі, що розпочалося у 1680 рр. та укладення «Вічного миру» між Росією і Річчю Посполитою у 1686 р. З початку XVIII ст. переселення з Руського та Волинського воєводств, Перемишлянської землі набуває масового характеру, що навіть призводить до спустошення цих земель (Муляр, 2000, с. 95–96). Незважаючи на перешкоди (умовляння, погрози, застави), на Правобережжя поверталися й насильно вивезені перед тим утікачі з Гадяцького, Миргородського і Лубенського полків (Муляр, 2000, с. 98).

Взимку 1711–1712 рр. за указом Петра I був поведений другий згін населення з правобережної на лівобережну Україну. Рішенню про масове переселення українців передували перехід Івана Мазепи та запорожців на бік шведського короля Карла XII під час Північної війни в Україні (1708 р.) та велика підтримка населенням та козацькими полками гетьмана Пилипа Орлика під час його походу на правобережну Україну в 1711 р. На час згону 1711–1712 рр. Правобережжя адміністративно ділилося на сім полків, підконтрольних Росії і певною мірою Івану Скоропадському. На території Київського воєводства їх було п'ять (Білоцерківський,

Богуславський, Канівський, Корсунський, Чигиринський), на території Брацлавського Воєводства — два (Брацлавський, Уманський), що охоплювали територію Брацлавського і південної частини Київського воєводств (Крикун, 2006, с. 398).

Виконання цього указу вилилося у примусове переведення на Лівобережжя не лише козаків, а й цивільного населення. Приблизні підрахунки М. Крикуна показують, що на території Правобережжя, з якої було проведено згін, а це понад 35 тис. кв. км, перед тим поживало не менше 200 тис. осіб. Більшість місцевого населення була виселена, і лише невеликій його частині вдалося цього уникнути (Крикун, 2008, с. 439–440). Паралельно зі згоном населення Правобережжя покинули й російські війська. Згін завдав нищівного удару організованому козацтву, після якого воно вже не могло відновитися, і Польща повністю заволоділа Правобережжям (Там само, с. 440–441).

Свідчень про осідання переселенців на нових місцях обмаль. Зокрема, відомо, що Білоцерківський полк під орудою А. Танського осів на території між Ірпенем і Дніпром у складі Київського полку (Крикун, с. 418). Той же А. Танський, пізніше призначений київським полковником, переселяв «задніпровських людей» у власний маєток в с. Макіївка Кобижської сотні (тепер — Носівського району Чернігівської області) (Там само). Таким же чином населяв власні маєтки і Г. Галаган, які він отримав у Чигириндібрівській сотні — селах Миклашівка і Погоріле (Там само). М. Крикун також розшукав документи, які засвідчують заселення в той самий час і інших поселень, розташованих уздовж дніпровського побережжя між долинами річок Золотоношка та Псьол — Чигирин Діброву, Веремієвку, Городище, Жовнина, Власівку, Максимівки, Мойсинці, Крутьки та ін. (Там само.) Заселення цього району було пов'язане з тим, що на кінець XVII ст. на півдні Полтавщини ще значна земель не оброблялася, тоді як Полтавщина в цей час в основному була вже заселена (Гуржій, 1996, с. 93; Гуржій, Чухліб, 1999, с. 24). Інша ситуація була на Чернігівщині, де заснування більшості населених пунктів припало на останню чверть XVII – першу половину XVIII ст. (Рубанка, Гиранка, Савин, Лупасове, Олександрівка та інші) (Гуржій, 1996, с. 93–94; Гуржій, Чухліб, 1999, с. 24). Згадане вище с. Олександрівка (тепер Корюківського району) — рідне село Андрія Шута, панотця й одного з найвидатніших бандуристів XIX ст.

Освоєння нових земель на Слобожанщині проходило інтенсивніше, ніж на Лівобережжі. Швидше й густіше заселялися північні райони Сумського, Харківського, Охтирського та Острогозького полків, пізніше й дещо повільніше — їх південні та південно-східні місцевості. Якщо в останній чверті XVII ст. у регіоні налічувалося понад 230 поселень, в яких мешкало не менше 250 тис. чоловік, то на 1732 р. кількість населених пунктів зросла до 469, а мешканців — до 370 тис. чоловік (Гуржій, Чухліб, 1999,

с. 26–27). Цікаво простежити динаміку зростання населення Харкова, що пізніше став одним з кобзарських осередків. Він був заснований на початку 1650-х рр. як фортеця, навколо якої утворилося поселення, що пізніше стало центром Харківського полку. За даними перепису в 1732 р. населення Харкова складало майже 4 тисячі, а в 1788 р. зросло до майже 11 тис. (Там само, с. 27).

Певна річ, масове переселення правобережного люду на Лівобережжя і Слобожанщину в другій половині XVII – на початку XVIII ст., коли переселялися цілими повітами і полками, не могло не позначитися на стані кобзарської традиції. Очевидно, разом з цивільним і військовим людом на лівий берег Дніпра переходили й творці і носії дум старшої і молодшої верстви, створених на Правобережжі. Поселившись на нових місцях на Лівобережжі (Чернігівщині й Полтавщині) вони влилися в уже існуючі чи заснували нові кобзарські осередки, які й пронесли ці думи крізь століття. Можливо, вже у другій половині XVII ст. кобзарські організації виникають на півдні Полтавщини та на Слобожанщині, які до середини XVII ст. були безлюдними чи малозаселеними. Відомо, що заселялася вони не лише вихідцями з Правобережжя, а так само й Гетьманщини (Крикун, 2012). Сказане зовсім не означає, що думи перестали побутовувати на Правобережжі, Поділлі чи Волині, і яскравим свідченням цього є записи Кондрацького кінця XVII ст.

На відміну від Гетьманщини і Слобожанщини, де з початком XVIII ст. при збереженні козацького устрою встановлюється певна політична і економічна стабілізація, Правобережжя протягом майже всього XVIII ст. й далі залишилося у вирі нестабільності, що також не сприяло розвитку кобзарства. Після того, як протягом 1711–1714 рр. на Лівобережжя перейшли всі правобережні козацькі полки, зруйнована, виснажена, майже позбавлена свого населення і власної провідної козацької верстви правобережна Україна знову опинилася під владою Польщі. На ній наново почався колонізаційний процес, що супроводжувався реставрацією суспільного устрою і відносин із часів перед повстанням Б. Хмельницького (Дорошенко, 1966, Т. II, с. 247). І хоча більшість населення краю, як і раніше, складала українці, в нових умовах, коли народ втратив свою еліту — козацьку старшину, а представники старої української шляхти були знищені або покозачилися й перейшли в лівобережну Україну, а решта прийняла католицьку віру, провідні позиції в політичному та економічному житті Правобережжя у XVIII ст. знову посіли чужинці — поляки та євреї. Й цьому процесу не могли протистояти ні незначний відсоток православного духовництва, ні міщани-українці, яких було замало для того, щоб впливати на політичний розвиток міст, ні найбільша соціальна верства — селяни, що залишалася переважно вільною, однак процеси так званого другого закріпачення дедалі більше обмежували її права (Гуржій, Чухліб, 1999, с. 118).

Права на володіння землею закріпили за собою переважно великі землевласники, які стали заселяти спустошені землі, обіцяючи звільнення від усяких повинностей строком від 15 до 30 років (Полонська-Василенко, 1992, Т. II, с. 146–147). Розпочався процес стихійного заселення спустошених територій Брацлавщини, Київщини та Поділля людьми з Руського, Волинського, Белзького воєводств та Київського Полісся (Крикун, 2006, с. 439; Муляр, с. 95–96). Відбувалися й організовані магнатами переселення своїх підданих з над Вісли, Перемишля і Санока, Мазовії і Волохівщини (Муляр, 2000, с. 97). Незважаючи на заборону і застави понад Дніпром, поверталися в рідні місця й вигнанці в Гетьманщину, які осідали не далі як за 100 верств від Дніпра, і, хоча цей процес тривав протягом першої і другої половини XVIII ст., відсоток цих переселенців був незначним й істотно впливати на демографічну ситуацію в краї він не міг (Гуржій, Чухліб, 1999, с. 25; Крикун, 2006, с. 434, 437–438).

По закінченні пільгових років селяни мусли відробляти панщину та виконувати інші повинності, тому становище селян стало ще гіршим, ніж було до Хмельниччини. Паралельно з цим православних наvertsали на унію або римо-католицтво. Все це викликало спротив населення, що переріс у повстанські рухи проти примусового поширення в Правобережній Україні унії та католицизму, економічного визиску з боку єврейської верхівки, національно-культурного вивищення польського «шляхетського народу» (Гуржій, Чухліб, 1999, с. 111). А це призводило до нових руйнувань, спустошень та нових переселень.

Тогочасні документи засвідчують, що правобережні бандуристи брали безпосередню участь у народних повстаннях, через що зазнавали переслідувань з боку польської і російської влади. Документи зберегли імена бандуристів, що походили з різних місць правобережної України: Прокіп Скрыга з Остапова (тепер Олевського району Житомирської обл.), Михайла Сокового зятя з села Шаржиполя (Поділля), Василь Варченко із Звенигородки (тепер Черкаська область), страчені у 1770 р. польською владою за те, що грали гайдамакам (Ухач-Охорович, 1882, с. 161–166); Данило Бандурка (народився близько 1738 р.) з Києва, що навчався у бандуриста Матвія з Богуслава, спочатку був придворним бандуристом київського губернатора Леонтієва, потім пішов на Січ, брав участь у гайдамацьких походах, за що у 1761 був арештований і ув'язнений російською владою (Ястребов, 1886).

Отже, ліквідація на початку XVIII ст. правобережних козацьких полків та втрата провідної верстви — козацької старшини, занепад і асиміляція старої української шляхти та православного духівництва, інших верств українського населення і, натомість, посилення позицій у політичному та економічному житті чужинців, заселення Правобережжя й Поділля непокозаченим населенням (в тому числі іноземним) з країв, для яких думова традиція була чужою, переслідування з боку польської та російської влад,

призводили й до занепаду самої кобзарської традиції у XVIII ст. і, особливо, XIX ст., витіснення кобзи й бандури і, натомість, поширення ліри, заміни епічного репертуару на побутовий. З плином часу затухала й народна пам'ять про славі героїчні сторінки минулого, натомість на перший план виходили проблеми кріпацтва та соціальної нерівності. «З придушенням гайдамацтва, зі знищенням Запорозької Січі, з введенням нових порядків змінилось і ставлення народу до своїх бандуристів. Народ все ще продовжує з благоговінням слухати цих співців, але виставляє до них все нижчі вимоги, радше слухає жартівливі й танцювальні пісні, ніж давні думи, надаючи перевагу лірі над бандурою» (Ухач-Охорович, 1882, с. 165). І те, що в цих несприятливих для розвитку кобзарства умовах на історичній Київщині, Поліссі, Волині, Поділлі й Галичині у XIX – початку XX ст. продовжували співати думи, правда, вже переважно лірники, засвідчує лише одне — давність і міць самої правобережної епічної традиції.

Дослідження XIX – початку XX ст. виявили кілька районів (осередків) поширення кобзарської традиції на Лівобережжі та Слобожанщині. Серед них найвиразнішим і найкомпактнішим виглядає сосницько-борзнянський (чернігівський) осередок, що виник у Подесенні. У кінці XVIII – середині XIX ст. він охоплював досить обмежену територію Сосницького та суміжних з ним Колевецького та Борзнянського повітів Чернігівської губернії, а у другій половині – на початку XX ст. поширився на західну частину Чернігівщини. Найбільше відомостей про репертуар сосницьких кобзарів маємо від Андрія Шута (1890 – мабуть 1873) з с. Олександрівки Сосницького повіту, що створив власну школу і мав багато учнів. Він народився у 1790 р., науку переймав на початку XIX ст. у с. Синявці від Павла Козла із с. Спаського того ж повіту. Останній навчався у кобзаря в Божку, що біля с. Антонівки Кролевецького повіту. Від А. Шута протягом 1845–1853 рр. записано 12 дум, серед них думи «Іван Коновченко», «Хведір Безрідний», «Хвесько Андібєр», «Веремій Волошин», «Про Удову», «Про невільників» та 6 дум про Хмельниччину («Хмельницький та Барабаш», «Оренди», «Молдавський похід Хмельницького», «Про Білоцерківщину», «Смерть Богдана Хмельницького», «Про Івана Богуна»). Очевидно, думи про Хмельниччину він перейняв від свого учителя Павла Козла, що знав аж 7 таких дум, певно ще на початку своєї кобзарської діяльності, тобто на початку XIX ст. Ймовірно, що й решту думового репертуару він засвоїв від свого вчителя чи перейняв від інших кобзарів сосницького осередку. Отже, на початку XIX ст. думи про Хмельниччину на Чернігівщині ще користувалися попитом. До Шутової школи належали Андрій Бешко (?–1855), його учень Павло Братиця (1843–1887) та Павло Кулик (1859–1928) через свого вчителя Думенка, які, слідом за Шутом, також співали Андібєра і Хмельницького та Барабаша, а також невідомий лірник з с. Березино Соснівського повіту (дума про Молдавський похід, запис 1872 р.).

Про Шутового ровесника Івана Романенка (1794–1854) з с. Британи сусіднього Борзнянського повіту маємо мало відомостей. Від нього у тих же 1850-х роках записано думи про козака Голоту, Івана Коновченка, Удову, Хведора Безродного та Прощання козака з родиною. Чи він співав думи про Хмельниччину — невідомо. Проведений К. Грушевською порівняльний аналіз текстів дум від А. Шута і І. Романенка, зокрема, про Хведора Безрідного, Удову показав, що вони належать до одної редакції, але до різних шкіл чернігівської традиції (Грушевська, 1931, с. 112, 236). Так само вона простежувала зв'язок між Шутовим Андібєром та Романенковим Голотою (Там само, с. 6). Відзначаючи своєрідність чернігівської традиції, К. Грушевська підкреслювала її окремішність від інших кобзарських шкіл сусідньої Полтавщини та Слобожанщини (Грушевська, 1927, с. ССХІІ, 93; 1931, с. 132, 186, 202, 216, 236).

Певна річ, записи від А. Шута, інших представників його школи та І. Романенка характеризують репертуар сосницького-борзнянського кобзарського осередку в цілому, принаймні в часі кінця XVIII – середини XIX ст. З усього переліку лише Хведір Безрідний має чітку прив'язку до Лівобережжя, дві думи, а саме, Про невільників та Прощання козака з родиною могли бути створені як на Лівобережжі, так і на Правобережжі. Решта дум за територіальною приналежністю відносяться до правобережного думового епосу, що вказує на те, що на Подесення вони були занесені з правого берега Дніпра. Імовірно, це сталося у другій половині XVII – на початку XVIII ст. під час масових переселень правобережного населення на вільні землі тоді запустілої Чернігівщини. Чи це сталося в одночасі, чи протягом якогось періоду, встановити сьогодні не можливо. У цьому зв'язку важливо відзначити наступне: В. Перетц, передрукуючи із зошита А. Метлинського «Песни былевья (Бувальщини)» текст думи «Про Білоцерківщину», записану П. Кулішем від А. Шута, відзначає наявну там примітку олівцем такого змісту: «Есть у Максимовича. Странно, что записано в Сосницк. у., Черниг. губ., а язык Запад. губ.» (Перетц, 2006, с. А.53, А.81), певно зроблену П. Кулішем чи самим А. Метлинським. Цей факт безумовно засвідчує правобережне походження цієї думи, а відтак, і інших дум про Хмельниччину.

Уже в 1850-х роках було помітне згасання чернігівської думової традиції: І. Романенко пам'ятав лише уривки з дум про козака Голоту та Коновченка, так само А. Шут забув повні тексти Хведора Безрідного, Веремія Волошина та Івана Богуна, що вказує на їх тогочасну непопулярність. Показовим у цьому відношенні є те, що А. Бешко засвоїв з багатого репертуару А. Шута лише Андібєра й Хмельницького та Барабаша.

Серед ранніх записів дум про Хмельниччину поза межами Чернігівщини маємо лише Хмельницького та Барабаша, Молдавський похід та Смерть Богдана Хмельницького, які записав у 1814 р. Церетелев десь у Миргород-

ському повіті. Хоча й К. Грушевська цілком не заперечувала можливість колишнього спільного походження миргородських і сосницьких текстів, все ж відносила їх до різних редакцій (Грушевська, 1931, с. 154, 186, 202). Вочевидь, на Миргородщину ці думи потрапили іншими шляхами, ніж на Чернігівщину, однак це сталося не раніше другої половини XVII ст.

IV. Ще один розділ книги шановний Михайло Йосипович присвячує М. Буднику, бандуристові і майстру кобзарських інструментів, та сучасним проблемам розвитку кобзарства. Сучасний рух братчиків Кобзарських цехів, що свої зусилля спрямовують на повернення в музичну практику традиційних кобзарських інструментів і традиційного репертуару, намагаючись при цьому зберегти позасценічні форми співу в місцях скупчень людей (на вулиці, на базарі, біля церкви тощо), М. Хай класифікує як вторинну форму виконавства, основу на науковій реконструкції. Але що таке вторинне виконавство? Це, за визначенням фольклористів, є фактично концертне виконавство вторинним фольклорним колективом, що складається, переважно, з людей, далеких у побуті від фольклорних джерел, але прагне наслідувати в своїй роботі традиції первинного фольклорного середовища. Певна річ, має рацію К. Черемський, який вважає, що «...очолюваний “Кобзарським цехом” творчий рух виконавців автентичних кобзарських інструментах не вкладається в загальну схему реконструкторського, вторинного виконавства і потребує ретельного вивчення» (Черемський, 2008, с. 210). Адже у сучасній практиці учасники Кобзарських цехів намагаються повернути кобзарські інструменти і кобзарські твори у сферу їхнього традиційного побутування — на вулиці, до церкви, на базари тощо. В той час як участь у концертах, фестивалях і т. ін. більшість із них розглядає не як мету своєї діяльності, а як засіб популяризації цього явища. І тут дуже важливим є ставлення сучасних людей до незрячих кобзарів на Роменщині — території, де ще жива пам'ять про кобзарів. Тут їх запрошують до участі в обрядах не як «реконструкторів», а як справжніх кобзарів.

Насамкінець відзначу, що нова книга М. Хая є оригінальним науковим дослідженням, здійсненим на сучасній методологічній базі, яке проливає світло на низку нез'ясованих досі, малозрозумілих й суперечливих питань, що стосуються традиційного кобзарства, репертуару, генези і розвитку кобзарського музичного інструментарію, його застосування у традиційній і сучасній практиках.

Список використаних джерел

- Величко С. Літопис. Том другий. – К, 1991.
 Вікторин К. Народна дума. – Зоря. – № 10. – Львів, 1887. – С. 162–163.
 Возняк М. Из збірника Кондрацького кінця ХУІІ в. // Записки НТШ. – Т. СХLVI. – Львів, 1927. – С. 155–179.

- Гацук М. Українська абетка. – Москва, 1861.
- Горобець В. Історія українського козацтва: нариси у 2 т. Т. I – Київ : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2006.
- Гримич М. Виконавці українських дум // Родовід. – 1992. – № 4. – С. 18–25.
- Грица С. Українські думи в міжетнічному діалозі // Родовід. – 1995. – Ч. 11. – С. 68–81.
- Грица С. Українські думи — народно-пісенний епос // Українські народні думи. – К., 2007. – С. 9–80.
- Грушевська К. Українські народні думи. Т. I. – К., 1927.
- Грушевська К. Українські народні думи. Т. II. – Харків, 1931.
- Гуржій О. Українська козацька держава в другій половині XVII–XVIII ст.: кордони, населення, право. – К.: Основи, 1996.
- Гуржій О., Чухліб Т. Гетьманська Україна. – К., 1999.
- Дорошенко Д. Нарис історії України. Т. II. – Мюнхен, 1966.
- Жеплинський Б. М., Ковальчук Д. Б. Українські кобзарі, бандуристи, лірники. Енциклопедичний довідник. – Львів, 2011.
- Заруба В. М. Адміністративно-територіальний устрій та адміністрація Війська Запорозького у 1648–1782 рр. – Дніпропетровськ : Ліра, 2007.
- Колесса Ф. Катерина Грушевська: «Українські народні думи» // Катерина Грушевська. Вибрані праці у трьох томах. Т. II. – Донецьк, 2007. – Додаток. – С. А.3 – А.13.
- Костомаров Н. И. Руина. Мазепа. Мазепинцы. Исторические монографии и исследования. – Москва, 1995.
- Крикун М. Згін населення з Правобережної України в Лівобережну 1711–1712 років (До питання про політику Петра I стосовно України) // Україна модерна. – Львів, 1996. – Ч. I. – С. 42–88.
- Крикун М. Між війною і радістю. Козацтво правобережної України у другій половині XVII – на початку XVIII ст. Статті і матеріали. – К., 2006.
- Крикун М. Подільське воеводство у XV–XVIII ст. Статті і матеріали. – Львів, 2011.
- Крикун М. Воеводства правобережної України в XVI–XVIII ст. Статті і матеріали. – Львів, 2012.
- Кулиш П. Записки о Южной Руси. Т. I. – С.-Петербург, 1856.
- Мартинювич П. Українські записи. – Харків, 2012.
- Муляр А. М. Міграційні процеси на Правобережній Україні в кінці XVII – на початку XVIII ст. // Український історичний журнал. – 2000. – № 2. – С. 94–101.
- Літопис Руський. – К., 1989.
- Лисенко М. В. Характеристика музичних особливостей українських дум та пісень у виконанні кобзаря Вересая. – К., 1978.
- Словник української мови. Т. IX. – К., 1978.

- Перетц В. Українські думи в новому виданні К. М. Грушевської // Грушевська К. Вибрані праці. Том другий. – Донецьк, 2006. – С. А. 28 – А. 90.
- Поветкин В.И. Новгород музыкальный по материалам археологических исследований. Сезон раскопок 1995 г. // Новгород и Новгородская земля. История и археология: Материалы научной конференции. Новгород, 23–25 января 1996 г. Вып. 10. – Новгород, 1996. – С. 128–138.
- Полонська-Василенко Н. Історія України. Т. 1 та 2. – К., 1992.
- Русалка Дністровая. – Буда, 1837.
- Ткаченко Георгій. Основи гри на бандурі. – Родовід. – 1995. – № 11. – С. 112–114.
- Ухач-Охорович К. Ф. Коденская книга и три бандуриста // Киевская старина. – 1882. – № 4. – С. 161–166.
- Хай М. Музично-інструментальна культура українців (фольклорна традиція). – Київ–Дрогобич, 2007.
- Хай М. Микола Будник і кобзарство. – Львів, 2015.
- Хоткевич Г. Музичні інструменти українського народу. – Харків, 1930.
- Черемський К. Традиційне співоцтво. Українські співці-музиканти в контексті світової культури. – Харків, 2008.
- Штокалко Зіновій. Кобзарський підручник. – Едмонтон–Київ, 1992.
- Ястребов В. Гайдамацкий бандурист // Киевская старина. – 1886. – № 10. – С. 79–88.
- Pauli Ź. Peśni ludu Ruskiego w Galicyi. t. 1. – Lwów, 1839, c. 155.

Mykola Tovkaylo (Pereyaslav-Khmelnytsky)

MYKHAILO KHAİ: MYKOLA BUDNYK AND KOBZARDOM

This article is a review of the book «Mykola Budnyk and kobzardom» by Mykhailo Khai. It's dedicated to the figure of Mykola Budnyk — a famous bandura player, a maestro of kobzar instruments and a workshop master of Kyiv kobza shop. This article also reveals modern problems of the unique phenomenon of Ukrainian traditional culture — kobza and lyre playing.

Keywords: Mykola Budnyk, kobzar-lyre-players tradition, kobzars, lyre-players, epos, дума, Bandura, Kobza, Lyre, Husla.

Михайло ХАЙ (Київ)

ГІБРИДНА ТЕРМІНОЛОГІЯ В УКРАЇНСЬКОМУ «БАНДУРО»-КОБЗАРОЗНАВСТВІ

В статті на матеріалі компаративістських зіставлень різних термінологічних масивів (соціально-побутових, етноорганологічних та структурно-жанрових) кобзарсько-лірницьких означень і дефініцій простежується механізм виникнення, еволюції, підступності та нищівності дії т. зв. «повзучої гібридизації», зокрема, й у царині «бандуро»-кобзарознавчої термінології.

У загостреній, підчас навіть рефлексійно-епатажній, формі піднімає важливі питання наукової ідентифікації важливих чинників становлення та існування вторинно-реконструктивних форм традиційного кобзарства і лірництва в сучасній Україні.

Ключові слова: гібрид, гібридизація, термін, термінологія, бандурництво, кобзарство, лірництво, «бандуро»-кобзарознавство.

Наш всуціль збентежений невпинним наближенням до Армагедону світ, долаючи, позначка за позначкою, шлях до «вершин прогресу», методично скочується у трясовиння спочатку поступової, а відтак і дедалі зростаючої **гібридизації** усіх явищ і виявів нашого життя — гібридна війна, гібридна мораль, гібридна політика, гібридна економіка, гібридна культура. Діалектика цього процесу, згубного для будь-якого природного чи суспільного середовища, вказує на те, що отруйні бактерії «грибкової гібридизації» найчастіше й найболісніше вражають саме знакові, характерні явища і феномени природи, людської культури, індивіда тощо. Що чистіше плесо води, атмосфера повітря в природі, чи аніматичних/ментальних характеристик душі людини, то агресивніше й настирливіше грибок сурогату/деривату/гібриду прагне заповнити чистоту цього плеса тлінним брудом своєї протилежної сутності, де йому комфортніше й зручніше розвиватися. Не оминає, певна річ, ця діалектична закономірність і поля культурних виявів людського життя, де категорії чистоти, автентизму — справжності є засадничими й, сказати б, основоположними.

Наш всуціль спантелений і здичавілий від комерції і злодійства світ сьогодні увійшов у стадію підміни цінностей і оцінок поведінки людей та їх вчинків потворами-нелюдами, предметами-дериватами/симулякрами — заміниками справжніх людей і автентичних витворів їх рук і розуму. Цих нелюдів/недолюдків і потвор, злодіїв і убивць ми тепер уже цілком спокій-

но називаємо людьми — громадянами нашої прекрасної країни, а витвори їх діяльності — продуктами нормального життя і побуту. Забуваючи при цьому, що злодій і глитаї, убивця і збоченець на жадну добру дію не здатен і зроблене його руками несе в собі отруту й горе мільйонам наших співгромадян.

Тому потреба у об'єктивній **термінології**, яка називає речі своїми іменами, а не підмінює поняття автентизму/справжності і відповідності означуваного предмета, його природної сутності й суспільної значимості — своїми антиподами, саме тепер актуальна, як ніколи. Сьогодні Богом дана українцям земля в котрій уже раз у своїй багатотрагедійній історії збентежено й тривожно запитують: «Господи, за що? Й коли закінчиться це каїнове царство зла і брехні, облуди й фарисейства, насильства і убивств?» Відповідь тут, вочевидь, можлива лише одна: «Тоді, коли перестанете блудити словами, називати речі не своїми, а фальшивими сурогатними іменами, коли припините послуговуватись ерзацами, заміниками, дериватами, симулякрами». Адже дериват/замінник не властен виконати функції оригіналу, наповнити продукт його творчості достеменно властивою йому суттю. Він лише спотворює, фальшує і руйнує цю сутність і справжність, нерідко, «із точністю до навпаки», витворюючи при цьому нову, цілком протилежну й зовсім не найкращу, а навпаки — спотворену гібридну якість.

Апокаліпсис природи і суспільства виникає не сам по собі — він спочатку зріє у нетрях людської свідомості та гріховної діяльності людини. Процес зародження і накопичення настроїв і дій брехливості і облуди, неправдивого свідчення і злочинного чину існує ще з часів первородного гріха. Патологічне прагнення індивіда, народу, цілих держав панувати над іншими, собі подібними, стало домінантним у житті вкрай обездуховленого світу. Випадковість, уседозволеність, відверте хамство і хтивість, глупота й нікчемність, тупість і неосвіченість, карикатурність і фармазонство уже давно владарюють не лише у царині суспільного, а й, що особливо страхотливо, в рамцях культурного поступу. Сатанізм і корупція проникають навіть у Божі храми, оволодівають цілими конфесіями і сектами. Жодна із сект іще не назвала себе сектою — усі прагнуть називатися «церквами»...

Армагедон наближається!

Метою цього наукового повідомлення є формулювання і розгляд проблематики гібридності як явища не суспільного, а культурного поступу, зосібна, т. зв. «бандурознавства», що останнім часом досягло апогею антиномічності означень і характеристик не лише у достеменно кобзарознавчому, а й в паралельно-культурницькому виявах і ширше, значеннях.

У цьому контексті **гібридність** слід розглядати як явище суспільного буття, що виникає у результаті накопичення у ньому предметів і характеристик **гібриду** (організм, отриманий внаслідок схрещування батьківських форм, які різняться генетично) та **гібридизації** (отримання нащадків від

організмів з різною спадковістю). Як бачимо, поняття гібридизації так, як його розуміли майстри кобз-«мутантів» (термін В Кушпета) І. Гладилін, М. Прокопенко, В. Рой у інтерпретації І. Зінків наведено не цілком точно, оскільки елементу самого «схрещення» тут майже не спостерігається. Натомість, тут виразно акцентовано на «мутованих», а не «батьківських» характеристиках форми, конструкції, строю і способів гри [див. 2, С. 189–211]. Інша річ — природна гібридизація, що історично склалася на прикладі кобзи Вересая, де «схрещення» ознак «різної спадковості» спостерігаємо на рівні усіх ознак обох типів — від форми до способів гри і навіть репертуару та манери співогри. Описані явища, вочевидь, маємо усі підстави назвати *між- та внутрішньовидовою гібридизацією*.

Багато не до кінця зрозумілого, еkleктично «систематизованого» й гібридизованого (в сенсі понятійности, а не структурної будови) спостерігаємо не лише в сучасних бандурних дериватах, а й у т. зв. «бандурах переходового типу», включно із дуже позитивно розрекламованою В. Мішаловим «харківською бандурою». Цілком слушно критикуючи авторів «бандурознавців» (А. Гуменюка, Л. Яценка, О. Незовибатька, Н. Брояко, Н. Супрун, О. Дубас, Л. Черкаського, Т. Сідлецьку за нерозуміння ними різниць між «київським» і «харківським» способами гри [7, С. 20–36], автор єдиною серед усіх дослідників, компетентних у цьому питанні, називає лише Л. Мандзюк [7, С. 36].

Коли ми говоримо про гібридність і гібридизацію суспільства і всього суспільного життя поспіль, то виявом зовнішньої (міжвидової) гібридизації, вочевидь, слід вважати дію усіх деструктивних чинників (політичних, ідеологічних, економічних тощо) на суспільність й усе її життя в Україні. А якщо йдеться про ці поняття в «бандуро»-кобзарознавстві, то у частці «бандуро»- ми прочитаємо здебільшого ознаки саме внутрівидової гібридизації — похідної від материнської назви — бандура. Тобто від дериватної бандури-симулякра. У цій ситуації до родового поняття автентичної бандури — ми змушені додавати прикметникові означення на кшталт — «старосвітська», «автентична», «народна» і т. п.

Відповідно, термін кобзарознавство мусить читатися без лапок, як уже міцно усталене поняття наукової галузі, що охоплює виключно *автентичне виконавство на бандурі, кобзі і лірі*. З цього виходить, що термін «бандурознавство» його творці застосовують виключно до інструмента, який свої родові ознаки повністю втратив, абсолютно не турбуючись з приводу того, що тим самим вони звузили і витіснили на маргінеси термінологічну основу головного автентичного інструмента епічної традиції українців. Таким чином, вживання його без лапок означає для кожного пересічного українця визначення не самої бандури, а його антипода-симулякра.

Тому для більш врозумілого діалогу з читачем одразу слід відмежувати один від одного ці сплутані у науковій літературі терміни, підсилюючи

ступінь гібридизації другого випадку (з новітнім неологізмом «бандурознавство») лапками і залишивши за вже давно утриваленим кобзарознавством право на узаконеність у ранзі *головного терміна і поняття*. Отже, згадані дефініції логічно мають бути витлумачені як:

Кобзарознавство — загальновідомий і широковживаний у науковій літературі про кобзарство-бандурництво і лірництво термін (і ширше, наукова галузь), що розглядає історичні й теоретичні аспекти виникнення, еволюції, природного згасання і насильницького політичного знищення цих найхарактерніших культурницьких феноменів української Нації.

«Бандурознавство» — термін-симулякр, що лише нещодавно виник і почав інтенсивно застосовуватись у визначеннях т. зв. «академічного» (сольного та колективного) виконавства на квазібандурних дериватах внаслідок згубного процесу штучного диференціювання/дроблення наукоподібних означень цих інструментів та виконуваної на них невластивої для справжньої/традиційної бандури музики. Інакше, читаючи цю термінологічно-поняттєву абракадабру, мимоволі очікуєш на утвердження невдовзі галузей скрипко-віолончеле-альто-контрабасо-арфо-флейто-клярнето-гобоє-фагото-трубо-валторно-литаврознавства, а в етноінструментознавстві, даруйте, визначень, похідних від різновидів і предметів всієї систематики Е. Горнбостля – К. Закса, із, даруйте, козо- і бугаєзнавством включно.

Смішно? Звичайно... Втім, не було б так смішно, якби не було так сумно. Бо коли за цією симулякрознавчою маячнею стоїть ціла армія вишколених в Національних консерваторіях і «кульках» псевдонауковців (серед яких вже є навіть доктори наук!), то стає не лише сумно, але й страшно. Підтримувана антиукраїнським режимом, який методично закриває кафедри й спеціалізації фолклористики та етнології і навіть заніс дамоклів меч над самим творінням академіка Вернадського, ця «банда бандуристів» і «мафія народників»-домристів, баяністів (обидва вислови належать О. Шевченко), помножена на число своїх одноплемінників по «шароварному» цеху — псевдонародних хористів й танцюристів продовжує безкарно гвалтувати достеменно фолклорну автентіку та її наукову реконструкцію, остаточно витісняючи їх з питомої та наукової ніші і, ширше, виконавського середовища. Не треба сильно задумуватись, щоб зрозуміти, чому антинародній й антиукраїнській владі так до смаку припала естетика симулякрів й потворно-карикатурна стилістика шароварництва та «поплавкового» кічу. Адже символ «ректора, що блее по-баранячому» із графіном сивухи й канাপкою з салом у руках на тлі напівроздягнених дівичь, чи потішницькі гопакедії шароварних хорів, оркестрів та ансамблів із чужинським домрово-баянно-гітаровим супроводом їм більше до кебети і настрою «всеобщего благоденствія», ніж якась там наукова реконструкція далекої від їх розумових даних і чисто естетичних уподобань та знань традиційної української автентіки.

«Зірка Давида» на голові Данилка/«Верки-Смердючки» та ірокезькі зачіски на виголених головах «шпилястих кобзарів» у цьому карикатурно-потворному шоу мають однакове походження — гібридний симулякр, доведений до крайнього мірила гібридизації. Ідея розтління молодого покоління і відвертої розпусти тепер значно краще пасує до «естетики» сучасних нічних «клубів» і «квартильних» шоу, ніж, наприклад, практика копіткої праці над науково-реконструктивним відтворенням традиційних ритуалів, обрядів, музично-танцювальних дійств, художніх ремесел, які достатньо професійно здійснюються, наприклад, науковим потенціалом Музею Гончара, Мистецького Арсеналу, окремими науково-виконавськими колективами та кобзарсько-лірницькими цехами й майстернями у Києві, Харкові, Львові, Рівному, Крячківці, Сумах, Одесі та ін.

Значно перспективнішими, з огляду на ефективність спротиву соцреалістичним зсувам у тлумаченні категоріяльно-дефініційно-термінологічної дії наукових досліджень у пострадянський період виявилися праці американського етномузиколога, кобзарознавця-україніста, автора терміну «паралельна культура» — В. Нолла [8, С. 36], польських учених Л. Белявського [20], Я. Данковської [21], Я. Стеньшевського [23] та ін.

Отже, не втрачаючи надії чинити бодай якийсь спротив монстрам масової постсоветської паралельної культури, мусимо усі зусилля сьогодні зосередити на «термінологічних війнах» у царині самого кобзарсько-лірницького науково-реконструкторського руху.

А тут — усередині сучасних осередків вторинної **науково-виконавської реконструкції бандурництва/кобзарства/лірництва** — термінологічних проблем теж не бракує. Бо ж іще не так давно у середовищі братчиків кобзарських цехів можна було зустріти людей, які не відрізняли навіть дум від історичних пісень, а на адресу авторитетних науковців можна було почути лише скептичні посмішки і глузування. Зараз цей термінологічний і, загалом, науково-освітній лікнеп подолано, але термінологічні суперечки навколо торбана/панської бандури та дотичности їх до кобзарської автентики, псевдонаукові «дослідження» з приводу зрячости й незрячости кобзарського середовища і, навіть, участі у ньому жінок — точаться до сьогодні. А якщо говорити детальніше про конкретні проблемні питання історії, структурної типології, ергологічної будови самого кобзарсько-лірницького інструментарію, то тут цих питань у кількадесят разів більше.

Розпочнемо з **історії бандурництва/кобзарства/лірництва**.

Одразу слід зазначити, що історичний аспект супровідного інструментарію як давньої української епічної билинно-гусельної, так і пізнішої думово-кобзарсько-бандуристсько-лірницької практик в науці розроблено чи не найслабше. В термінологічному ракурсі ця проблематика торкається, головню, часових етапів виникнення, формування первісних інструментів, використовуваних нашими пращурами для супроводу співу прадавніх

синкретичних за своєю природою ритуально-обрядових оргій та епіко-наративних спроб музично-інструментального супроводу співу-оповіди про звитяжні бої своїх одноплемінників з набігами чужинських орд, здебільшого кочівників-азятів.

В. Кушпет у своїй знаменитій праці «Старцтво...» здійснив одну з найперших в українському кобзарознавстві спроб упорядкування/уточнення дуже розхристаної до цього термінології про бандуру, кобзу, ліру, виконавців на них та середовище їх застосування [4, С. 111–130]. Услід за Г. Скворородою, носіїв славетної української музичної епіки тут названо не просто «жебраками», а поважним терміном «старці»/«діди» не у незаслужено зневажливому (як, скажімо, у Н. Кононенко), а саме по-сквородинівськи поважному (мудреці, любомудри, аксакали) значенні. До широковживаних термінів «кобзар», «бандурист», «лірник» автор сміливо й справедливо додає етнографічно визначені їм відповідники — «бандурщик», «лірщик», уточнює терміни та середовища функціонування практик співців, що старцювали без інструмента — «стихівничих», ідентифікує назви «бандурист» і «кобзар» не за розмитими мовно-лінгвістичними, а за конкретними етноінструментологічними характеристиками (бандури і кобзи). Нарешті, у цій книзі чітко розмежовуються неправомірно застосовані Г. Хоткевичем терміни «кобзар» і «кобзарське мистецтво» до зрячих бандуристів на противагу автентичним самоназвам «сліпець-кобзар/бандурист/лірник». Дослідник цілком слушно наголошує на некоректності визначень радянських мистецтвознавців «кобзарями» усіх бандуристів «незалежно від форми їх вишколу». Систематика кобзарознавчих термінів В. Кушпета, звичайно, вимагає іще глибшого занурення у специфіку етнографічної термінології (особливо, щодо галицького, волинського й західно-подільського лірництва), однак, добрий, науково вартісний і кількісно вагомий її зачин спонукає до подальших плідних пошуків і роздумів.

Окрім внутрішньо-етнографічних, на увагу заслуговують і порівняльні дослідження зовнішніх, споріднених з українським кобзарством і лірництвом епічних практик сусідніх народів — білорусів, поляків, болгар та ін. Із деякими з них — працями А. Лося [5, С. 31–36], Є. Пшерембського [9], П. Іроховського [22], К. Михайлової [6] український читач частково вже знайомий. Однак, дослідницька і виконавсько-реконструкторська практика вимагає від нас тісніших і конкретніше заглиблених у структуру й семантику явищ і предметів компаративістських студій. Саме такий порівняльний зріз наших епічних культур сприяє не роз'єднанню, а вирозумілому єднанню й братанню слов'янських націй. І навпаки, квазінаукові, великодержавницькі й тенденційно зорієнтовані доктрини завдають великої шкоди як самій науці, так і суспільному поступу, поспіль. У цьому контексті надзвичайно важливою є співпраця українських епіко-музикознавців зі своїми колегами не лише Польщі й Болгарії, а й Білорусі, Молдови,

Румунії, країн балканського слов'янського ареалу, а також мусульманської та скандинавської епічних практик.

«Дотепер у термінологічних дискусіях найболючішим є питання визнання кобзарства усно-фольклорною чи авторсько-писемною (мистецькою) традицією. Незважаючи на справді наукове потрактування Г. Хоткевичем «фольклорної лінії, що йшла від народних співців», він все ж визначає предмет свого дослідження як «кобзарське (бандурне) мистецтво» [10, С. 20]. «Основна суперечність поняття «кобзарське мистецтво» полягає в тому, що його частини заперечують одна одну поняттєво й семантично: якщо кобзарство є фольклорною традицією, то це — не мистецтво академічного порядку, у другому випадку органік й синкретична свіжість фольклорного дійства йому не притаманна» [10, С. 126]. Таким чином, запроваджуючи цей гібридний термін у науковий обіг, саме Г. Хоткевич розпочав цілу вервицю термінів-симулякрів, що лавиною посипалися на відносно чисте до того термінологічне поле вітчизняного кобзарознавства.

Із викладеного виходить, що гібридизація явища неминуче призводить до впровадження гібридної термінології, що означає предмети, з якого це явище складається, і — навпаки. Досить було кільком зрячим дилетантам взятися за бандури і виявити бажання створити «капелью бандуристів», як це одразу змусило Г. Хоткевича оголосити про виникнення «кобзарського мистецтва». Про «фольклорну лінію» й закономірності фольклорних особливостей усного (неписемного) способів творення й функціонування традиційних форм кобзарства одразу всі забули. Їх штучно й механічно підмінили законами сценічної авторсько-писемної культури. Принцип «колективності творення» в сенсі анонімності багатьох *індивідуальних творців* єдиної інтонаційної парадигми вульгарно замінено *колективом виконавців*. Інакше — на зміну справжньому (автентичному) природному явищу прийшов штучний сурогат/гібрид/замінник. Коло замкнулося — гібридизація явища неодмінно потягнула за собою гібридизацію терміну.

Термінологію, власне, кобзарознавчого характеру доцільно розділити на: а) терміни, що визначають **соціальний статус** кобзарів і лірників та їх середовища; б) терміни **структурної типології супровідного інструментарію** кобзарсько-лірницької традиції та в) терміни, що стосуються **жанрово-структурної типології репертуару** кобзарів і лірників.

Історично склалося так, що фундаментальні наукові кобзарознавчі дослідження торкнулися, головню, не так інструментологічного, як *соціально-побутового* та *репертуарного* аспектів кобзарсько-лірницької співогри (праці М. Лисенка, Ф. Колесси, К. Грушевської, К. Квітки, С. Грици, В. Нолла та ін.) [ширше див. 11, С. 82–102; 12; 16]. Наукові дискурси з цієї проблематики, ґрунтовно підсумовані у відомій праці видатної дослідниці *української народної епіки*, засновниці цілого науково напрямку *музичного епікоз-*

навства проф. Софії Грици «Мелос української народної епіки» — книзі, що витримала вже 3 видання і зараз не сходить з робочих столів кожного вченого-кобзарознавця [1].

З огляду на предмет цього дослідження, маємо відзначити, що термінів з ділянки структурної типології кобзарсько-лірницького репертуару (билина, дума, псальма, історична пісня, баляда і навіть новотвору «співанка-хроніка») [11, С. 149–163; 15], як і дефініцій побутової сфери кобзарсько-лірницького середовища [11, С. 82–102; 16] бацила гібридизації майже не заторкнула. Крім, звичайно, історично, фактологічно, понятійно й лінгвістично не обґрунтованого терміну *співоцтво*, упровадженого К. Черемським і дружньо підхопленого й до сьогодні пропагованого колеґами харківської гілки кобзарознавства [18]; про що мені уже доводилось неодноразово згадувати [11, С. 62–69]. Тільки час розсудить прихильників і опонентів цього та інших термінів-новотворів.

Попри те, К. Черемський у своїй праці «Шлях звичаю» наводить досить розгорнуту систему «неписаної народної класифікації» кобзарських жанрів: 1. Молитви, псалми і канти. 2. «Журні». 3. «Запросницькі». 4. «Причити». 5. «Сердешні подяки». 6. «Битовщини». 7. «Старини» (билини). 8. «Козацькі псалми», які з початку XIX ст. почали називати думами. 9. «Звичайні». 10. «Гуртоправські», «пияцькі», «гультяйські» та «сороміцькі» («срамні») пісні [19, С. 111]. Цей список засвідчує перманентність і нерозривність процесу творення народної термінології, де серед давніх епічних та духовних жанрів спостерігаємо й тенденцію до їх секуляризації й спрощення. Тут також подається широкий перелік народних назв частин ліри (усього 25 позицій), серед яких поряд із означеннями музичного, побутового та образного характеру подибуємо й чисто діалектні, як: тронок, дзядок, дірка, хвартух, каліхвонія, вовна овеча [19, С. 116]. Зайве говорити про користь, науковість та діалектологічну розмаїтість інформації, що її містить такий підхід до впровадження конкретно-етнологічних, сказати б, усно-історичних аспектів дослідження.

Натомість, більш критично слід віднестися до впровадженого іще Ф. Колесою терміну-поняття «кобзарська школа» [3, С. 56–58], як до такого, що не цілком відповідає його академічному відповіднику. Адже традиційна кобзарська практика/«наука» навіть уже із визначенням «школа Хоткевича» корелюється дуже сумнівно, а до народної побутової сфери їх застосовувати навряд чи коректно.

Недостатньо також розроблені й, власне, *ергологічний та етноінструментознавчий* аспекти кобзарознавчої термінології.

Як би ми не прагнули сягнути глибин т. зв. «археологічного» періоду, ужинок знань про музичний інструментарій цього часу однаково обмежується «довбеньками» (моск. «стукалками») із ребра мамонта та «брасле-

том» із бивня мамонта зі знаменитої Мізинської стоянки (Чернігівщина) чи прототипом найпершого струнового лукоподібного музичного інструмента — «бандурки» [13, дод., фото № 1–3]. Навіть, якщо до цього мізерного ужинку додати т. зв. «дзвонові чаші» трипільського періоду [див. 13, С. 34], то музичних інструментів з предмету, що нас цікавить, від цього особливо не прибуде. Єдиним інтригуючим моментом, щоправда, тут все ж залишається у термінологічному аспекті факт існування у ті давні часи в традиції білорусів та давніх русичів/українців синонімічної із сучасною бандурою назви — «бандурка» [див. 13, С. 34]. І хоч нам сьогодні дуже складно собі уявити глісандоподібне завивання тятиви щипкового квазіінструмента лука-«бандурки» як супровід до наративних епічних оповідей цього буремного періоду нашої багатої на військові звитяги історії — однак факт залишається фактом — термін із кореневою основою «бандур» існував в культурі східних слов'ян найімовірніше уже в епоху мезоліту — в часі «винайдення лука і стріли — першої “механічної” зброї дистанційної дії» [див. 13, С. 34]. Іще складніше корелюються класифікаційні характеристики української з походження бандури зі схожим за назвою литовським «*бандурелісом*» (укр. відповідник — дримба. – М. Х.).

Що ж стосується, власне, інструментознавчого розгляду термінів, то ступінь гібридизації понять на означення т. зв. супровідного інструментарію кобзарсько-лірницьких практик в Україні найістотніше простежується саме у «дефініційно-понятійному полі» терміну *бандура*.

Подібно до того, як у випадку із назвами напливових гусел/гусель, серед яких Г. Хоткевич розрізняє понад десяток різних типів, які «на давньоукраїнську гусельну практику особливого впливу, вочевидь, мати не могли» [11, С. 132–133], так само й наявність понад двадцяти означень терміну *бандура* «із додатковими прикметниковими уточненнями — попри те, що найкраще сформульованими терміном/дефініцією є єдино вживана прикметникова форма — засвідчує безлад у самій системі визначень» [10, С. 128].

Цей зовнішній термінологічний хаос, починаючи із абсолютного отожднення органологічних типів кобзи і бандури панував у кобзарознавстві у всі часи (згадаймо хоч би патетичний вигук-«заплачку»: «Кобзо моя, дружино вірная, бандуро моя мальованая» із відомої думи-фальсифіката «Про козака-бандуриста»). Слід сказати, що для фолкльорного середовища це є абсолютною нормою. Тобто не можна плутати етнологічні назви інструментів із їх ергологією/будовою — «назви мігрують значно інтенсивніше, ніж самі інструменти» (К. Вертков). Але ситуація із «термінологічним бумом» в т. зв. «академічному бандурознавстві» призводить до неминучої дедалі гострішої гібридизації, як самого поняття — бандура, так і знецінення понятійної основи цілого явища — кобзарства. Якщо в історичні часи дослідники мали проблеми лише з диференціюванням понять «кобза», «бандура», «панська бандура» і «торбан», то останнім часом з'являється ціла

навала термінів-симулякрів і навіть термінів-вигадок, які у реальних виконавських практиках України ніколи не існували, — кобиз, кобуз, пандора, пандурі, мамаївка, запорозька кобза, кобза/бандурка і т. д. і т. п. В ситуації, коли число охочих до захоплення подібними термінологічними нісенітницями нестримно зростає, а число серйозних кобзарознавців-етноінструментознавців скорочується у діаметральній прогресії, небезпека гібридизації/спотворення однієї із найсвятіших традицій української Нації набирає катастрофічних масштабів. Ніяк не можна допустити, щоб понятійні характеристики символів Нації нівелювались поверхово-бездоказовими, хаотичними, дилетантськими, суб'єктивно сформульованими термінами й дефініціями.

Термін — категорія визначальна. Це фактично дефініція, семантично сконцентрована в одному слові. Тому з категоріяльною термінологією необхідно поводитись дуже обережно, дотримуючись якщо не абсолютної, то принаймні максимальної точності характеристик визначення предмету чи явища. Натомість, *поняття* — це формулювання або визначення, що складається з цілої низки означень чи характеристик, нерідко, досить осяжних і розширених. Інакше, якщо друга категорія (поняття) володіє дещо ширшою амплітудою довільності описових характеристик, то перша (термін) вимагає категоричної однозначності визначення. Будь-яка елементарна неграмотність, безцеремонність чи недбалість тут неодмінно призводить не просто до недостовірного, викривленого і спотвореного визначення сутності явища/предмета, а й, як це показує уся термінологія сучасного «бандурознавства», — до цілком антиномічного, діаметрально протилежного його витлумачення.

Усе, що тут мовилося про термінологію, стосувалось термінів і дефініцій наукової сфери. Наступним нашим кроком має стати звернення уваги на парадигматичний ряд термінотворення у народній царині кобзарства/бандурництва/лірництва. Незважаючи на діаметральну антиномічність законів словотворення у цих сферах, їх поєднання може значно згладити, пом'якшити проблематичність їх використання у реальному науковому обігу наших дискусій і дискурсів.

Виходячи з усього сказаного, сучасна кобзарознавська наука має давати будь-яким спробам фальшування, гібридизації поняттєвої сутності термінології науково аргументовану, фактологічно й понятійно обґрунтовану відсіч. Інакше саркома гібридної термінології до решти роз'їсть здорове тіло історично сформованих й теоретично усталених наукових понять кобзарства і лірництва. А відтак, і їх розуміння й визначення як явищ традиційної культури, що найхарактерніше ідентифікують українців, як сучасну висококультурну й достатньо добре організовану європейську Націю.

РЕЗЮМЕ

Сучасний суспільний суспільно-політичний та науково-дослідницький процес переживає екстремально і прагматично загострений й, водночас, ціннісно й ідентифікаційно знівельований етап свого розвитку. Тектонічні розломи і зсуви в природі й суспільстві неодмінно викликають деформацію у дефініційно-поняттєвій, а відтак, і в жанрово-термінологічній базі визначень й характеристик, що означають їх сутність. У цих умовах різко зростають роль і значення найхарактерніших видів, жанрів і типів традиційної культури як головних маркерів — ментальних характеристик Нації. В українській традиційній культурі одним із найхарактерніших виявів героїчного модусу мислення народу є його прадавня музична епіка, що сягає глибини віків — билина, дума, псалма, баляда, співанка-хроніка, яка з допомогою розмаїтого супровідного інструментарію — гусел, бандури, кобзи, колісної ліри, а нерідко й скрипки та інших інструментів є основою національного звукоідеалу українців. Саме через цю найвиразніше означену характерність згадані етнокультурні феномени упродовж майже півтора тисячоліття піддавалися жорстким репресіям, фальсифікаціям, заборонам і гонінням, що не припиняються і сьогодні.

Поряд із жорстокими переслідуваннями, великодержавницька машина підступно використовувала й т. зв. «тихі» методи нівелювання традицій, серед яких найголовніша роль надавалася т. зв. «гібридизації» найхарактерніших видів і ознак традиційної культури та заміни їх напливовими жанрами та інструментами-дериватами.

В статті на матеріалі компаративістських зіставлень різних термінологічних масивів (соціально-побутових, етноорганологічних та структурно-жанрових) кобзарсько-лірницьких означень і дефініцій простежується механізм виникнення, еволюції, підступність та нищівність дії т. зв. «повзучої гібридизації», зокрема, й у царині «бандуро»-кобзарознавчої термінології. Автор висловлює цікаву засадничу тезу про те, що гібридність і гібридизація явищ й предметів традиційної культури та термінів, що їх означають, існували на всіх стадіях їх формування і розвитку, але найгостріше виявили свою руйнівну силу аж тепер, коли специфічно-термінологічні суперечки переросли у цілком реальну світоглядну війну цивілізацій.

Поєднуючи в собі герменевтичний, історико-теоретичний, інструментологічний та жанрово-класифікаційний аспекти розгляду проблеми, стаття у загостреній, підчас навіть рефлексійно-епатажній, формі піднімає важливі питання наукової ідентифікації важливих чинників становлення та існування вторинно-реконструктивних форм традиційного кобзарства і лірництва в сучасній Україні. Водночас, постулюється важливий заклик до порівняльних студій з традиційним/народним термінотворенням в українській та епічних практиках сусідніх слов'янських етносів — білорусів, поляків, болгар, як рівно ж і народів Скандинавії та Орієнту.

Список використаних джерел

1. Грица Софія. Мелос української народної епіки. – К., 2015.
2. Зінків І. Бандура як історичний феномен. – К., 2013. – С. 189–211.
3. Колесса Ф. Мелодії українських народних дум. К., 1969. – С. 56–58.
4. Кушпет В. Старцтво: мандрівні співці-музиканти в Україні (XIX – поч. XX ст.). – К., 2007. – С. 111–130.
5. Лось Александр. Генезис лірницьких спеву і форми старчества на Беларусі // Родовід. – Ч. 6. – К., 1993. – С. 31–36.
6. Михайлова Катя. Странствацият сляп певен просяк във фолклорната культура на славяните. – София, 2006.
7. Мішалов В. Харківська бандура. – Харків–Торонто, 2013. – С. 20–36.
8. Нолл Вільям. Трансформація громадянського суспільства. – К., 1999.
9. Пшерембський Збігнев Єжи. Корбова ліра у Польщі // Родовід. – Ч. 2 (11). – К., 1995. – С. 43–56.
10. Хай Михайло. Бандура: від атрибуту традиції до деривату і «мистецтва». Рецензія-роздум з приводу виходу в світ праці Г. Хоткевича «Бандура та її репертуар» // Студії мистецтвознавчі. – Ч. 3 (31). Театр. Музика. Кіно. – К., 2010. – С. 126.
11. Хай М. О. Микола Будник і кобзарство. – Львів, 2015. – С. 62–69.
12. Хай Михайло. Микола Будник — музичний майстер та імпровізатор // Студії мистецтвознавчі. – Ч. ¾ (43/44). Театр. Музика. Кіно. – К., 2013. – С. 137–149.
13. Хай Михайло. Музично-інструментальна культура українців (фолкльорна традиція). – Київ–Дрогобич, 2011. – дод., фото № 1–3.
14. Хай Михайло. Супровідний інструментарій кобзарсько-лірницької традиції // Музичне мистецтво і культура. Науковий вісник. – Вип. 19. – Одеса, 2014. – С. 9–21.
15. Хай Михайло. Епічний репертуар кобзарсько-лірницької традиції // Українська музика. Щоквартальник. – Ч. 4 (14). – Львів, 2014. – С. 17–29.
16. Хай М. Й. Структура кобзарсько-лірницьких товариств: цеховий статут і цехове арго, етнопедагогічні засади і реконструкція // Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. – Серія: мистецтвознавство. – 2'. – Тернопіль, 2014. – С. 116–128.
17. Хоткевич Г. «Бандура та її репертуар» // Серія «Музична спадщина Гната Хоткевича». – Вип. 3. – Торонто–Харків, 2009. – С. 20.
18. Черемський Кость. Традиційне співоцтво. Українські співці-музиканти в контексті світової культури. – Харків, 2008.
19. Черемський К. Шлях звичаю. – Харків, 2002. – С. 111.
20. Bielawski Ludwik // Muzyka ludowa w tradycji i życiu współczesnym || Oskar Kolberg — prekursor antropologii kultury. – S. 147–155.

21. Dankowska Jagna. O jednym z aspektów metodologicznych badania polskości muzyki // Oskar Kolberg — prekursor antropologii kultury. – S. 167–177.

22. Grochowski Piotr. Dziady. Toruń, 2009.

23. Stęszewski Jan. O dysharmonijnych funkcjach państwowego zespołu ludowej pieśni i tańca // Oskar Kolberg — prekursor antropologii kultury. – S. 179–187.

Myhailo Hai (Kyiv)

HYBRID TERMINOLOGY IN THE SCIENCE OF BANDURA AND KOBZA

The article based on the materials of comparisons of different sets of terminology (socio-residential, ethno-organological and structural genre) of kobza hurdy-gurdy definitions tracing the mechanism of evolution, deceit and destructive action of so-called. «creeping hybridization», in particular, regarding «bandura»-kobzar terminology. Combining hermeneutic, historical and theoretical instrumentological and genre-classifying aspects to address the issue, the article exacerbates in reflective-controversial form the important question of scientific identification of important factors in the formation and existence of secondary reconstructive forms in traditional kobza and hurdy-gurdy playing in modern Ukraine.

Keywords: hybrid, hybridization, term, terminology, bandura.

Олена Левенко (Київ)

АНСАМБЛЕВА ГРА НА УКРАЇНСЬКИХ НАРОДНИХ ІНСТРУМЕНТАХ У АРТ-ТЕРАПЕВТИЧНІЙ ПРАКТИЦІ В ЛЮДЕЙ З ОСОБЛИВИМИ ПОТРЕБАМИ

Повідомлення присвячене започаткованому восени 2015 року арт-терапевтичному проекту Музею театрального, музичного та кіномистецтва України для людей та дітей із особливими потребами. Окрім вправ з малювання та завдань з елементами ігрової піскової терапії, відвідувачам музею пропонується долучитися до ансамблевого музикування на українських народних музичних інструментах. Спільне музикування приносить учасникам заняття радість і гармонізацію внутрішнього світу.

Ключові слова: арт-терапія, старосвітська бандура, імпровізаційні музикування.

У рамках розширення доступу до музеїв людей із особливими потребами в м. Києві у 2015 р. було проведено декілька різноманітних семінарів-практикумів, ціль яких — дати необхідну інформаційну підтримку та практичні навички у організації роботи наукових працівників та наглядців у музейних установах з людьми із особливими потребами.

Музей театрального, музичного та кіномистецтва України (далі МТМК України) групи людей із особливими потребами відвідують як у якості слухачів екскурсійних програм та музейних заходів, так і відвідувачів музейних майстер-класів із виготовлення ляльок із Вертепної вистави, театральних капелюшків тощо.

Одним із нових проектів МТМК України цього спрямування стали арт-терапевтичні заняття для людей із інтелектуальною недостатністю, які відвідують тридцять осіб дорослого віку. Зазвичай група становить десять осіб з особливими потребами, яких супроводжують два викладачі з реабілітаційного закладу.

У ході роботи була проведена низка методик ізо-терапії (малюнки на папері кольоровими олівцями та акварельними фарбами), як наприклад, «Метафоричний автопортрет», «Зображення свого імені», «Мій настрій сьогодні», «Зображення своєї родини у вигляді тварин», «Зображення себе у вигляді казкового героя», каракулі Марікотта та ін. На заняттях більшість учасників ділилися з радістю сюжетами своїх малюнків і розповідали арт-терапевту та своїм товаришам про те, що саме їм хотілося зобразити.

Інтерес людей із особливими потребами в подальших заняттях викликали елементи піскової арт-терапії за К. Юнгом та сумісна з ведучим ансамблева гра на інструментах ударної групи (бубен, брязкальця, дзвіночки). У загальній імпровізаційній музичній канві, яку створювала в певному ритмі група музикуючих на ударних інструментах, звучали мелодичні побудови арт-терапевта на старосвітській бандурі та підголоски помічника на металофоні.

Примітно, що старосвітська бандура як інструмент чітко асоціюється у відвідувачів із постаттю Т. Шевченка і пояснення того факту, що на малюнках нашого поета-пророка зустрічається саме цей інструмент, як і на перших виданнях його «Кобзаря», — тільки підкріпило загальну думку з цього приводу.

Жвавий інтерес інструментальні награвання на старосвітській бандурі в ансамблевому музикуванні викликали також у дітей з особливими потребами в одному з реабілітаційних центрів м. Києва. Під час гри діти інколи полишали доручений їм той чи інший музичний інструмент, віддаючи його в руки викладача. Викладачі продовжували грати ритм на ударних інструментах у той час, як діти почергово підходили до старосвітської бандури, знайомлячись із інструментом на дотик — клали руки на струни, пробували рукою корпус та водили пальцями по кілках.

Видається цікавим та корисним подальша практика імпровізаційних ансамблевих музикувань на українських народних інструментах як активної музичної терапії [1.] в арт-терапевтичних заняттях із людьми з особливими потребами.

Список використаних джерел

1. Декер-Фойгт. Г.-Г. Введение в музыкотерапию. Серия «Золотой фонд психотерапии» / Декер-Файгт. Г.-Г. – М., СПб., Нижний Новгород, Воронеж, Ростов-на-Дону, Екатеринбург, Самара, Киев, Харьков, Минск, 2003. – 208 С.: илл.

Olena Levenko (Kyiv)

ENSEMBLE PLAYING THE UKRAINIAN NATIONAL INSTRUMENTS IN ART-THERAPEUTIC PRACTICE IN PEOPLE WITH DISABILITIES

The report is dedicated to the new project of Museum of theatre, music and cinematography of Ukraine. In autumn 2015 art-therapy studies with a musical component were provided in our museum for adults and children with disabilities. Art-therapy lessons consist of painting, elements of sand therapy and creating ensemble music. Museum visitors have an opportunity to play Ukrainian folk instruments, such as drum, ocarina, bells in preset tempo and rhythm. Adults and children have a lot of joy playing music together and these art-therapy music studies are useful in harmonizing their inner world.

Keywords: art-therapy, traditional bandura, improvisational music playing.

РОЗДІЛ II

Дослідження. Матеріали. Дискусії

Олександр ТИХЕНКО (Київ)

КОБЗАРСЬКО-ЛІРНИЦЬКА ТРАДИЦІЯ У СПОГАДАХ ОЧЕВИДЦІВ

У статті порушено проблему запису спогадів про бандуристів та лірників. Доведено важливість та необхідність продовження збирацької роботи, залучення до неї ширших кіл громадськості. Вперше опубліковано 3 розшифровані аудіодокументи з історії кобзарсько-лірницької традиції.

Ключові слова: записування спогадів, старосвітська бандура, ліра, сліпі старці.

На сьогодні в українському суспільстві існує стале зацікавлення національною етномузичною культурою. Особливо кобзарсько-лірницькою традицією. Сформувалося певне коло однодумців, які намагаються всебічно розвивати це явище, у різних формах поширювати його. Наприклад, виступаючи на сцені, на вулиці, майструючи інструменти, пишучи спеціальні дослідження тощо.

Окремий напрям у вивченні кобзарсько-лірницької традиції — запис спогадів від очевидців. Адже ще й досі живе чимало людей, які пам'ятають сліпих лірників та бандуристів і можуть подати деякі відомості про них. Не слід забувати, що респонденти — це люди похилого віку, переважно 90-річні. І часу на їх опитування лишається зовсім небагато. Тож, користуючись нагодою, хочемо закликати всіх небайдужих також у міру можливостей долучатися до збору інформації про старосвітських старців-музик. Тільки таким чином зможемо суттєво збільшити вже існуючу джерельну базу, присвячену зазначеній проблематиці.

Автору цієї статті дотепер вдалося записати свідчення про кобзарсько-лірницьку традицію від понад 80 респондентів (переважно з Київщини). Запис матеріалу здійснювався за допомогою диктофону. У результаті було сформовано чимало аудіодокументів, де поряд із загальновідомою інформацією трапляються дуже характерні та цікаві деталі. Окрім того, усі зібрані спогади мають прив'язку до певних населених пунктів і є важливими для пізнання локальної історії кобзарсько-лірницької традиції.

У цій статті друкуємо 3 розшифровані аудіодокументи, де йдеться переважно про старосвітських бандуристів. Завдяки новим технічним засобам є можливість максимально точно передати кожне слово респондента. У такому ж вигляді, видається, слід і оприлюднювати зібраний матеріал, адже редакторські втручання та перекручування, усі спроби «покрасити» текст призводять тільки до втрати його достовірності та, відповідно, наукової цінності. Таких самих принципів, між іншим, дотримується і сучасна етнологічна наука.

Отже, під час розшифровування аудіодокументів було збережено лексичні, фонетичні та граматичні особливості мовців. Зважаючи на те, що респонденти протягом інтерв'ю неодноразово переходили з однієї теми на іншу, вважаємо за доцільне дещо скоротити наведені далі тексти, прибравши з них фрагменти, що не стосуються нашої теми. Так, наприклад, не друкуємо розповіді про Другу світову війну, Голодомор 1932–1933 рр., різноманітні побутові розмови, які трапляються всередині зазначених матеріалів. Таким чином, будь-який вирізаний більший чи менший фрагмент тексту позначаємо трикрапкою в трикутних дужках. Для більшої наочності репліки респондентів виділяємо курсивом. Також до кожного запису подаємо паспортизацію.

Щодо змісту вміщених матеріалів слід зазначити таке. Перші два тексти були записані на Полтавщині, відповідно в Котелевському і Новосанжарському районах. Тут переважно йдеться про старосвітських бандуристів. У другому тексті також коротко згадано про лірників, причому оповідач не міг пригадати, як саме їх називали. Замість цього ним було зазначено: «Він круте отак його, а воно грає». Щоб не переплутати ліру із катеринкою, респонденту було продемонстровано фотографію лірника, на що не забарилася відповідь: «Це отаке точно, оце, нещасні ходили. Оце правильно».

Третій текст, записаний на Правобережній Київщині, ознайомлює читача зі сліпим бандуристом-лірником С. Колесніченком. Із розповіді дізнаємося, що він не був професійним старцем, не ходив заробляти співогрою, а, найімовірніше, просто грав для свого задоволення. Навчитися лірницького ремесла він міг у сусідніх селах, адже за інформацією, отриманою від інших респондентів, на той час поряд жило чимало лірників. А найближчі — у Нижчій Дубечні та Литвинівці Вишгородського району.

Насамкінець, сподіваємося, що вміщені тут тексти стануть у пригоді майбутнім дослідникам і заохотять інших збирачів публікувати подібні матеріали.

Бандуристи у Великій Рублівці¹⁾

<...>.

А. Бондар: *А сліпці ходили. З бандурами, було. То, було, ото ж винесемо там, і я вискочу подивиться, хто. З бандурами ходили, співали під вікнами — милостину просили: хто що дасть. Більшість так — кусочок хліба. Ходили. Шо ходили, то ходили, ну, я ще мала тоді була.*

Було, бабуся як винесуть їсти... ото коли шо дадуть таке там спечене, там чи блини, чи вареники, чи шо, то він же їсть ото і багато співає. То бабуся, було, плачуть — такі пісні жалібні співав, жалібні. А так не помню я, синок, нічого. Я ще тоді мала була. Та коли воно було...

<...>.

Бандуристи та лірники в Старих Санжарах²⁾

<...>.

О. Тихенко: Ви в дитинстві не бачили отаких людей, які б на ліру отак грали або на бандуру?

<...>.

Г. Кучеренко: *Бачили. Велика бандура, і тут грають на неї.*

О. Тихенко: Да? А в яких це роках було? Це до війни було чи після вже?

Г. Кучеренко: *Да, це до війни.*

О. Тихенко: До війни? Десять в 30-х, да, отак?

Г. Кучеренко: *Це до війни. Да, так, отак. Да, да! Це старі. Ну, їх дуже мало було. Дуже мало було. Було, було, було. Ну, їх мало було. Ходили. Вони нищі ходили, просили. Оце оці були.*

<...>.

Ну, вони й не просили. Вони просто ходили самі. Люди самі давали. Щоб вони просили:

— Дайте!

Або шо-небудь... Ні! Цього не було. Просто люди самі давали, бо ходять люди... І ходили. А бувало так, шо ходе... із маленькими дітьми ходили.

О. Тихенко: Ага, оце ж поводир, певно шо?

Г. Кучеренко: *Поводатирь був у сліпого. Оце було. Це все до війни було.*

О. Тихенко: Ага. Так і як? Він, значить, підходить до хати, да, і грає, оце, на... на цей інструмент?

Г. Кучеренко: *Він до хати приходе, поздоровкається, щастя пожеляє. Отаке все. А потом тоді, як заграє пісню, і співає.*

1) Бандуристи у Великій Рублівці / Записав О. В. Тихенко 10.07.2013 р. у с. Велика Рублівка Котелевського р-ну Полтавської обл. від Анастасії Миколаївни Бондар, 1923 р. нар., корінної жительки села.

2) Бандуристи та лірники в Старих Санжарах / Записав О. В. Тихенко 8.07.2015 р. у с. Старі Санжари Новосанжарського р-ну Полтавської обл. від Ганни Іванівни Кучеренко, 1926 р. нар., корінної жительки села.

<...>.

О. Тихенко: А пісні ці сумні були чи веселі, що вони?..

Г. Кучеренко: Ні, тільки сумні.

О. Тихенко: Тільки сумні співали?

Г. Кучеренко: Тільки сумні. Такі — до сльоз. Про Україну. Ой, батька Петлюру, було, все згадували, от. Оце згадували.

О. Тихенко: А в якому розумінні вони його згадували? Ну, в хорошому чи в поганому?

Г. Кучеренко: Не... В нехарошому.

О. Тихенко: В поганому, да?

Г. Кучеренко: В поганому. В поганому згадували: яка жизнь була погана, як здався він. Таке було — неважне. Оце було.

<...>.

В нас була хвотографія. Це, як вже там жила, до була фотографія. Фотографія була. І хлопчик, і він, той... І ходить той бандурист. І сумка через плече в його. І в сумку ото люди все йому дають: хто — гроші, хто — їсти. І ото воно... ходили... днями ходили. І ночували. Бувало, люди й в хату пускали, а бувало, й під забором — де хочеш, було.

<...>.

О. Тихенко: А ці бандуристи, вони до голоду ходили чи після голоду, оце, 33-го теж вони були?

Г. Кучеренко: Були.

О. Тихенко: Були і після голоду?

Г. Кучеренко: Були, ну, мало було. А у голодовку саме більше.

О. Тихенко: Ага, навіть у голодовку, кажете, вони ходили?

Г. Кучеренко: Ходили. Тоді їх... Ото голодовка як пройшла, почали вони гинути, гинути. І так їх і не стало.

О. Тихенко: Так шо...

Г. Кучеренко: Це після голодовки. А так було багато.

О. Тихенко: Ну, почекайте! А от коли був голод у 33-му, то люди все одно їм шось давали? Тоді ж люди і самі, ну, от не могли...

Г. Кучеренко: Однак ділились люди, давали.

О. Тихенко: Все одно ділилися, да? Тоді ж і самим було важко.

Г. Кучеренко: Давали, давали. І як заграє, так... так боляче, так грає жалко пісню, шо серце лопається. Серце... Це правда.

<...>.

О. Тихенко: Більше двох, да, їх було? Десь три-чотири?

Г. Кучеренко: Е, більше. Їх було чоловік, мо', п'ять.

О. Тихенко: Десь п'ять?

Г. Кучеренко: Багатенько було. Ну, села великі. По селах вони ходили.

О. Тихенко: Ну, це не з Вашого вони були села? А...

Г. Кучеренко: Не! Ні, ні, ні, ні!

О. Тихенко: Прихожі?

Г. Кучеренко: Прихожі, прихожі. З нашого села нікого не було.

О. Тихенко: Ага, таких не було у вас...

Г. Кучеренко: Ні, ні! Ні, ні! Всі чужі.

<...>.

Я знаю, один з Запоріжжя був. Ото один з Запоріжжя був. Оце я помню. Такий дідусь... такий уже старий-старий. І хлопчик з ним був.

О. Тихенко: Ага. І, певно, він сліпий був, оцей дід?

Г. Кучеренко: Всі сліпі вони.

О. Тихенко: Вони були всі сліпими, да?

Г. Кучеренко: Всі — сліпими. Всі, всі, всі. Ну, грали! Так грали, шо, як заграє, то й місця не найдеш. <...>. Дуже, дуже болюче. Було. Шо було, то було. І бандура була.

Був у нас Мороз. Мороз був. Сашко. Отут він живе на... жив на горі. Отут, де моя дочка, оце отам. Він грав на бандуру сам. Сам грав, ну, його вже немає, мабуть, годів дванадцять.

О. Тихенко: Ага. Ну, той уже зрячий був такий? Це, оце, уже пізнішого часу, да?

Г. Кучеренко: То... це вже. Він в клубі даже грав. У клубі грав.

О. Тихенко: А, ну, то... То трошки не те. А, оце, старці саме. Оце от дуже цікаво.

Г. Кучеренко: А старці — це було дуже давнє. Вона ото... Через плече її надіне. Вона важка. І так він тягає. Із хлопчиком, оце, й ходять... Ціпок... І до двору приходе.

<...>.

До двору до кожного підходе і там уклониться низенько, о, поздоровкається, пожелає всього-всього. І тоді починає грати. А тоді як назбігаються! І особливо дітей — сила!

О. Тихенко: Ага, і слухають...

Г. Кучеренко: Да, і тоді по хатах люди й самі виносили й давали. У кого шо було.

О. Тихенко: А, ну, в основному їжу, да, якусь, певно?

Г. Кучеренко: Саму їжу. Якшо копійка, хто такий заможніший був, то, може, яку й копійку давав. А то — їсти.

<...>.

О. Тихенко: Ну, от а всі були старими, да, оці, шо на бандурах грали?

Г. Кучеренко: Усі. Не було молодих. Ні, ні!

О. Тихенко: А, це... а скільки ж їм було років приблизно? Десь за п'ятдесят?

Г. Кучеренко: Було.

О. Тихенко: Десь отак шістдесят років?

Г. Кучеренко: *До шістдесяти год уже було. Вже люди по... літні. Ні, молодьожі — ні! Ото в нас у селі був один. Був, нема його вже давно. Був. Той грав на бандуру. Тоже в клубі грав. Ну, співати він не співав, а грати — грав.*

А то, було, і як... і хлопчик співає. Було, як заспівають, так і душа лопається. Гарно. Було. Це було.

<...>.

Помню одного якогось, а хвамілію вже забула. Вже пам'ять тоже...

О. Тихенко: Ну, один з Запоріжжя, Ви кажете, був оцей, да?

Г. Кучеренко: *То був з Запоріжжя один.*

<...>.

Ну, я кажу, як я... Запорізьким козаком його звали. Усе прозивали:

— О, запорізький козак прийшов!

Оце був один. Один. Хлопчик такий, годів дванадцять, уже величенький був. Ото він, як і прийде в село, так усі-всі позбігаються. Так грав і співав!

О. Тихенко: А от шось, може, вони розказували ще якісь такі, от, як... як новини чи?..

Г. Кучеренко: *Як ми були малими, ну, такі, знаєте, невеликі... Якби ми внімательні були до цього. А то:*

— Хі-хі! Ха-ха!

О. Тихенко: Ну, да...

Г. Кучеренко: *Без брехні. Ото й усе.*

І кожний співає, прибіжиш же ж, грає. Прямо аж хтозна-як бежали. Та й усе. А так якось — не скажу.

О. Тихенко: А от не було чутки, що їх якось переслідували чи міліція їх ганяла?

Г. Кучеренко: *Ні, ні!*

О. Тихенко: ...Чи шо їх забирали кудись там в міліцію?

Г. Кучеренко: *Ні, ні! Ні, ні! Ні, ні, ні, ні, ні! Ніколи цього не було. Ні, ні!*

О. Тихенко: Бо зараз така є думка, начебто їх репресували там. Оце, кудись заслали в Сибір, кудись одвезли. Такого... не чули такого?

Г. Кучеренко: *Не було. Ніт, ні, ні! Цього не було. Це точно не було. Ні!*

Ото навіть запорізький козак, він на то в нас найлюбимейший був... Він частенько у нас був у селі. В нас село оце одно старе, а вниз — дуже велике. О, так шо... Ні, ні, ні, ні, ні! Ні, не було. Ні! Шоб погане хто шо сказав — ні! Ні, ні! Оце він, як, було, прийде, і, оце, всігда грає.

<...>.

Даже й пригласили, шоб пограв. Він і їсти, й пити... Покормлять і, те... Ну, кожний... обрацалось по-своєму. Якшо ти був багатий тоді, то не дуже нужний дід був, нищий оцей.

О. Тихенко: Ну, да, оце...

Г. Кучеренко: *А як такий, як і ти, обикновенний, слабенький...*

О. Тихенко: ...То такі, да, приймали?

Г. Кучеренко: *Та Боже тебе упаси! То його на руках носили, мона сказати. Ото й усе. А як такий... Та, як і січас. Хто ситий, той битий.*

<...>.

О. Тихенко: А може, біля церкви вони грали, отак сідали?

Г. Кучеренко: *Ні, ні!*

О. Тихенко: Або на ярмарку, може, на якомусь?

Г. Кучеренко: *Ну, по ярмарках ми далеко не їздили. На ярмарку були. В нас ярмарок був на толоці, від нас — недалеко. Отам грали. Так вони відкись приїжджали, машиною їх привозили.*

О. Тихенко: На бандурах вони грали теж?

Г. Кучеренко: *На бандурах. Ну, це була... толока називалася. Там був у нас ще й ярмарок. З'їжджалися, оце, з Полузир'я, ось. Відусіль-відусіль з'їжджалися. Це було. Ну, це було дуже... Це було...*

О. Тихенко: Ну, так само, да, в 30-х?

Г. Кучеренко: *Я не помню це. Помню це я. Помню, помню. Ну, сказати шоб шось — ні! Бо дуже мала була.*

<...>.

О. Тихенко: Були такі пісні колись, оце:

Ні корови, ні свині,

Один Сталін на стіні.

<...>.

Бандуристи отакого не виконували, не пам'ятаєте?

Г. Кучеренко: *Ні, ні! Ні, ні, ні! Ні, ні, ні! То — брехня.*

О. Тихенко: Такого вони не грали?

Г. Кучеренко: *Ні! Це уже люди. Люди самі по собі.*

О. Тихенко: Ну, зараз багато, да, говорять, а от чи воно правда, чи ні — оце треба уточнювать.

Г. Кучеренко: *Ні, ні, ні, ні, ні! Цього — ні! Це брехня. То брехня. Цього не було, дитино! Ні, ні! Це точно. Не хо' брехати, бо ні.*

<...>.

О. Тихенко: А от ще така чутка була, от дивіться, шо у цих у старців, да, які грали на бандурах, шо в них була своя мова якась, шо вони між собою по-своєму могли говорити. Таке як... наче жаргон, сказати б. Як, ну, там, знаєте, у злодіїв є свій жаргон такий. Ну, це грубо так порівнюючи, да... А кажуть, шо у бандуристів теж був якийсь. Свої слова отакі, шо вони говорили...

Г. Кучеренко: *Та ні!*

О. Тихенко: Не було такого теж?

Г. Кучеренко: *Ні, ні! Вони — обикновенні люди. Ні, ні! То — ні! Ні! Я знаю харашо.*

<...>.

О. Тихенко: Оце на бандурі, да, вони грали. А отакенна ліра... Отак воно крутиться і гудить?

<...>.

Г. Кучеренко: Він отак на те, було, круте?

<...>.

Це... було це. Оце. Ну, більше бандура була в нас. Отаке.

О. Тихенко: А от на такій, що крутить, теж старці грали? Чи...

Г. Кучеренко: Старці.

О. Тихенко: Теж грали, да?..

Г. Кучеренко: Да! Ну, цього дуже мало. Отого більше було. І того дужче дуже приймали. Так за тим, як заграє, то кождий плаче, виходить.

О. Тихенко: А, бандуристів краще приймали, ніж цих, що, оце, на ліру?

Г. Кучеренко: Було. Оце було. Це отаке точно, оце, нещасні ходили. Оце правильно.

<...>.

Отак було. Він круте отак його, а воно грає. Ну, воно неважно грає. Неважно воно так грає. А на бандуру як заграє, то аж душа болить.

О. Тихенко: Ну, а почекайте! А отаких скільки було... отаких людей, що на ліру грали?

Г. Кучеренко: Е, такого мало.

О. Тихенко: Один чи двоє? Чи скільки їх таких?

Г. Кучеренко: Да чоловік троє. Більш не було.

<...>.

О. Тихенко: А теж вони старі були?

Г. Кучеренко: Усі старі. І вуси такі довгі, як у Шевченка. Отак було. Вони худі, замушкані такі. Чуб отак осюди, ото все... вуси отак.

О. Тихенко: Це оці лірники, да?

Г. Кучеренко: Да! Оце такі були.

<...>.

Дуже любили ото бандуру цю. Ну, не оце. Оце — ні! Це таке воно було.

Він грає ото, сидить, а хлопчик — біля. Він сяде де-небудь, де багацько людей. Сідає на вуглі, грає і співає. І хлопчик співає, і він. А ні — то воно придулюється до його і спить біля його. А він ото поставе коробочку, і йому в коробочку гроші підкидають.

О. Тихенко: Оцьому, що... лірнику, да, що, оце, крутив?

Г. Кучеренко: Да, да, да! А ті ходили, грали по селі.

О. Тихенко: А от теж дуже цікаво. Оцей, у лірника була коробочка. А от бандуристи що мали при собі? Куди їм треба було, це, значить, кидать? У них теж якісь скриньки були? Чи що у них?..

Г. Кучеренко: У їх те... У торбу кидали.

О. Тихенко: У торбу прямо кидали там?

Г. Кучеренко: У торбу, оце, цю. Бо це торба така, щоб вкидати їсти. А отут біля торби карман такий пришитий. Ото туди копійки кидали. А як де він сидів, може, на вулиці десь далеко, там, де багато людей ходє, то він шапку, картуз, із голови зніме, положе. Ото туди кидали.

<...>.

О. Тихенко: Чи якийсь кумедний випадок із ними був? Чи от...

Г. Кучеренко: Ні, не було нічого. Вони люди скромні були. Ні, ні, ні!

О. Тихенко: Може, от оцей бандурист шось сказав... шось таке дуже цікаве? Якусь таку...

Г. Кучеренко: Ну, розказував за життя, як живеться. І пісні співає про Україну, і розказує:

Україна моя мила...

І... Я й пісню знала. Вже забула.

Їх дуже любили, бандуристів. Ні! Оце — ні! А за бандуристами... Ні, ні!

<...>.

У клубі грали. Було, запросять.

О. Тихенко: Цікаво.

Г. Кучеренко: І гроші їм платили. Було, було...

О. Тихенко: Так оці старці і в клубі, да, іще грали?

Г. Кучеренко: Були в клубі. Були, були, були, були. Були.

<...>.

О. Тихенко: І оце все було у цих... у Старих Санжарах, да, відбувалося?

Г. Кучеренко: Ну, вони скрізь по селах ходили. Не тільки ж у нашом селі.

<...>.

Ось в Полузир'я ходили. І на Полузир'ї були. О, це осьо тут — Кунцево. Ну, в Кунцево ходили.

<...>.

І пісні співали за Україну ж і за голод. Оце, співали вони дуже оці пісні. І люди плакали дуже.

О. Тихенко: Хто? Бандуристи?

Г. Кучеренко: Давали... Співали...

О. Тихенко: Бандуристи співали про голод?

Г. Кучеренко: Співали, співали. Да, да! Про голод вони співали і плакали. І самі плакали, і люди плакали. Це правда. Було. Вони... пісні вони дуже гарні співали. І всі — жалісливі. Дуже болючі. Дуже болючі. Це було.

А вже після війни... да, вообщє, во врем'я війни не стало нічого. Так і по сьогоднішній день.

<...>.

О. Тихенко: А припустимо, от коли ці бандуристи, от, грали там у клубі, от, ніхто там не підігравав їм? Може, на бубоні там? Або...

Г. Кучеренко: Ніт! Ні, ні, ні! Вони самі.

О. Тихенко: Так і вони самі?

Г. Кучеренко: *Самі, самі, самі, самі, самі. Оце, було, як скажуть... Вони разів скільки були в клубі... Це їх пригласили. Це пригласили. Вони чистенько й удіті були, о! Вони на сцені виступали. Билети продавали. Ага! Вони були на сцені, були. І грали, й співали. Це їх пригласили. Це... О! Це таке, як бандуристи — це страшно. Це було.*

О. Тихенко: Да? І багато народу сходилося тоді?

<...>.

Г. Кучеренко: *Ой, молодьожі сила була! І ходили. Це клуб унизу був. Там і гальорка — аж угору лізуть отуди! Це було. Це було.*

О. Тихенко: І аплодірували їм там, певно?

Г. Кучеренко: *Та Боже упаси!*

<...>.

У мене й фотографія була. Ну, десь вона... Хата горіла при німцях. Все пішло...

<...>.

О. Тихенко: Зараз — нові бандури. Уже такі вони здорові...

Г. Кучеренко: *Та й тоді — великі. Вони були й більші, були й менші такі. Разні. Вони неоднакові всі були. Менші були. Той, що на плечі тягав, йому ж важко велику тягати. То він її, було, або не... то отак поставе її на землю і, той... на коліна стає і грає. На коліна. І плаче, і грає. Це було.*

<...>.

О. Тихенко: У кожного різна кількість струн була на бандурах там? Струни...

Г. Кучеренко: *Та ну! Там їх сила така була, перелякатись мона. Як глянь, так воно ж велике. І більші, тоді менші, менші, менші.*

О. Тихенко: Ну от частина була на грифі, да? Одні струни — товсті, да? А ті — навскіс?

Г. Кучеренко: *Так. А то... а то на отій. На круглому на отому. Там же воно ще отак і кругле.*

О. Тихенко: Ага, да.

Г. Кучеренко: *Ото з того так іде, іде. Це я...*

О. Тихенко: І тут коротші такі, да?

Г. Кучеренко: *Да, да, да! Та це я знаю харашо, бо ми у клубі, було... І по хатах, біля хат часто ходили. Це правда. Правда. Були. Ну, їх... Вони недовго були. Недовго, зовсім мало. Зовсім. Воно... Їх ото чоловік п'ять, більши не було.*

Ну, вони по селах, по селах, по селах, по селах, Ну, за ними, Боже! Люди їх дуже приймали. Дуже.

<...>.

Називали: нищі бандуристи. Нищими називали й усе, бо ходили ж вони, милостину просили.

О. Тихенко: Ну, да...

Г. Кучеренко: *Нищими називали й усе. Ну, всігди їх хлопчики водили. Хлопчики.*

О. Тихенко: Дівчата не водили?

Г. Кучеренко: *Ніколи, ніколи, ніколи!*

О. Тихенко: Тільки хлопці...

Г. Кучеренко: *І та дитина нещасна така: замурзана, грязна. І він такий самий.*

Давали й одержу переодівати, в кого було шо.

<...>.

Яке було чистеньке — давали та й усе. Переодітисся. Ну, приходе — страшно ж дивитись на його: грязне дуже, замазане. Давали переодіватисся.

О. Тихенко: Дуже цікаво.

Г. Кучеренко: *Та там, було, де річка, то до річки, було... підійдуть до річки — покупаються. Біля річки.*

Давали. Це робили. Це робили.

О. Тихенко: І купалися теж ці бандуристи, да, оце ж кажете?

Г. Кучеренко: *Ото піде до річки, обмиється.*

О. Тихенко: Ага, цікаво...

Г. Кучеренко: *Ага, із дитиною, хлопчиком.*

О. Тихенко: Ну, да... І ночували у Вашому селі отут, де у кого?

Г. Кучеренко: *У нас лічно — ні. А ночували. Ночували.*

І він у хату дуже не йде:

— Я, — каже, — надворі. Не хочу в хату дуже йти.

Вони — на волі. На волі. На волі. Ну...

О. Тихенко: На волі, да? Цікаво.

Г. Кучеренко: *На волі, на волі, кажуть. На волі. На волі. На волі.*

А пісні я і знала, уже забула. Їхні пісні знала... Я не знаю уже.

О. Тихенко: От, може, якісь історичні? Там про Байду, про Морозенка, про Нечая?

Г. Кучеренко: *Співали. Про Байду співали, «Морозенка» співали. Ну, я ж їх вже не скажу Вам. І про Байду, і про Морозенка — це точно.*

<...>.

О. Тихенко: Як руйнували Січ, може, співали?

Г. Кучеренко: *Було. Співали.*

<...>

Вони, було, так співають, шо серце розривається. Гарно дуже було.

<...>.

Співали... вдова... як вона... Підожди! За Катерину.

О. Тихенко: Про Катерину? Ну, це по Шевченку.

Г. Кучеренко: *Як Катерина йшла полем:*

Свище полем,
 Іде Катерина.
 Стой!
 Свище полем,
 Іде Катерина
 З торб...
 Як... шо...
 І на руках мала дитина.

<...>.

Співали, було:

Ой на горі та й жінці жнуть,
 А під горою козаки йдуть.

Було.

<...>.

О. Тихенко: Оці бандуристи десь сходилися? А от...

Г. Кучеренко: Ну, вони як... Ми ж давали, нищими їх називали, о! Ну, в їх десь... Вони ж не кажуть нам, де. Так каже...

О. Тихенко: Ну, да... Вони ж одне одного знали, певно шо?

Г. Кучеренко: Знали, знали. І вони сходилися, сходилися. Бувало так, шо один такий вже старенький слабий був. Такий слабий-слабий! Ото ж мені каже:

— Мені треба в Полузир'я.

Ось відсіль Полузир'я недалеко. <...>. Ото вони там сходилися. Казав:

— У мене є два друга, які мене й похоронять.

О. Тихенко: Ага, оце бандурист казав, да?

Г. Кучеренко: Да!

<...>.

То там у їх було. Мені каже:

— Шоб мені туди добитися і мені успокоїтись навіки...

<...>.

Вони самі по собі балакали, договорялись чи... Як вони знали? Вони сходилися.

<...>.

Про бандуриста-лірника Сергія Колесніченка³⁾

<...>.

Г. Варченко: Ну, у нас був свій бандурист, наш, петрівський. Дід Сергій був тут. Колесніченко. Колись він ще й родич наш був. Він до нас приходив. Батьків двоюродний брат він був. Він у ту войну, у стару... Вже як кончи-

3) Про бандуриста-лірника Сергія Колесніченка / Записав О. В. Тихенко 7.07.2014 р. у с. Старі Петрівці Вишгородського р-ну Київської обл. від Галини Онисимівни Варченко, 1929 р. нар., корінної жительки села.

лась война, вони десь як добралися до спирту!.. А спирт був не... не такий, шо пить. Дак вони так: дехто умер, а дехто осліп. Ну, і він осліп.

А за ним там, як він служив, була медсестра, ухажувала за ним. Ну, як... одне другому ж нравилися. А як він осліп, вона каже:

— Я тебе там не оставлю!

І вони приїхали сюди. Вона була медсестра старого врем'я, вона знала зілля. Вона ворожила, тут ворожка була така! А він сліпий був і грав на бандуру. І я пам'ятаю, як він приходив і співав пісню:

Був собі парубчина, Миколою звався,
 Да й задумав багатіть — у прийма попхався.
 Да й поїхав він у поле орати,
 Да не дала йому теща й хліба-солі взяти.
 Оре приймак, оре, бідний, на шлях поглядає —
 Усі жонки обід несуть, а його — немає.

Це ж, бачите, я ж іще була не така ж, а запам'ятала...

Доорався приймак бідний до пізної ночі,
 Повертає воли...
 Заганяє воли в поле, дуже їсти хоче.
 А приїхав...

Ну, я вже тут так... по цеє... точно...

Приїхав додому... дак каже:
 — Дуже їсти хочу!
 Дак теща каже...

Отут забула... Шо:

— Ховай, доню, вареники, їде приймачище!

А!

Їде приймак, їде, бідний, да у полі свище.
 — Ховай, доню, вареники, їде приймачище!

О. Тихенко: Ну, є така пісня! Я її... знаю її.

Г. Варченко: Її вже переробили. Ну, дід Сергій колись співав.

О. Тихенко: А якісь релігійні пісні? Про Бога там?

Г. Варченко: От я, оце, тільки одну цюю знаю, і більш я так... Він багато... Він все чумацькіє пісні співав. Отакеє. Оце таке було. Було.

О. Тихенко: А він звідки? Він з цього села? Чи от де він?..

Г. Варченко: Із цього села він.

О. Тихенко: І тут він і жив, так?

Г. Варченко: Тут і жив він, от. І тут і вмер.

О. Тихенко: Ага, а коли він помер приблизно?

Г. Варченко: Він помер перед войной перед самою.

О. Тихенко: Перед Другою... Ну, тобто уже...

Г. Варченко: Перед Вітчизняною.

О. Тихенко: А от не цькували його за те, що він тут, ну, ходить, грає?

Г. Варченко: *Не, ніхто його не...*

О. Тихенко: Бо тоді по-різному ставилися, ну, до таких людей. Ось. Він, як, ну...

Г. Варченко: *Його любили. Він такий був, дід Сергій. А як же його по батькові? Знаю, що Колесніченко Сергій. А по батькові й забула.*

О. Тихенко: Ну, от а на ярмарках, може? Ви не чули, отам, біля церкви, може, він грав? От де він виконував пісні?

Г. Варченко: *У нас таких ярмарків, за моєї пам'яті, не було. Біля церкви ж такого... Було таке, що то канфети продавали. Ну, він не був. Не був там. То таке я Вам...*

О. Тихенко: А який от інструмент у нього був? Як він виглядав?

Г. Варченко: *Ну, бандура. Так він...*

О. Тихенко: Там багацько струн було?

Г. Варченко: *Ага! Чи кобза, чи бандура, як воно? Кобзар він. Кобза, напевно. Здорове було таке у його. Внук водив, а тоді... А баба ж ворожка була, з усіх усюд сходилися люди до її. Ворожила, помагала їм. А вона трави знала, от, і вона так: кому не кому там і pomoже. А внук і собі... і він вже взяв. До тоже гадав. Гадав.*

<...>.

О. Тихенко: А от якісь оцей бандурист... він, може, якісь козацькі пісні про... грав? Ви не пам'ятаєте? Може, якісь думи? Те, що... про козаків там якісь? Старовину таку?

Г. Варченко:

Занедужав чумак у дорозі, упав да й лежить.

Ніхто його не питає, що в його болить.

О. Тихенко: Оце він співав?

Г. Варченко:

Болять руки, болять ноги, болить голова...

А... «чужа сторона» яось.

О. Тихенко: Ну, це відома чумацька пісня теж.

Г. Варченко: *Оце він співав. Ще... бандурист...*

О. Тихенко: Ну, от більше такого жалібного, да? Жалібні пісні були?

Г. Варченко: *Да, да! А, як же ж це...*

Ти, чортів сину,

Нащо ж продав...

Якусь... як же ж це...

Нашу Україну?!

Ну, оце таке. Що... що ж...

О. Тихенко: А танцювальні якісь пісні от він грав? Може, там... щоб молодь танцювала там. Чи такого не пам'ятаєте?

Г. Варченко: *До нас він як приходив, дак танців у нас не було. Не було кому танцювати. В мене брат музикант був такий — на баяні. Отой музику... той умів грати даже «Отче наш». Такий був юморист, царство небесне йому! До, той, танцювали. А під кобзу не танцювали ми. Отакие...*

О. Тихенко: Ну, так він... він із цього жив, так? Із того, що він грав на кобзі, і йому там люди давали милостину?

Г. Варченко: *Не, не, він...*

О. Тихенко: Чи він так, як... більше як захоплення?

Г. Варченко: *Він просто так. Вони своє хазяйство вели. І дочка в їх була, сем'я. Він тільки, оце... Він до нас любив ходити. Батько пасічник був, дак він до нас любив ходити.*

О. Тихенко: Тобто... Я зрозумів.

Г. Варченко: *От... І я через те його дуже пам'ятаю.*

<...>.

О. Тихенко: А от лірники такі? Може, ходили вони, отаке грали? Крутить корбу таку...

Г. Варченко: *У його й таке було. Ліра чи... Співав:*

Якби й знала, до за лірицика йшла,

Лірицик грав би, а я торби несла.

Торби несла, ще й підскакувала,

Їла луста, ще й підсмакувала.

О. Тихенко: Нічого собі! Так він ще й лірником був, виходить.

Г. Варченко: *Ну, була в його така якась коробка.*

О. Тихенко: І крутить, да?

Г. Варченко: *Крутить. І під ту коробку співав. Дід був умів грати. А осліп і до пізнього... глибокої старості й дожив.*

<...>.

Ну, вже ж були онуки в його. Уже й не малиє онуки були. Ну, як він — солдат тоєї армії, до який він? Уже ж був не молодий.

О. Тихенко: Ну, от він не казав, він навчився уже після того, як він осліп, грати? Чи до того?

Г. Варченко: *Оцього не знаю... чи він навчився, як осліп, чи він умів до того.*

О. Тихенко: Бо це таке ціле товариство насправді було. Оцих незрячих і музикантів отаких. Він нічого теж? Може, розказував шось таке?

Г. Варченко: *Ні, він... він, напевно, не був у цих. Бо він так, з хронту як прийшов, до все дома. Отак по селу до до того піде родича, до до того піде родича. А внук... уже ж старший од мене онук був. Наче мало... Він з 25-го году. От, такий... приводив уже.*

А такої шоб спілки — ні, не було. Він — дома.

О. Тихенко: Ну, і він по селах інших не ходив? Він тільки у своєму селі був отут?

Г. Варченко: *Не, не, не! Не ходив зароблять цим. Бо, я ж кажу, баба заробляла ворожінням, знахарством, і годувала їх усіх. І послі фронту і хати построїла і онукам, і... І така була, як баба-яга. Похожа.*

<...>.

О. Тихенко: А, окрім цього діда, може, ще ходили такі, що от з такими з лірами?

Г. Варченко: *Не пам'ятаю такого.*

О. Тихенко: Може, з інших сіл?

Г. Варченко: *Шоб... даже в нас попрошайки... Не були, не були такіє. Ходили просто такіє попрошайки. А не було таких. Не знаю я, не... За моєї пам'яті не було.*

<...>.

Alexander Tyhenko (Kyiv)

BANDURA AND HURDY-GURDY PLAYERS TRADITION IN REMEMBRANCES OF EYEWITNESSES

This article is dedicated to the problem of writing down the remembrances about bandura and hurdy-gurdy players. Importance and necessity of this work is proven. 3 deciphered audiodocuments about the history of the bandura and hurdy-gurdy players tradition are first published here.

Keywords: writing down flashbacks, bandura, hurdy-gurdy, blind beggars.

Ігор ШРАМКО (Київ)

УКРАЇНСЬКІ НАРОДНІ МУЗИЧНІ ІНСТРУМЕНТИ В МУЗЕЇ НАРОДНОЇ АРХІТЕКТУРИ ТА ПОБУТУ УРСР

Пропонована стаття — ґрунтовний огляд збірки музичних інструментів Національного музею народної архітектури та побуту України — написана у 1970-ті роки, але сьогодні публікується вперше. Її автор, Ігор Костянтинівич Шрамко (1938–2010) протягом тривалого часу збирав і опрацьовував цю колекцію. Робота публікується з незначними скороченнями тексту, пов'язаними з неактуальністю на сьогодні радянських ідеологічних реалій. Статтю підготувала до друку Катерина Міщенко.

Ключові слова: бандура, бандурка, кобза, торбан, ліра.

Музей народної архітектури та побуту УРСР Українського товариства охорони пам'ятників історії та культури має конкретні завдання щодо планомірного пошуку, збору та фіксації матеріалів з історії музичного побуту нашого народу, створенню міцної бази для наукового опрацювання, яке дасть можливість не тільки побачити дійсну красу народної музичної культури минулого, але й зрозуміти процеси, що протікають у музичному побуті народу.

Важливою ділянкою народного музичного побуту є народне мистецтво.

Українська народна інструментальна музика — самобутне і яскраве явище, що на царині світового музичного мистецтва вражає своєю об'ємністю, емоційністю, характерною оригінальною мелодикою, яскравими барвами тембрів, розмаїттям форм.

Інструментальне мистецтво українського народу — це не тільки своєрідний соціально-естетичний вияв духовного життя, але й активний чинник його розвитку. Тому говорячи про комплексне вивчення фольклору — а його справжнє вивчення можливе саме таке — мусимо зазначити необхідність пізнання ергології музичних інструментів, питань традиційного й сучасного у виконавстві, форм музикування, інтонаційних процесів та взаємовпливів і взаємозбагачення у часі контактування з музичною культурою інших народів.

Музичний інструмент — це, звичайно, предмет прикладного мистецтва, але як такий він, безумовно, ризниться від усіх інших тим, що поєднує

інженерний розрахунок і вміння обробки деревини й металу, знання акустичних властивостей форм і матеріалів, чуття маляра і хист архітектора у найвищому розумінні цього слова і, що найістотніше, діє виключно у сфері духовного життя народу, у нерозривній єдності з яким і мусимо розглядати конкретні умови побутування того чи іншого музичного інструмента.

Надзвичайно багатий та розмаїтий музичний інструментарій українського народу. З глибин віків прийшли до нас кобзи й бандури, скрипки й цимбали, ліри та гуслі, сопілки, телинки, скосівки, ріжки й роги, трембіти, труби, сурми, свирілі, двоєниці, дуди та багато інших інструментів.

Музей народної архітектури та побуту УРСР Українського товариства охорони пам'яток історії та культури вперше в Україні зібрав таку кількість і таких експонатів, які дають можливість простежити історію музичного інструментарію нашого народу від найдавніших часів до наших днів.

Нині [1970-ті рр. – К.М.] у фондах музею зберігається близько чотирьохсот експонатів — від березової кори до концертних бандур і цимбал. Серед них чимало унікальних та досі не описаних у музикознавчій літературі, що мають бути вперше представлені на широкий громадський огляд. Серед цих останніх назвемо лише ті кілька, що їх знайдено в результаті обстеження зони Карпат. А саме: ритміко-гармонічні цимбали, трембіти прямі і плетені з Половецького району Закарпатської області, скосівки та пищалки, знайдені там же, двоязичі дрімби з Івано-Франківської області, ручні баси з Рахівського району Закарпатської області, кручені трембіти з Рахівського району Закарпатської області та Путильського району Чернівецької області та ін.

Серед зібраних інструментів є всі основні групи: аерофони (лабіальні, лінгвальні та амбушурні), хордофони (щипкові, смичкові та ударні), мембранофони та ідіофони.

[...]

Перші нині відомі письмові свідчення про існування **хордофонів** у слов'ян відносяться до 591 (691?) року і належать візантійському історикові Феофілакту Симокатта, який сповіщає про багатострунні музичні інструменти, називаючи їх грецьким йменням «кіфари». У IX та X ст. арабські мандрівники говорять про лютнеподібні, вказуючи на них число струн і відзначаючи на подібну до арабських форму інструментів. (Це могло б стати приводом до роздумів про інше, неарабське походження лютнеподібних, вживаних на території України і, отже, зовсім інакше розглядати взаємозв'язки між Сходом і Заходом). До того ж часу відносяться і численні повідомлення літописців Київської Русі про струнні інструменти, які вони іменують «гусями», і створення у Софії Київській фресок із зображенням смичкових та щипкових, які, певно ж, були вживані і у народному музичному побуті. В середні віки в різних письмових джерелах знаходимо назви гуслів, бандури, кобзи, торбана, баса та ін.

Гуслі — назва багатьох струнних інструментів східних слов'ян (гусями до сього часу називають скрипку у Карпатах). Цю ж назву мають щипкові інструменти з резонатором у вигляді плоского ящика, форма якого буває трапецієвидною, прямокутною, шоломоподібною, крилоподібною.

Зображення гуслів цього типу часто зустрічаються у різних літописах, азбуковниках, на фресках, починаючи з X ст. Однак опис конструкцій з'являється лиш у XVIII ст. і відноситься до прямокутних та крилоподібних гуслів, у XIX ст. було описано шоломоподібні.

На Україні цей інструмент був популярний з найдавніших часів. «...Игра их более на гусях, на бандуре и на лютне, притом и на трубе, а сельские по деревнях на скрипках, на кобзе (род бандуры) и дудке», — пише вже у 1785 році відомий дослідник Рігельман. Однак відомо, що давні традиції виконавства на цьому інструменті сприяли тому, що при дворах російських царів місця придворних гусярів (як, між іншим, і бандуристів) ще з XVII ст. завжди займали вихідці з України. Серед них відомі імена таких видатних виконавців як Маньковський і Трутовський, автор першого друкованого у Росії 1776–1795 рр. збірника народних пісень з нотами. З другої половини XIX століття популярність цього інструменту зменшується з цілої низки причин, і на початок XX ст. деякі типи його повсюдно зникають.

У нашому зібранні представлено три типи цього інструменту — гуслі столовидні (клавировидні), гуслі трапецієвидні, сучасні гуслі виробництва Чернігівської фабрики муз. інструментів ім. Постишева.

Столовидні гуслі, зроблені у 40-х роках минулого століття відомим полтавським майстром І. Гавриленком, являють собою двотумбовий стіл, стільницею якого є кришка розміщених на тумбах гуслів. Резонатор інструменту (96x34x20 см) має верхню деку, клеєну з полос ялини та фернамбука; на деці розміщено сім круглих голосників, які прикривають розетки у вигляді шестипелюсткових квіток. На розміщених на деці дугоподібних планках, які повторюють абрис шолома, закріплено 66 струн хроматичного строю.

Гуслі трапецієвидні з нашого зібрання зроблені на початку XX ст. невідомим майстром з Дніпропетровщини. Мають вони резонатор 50x72x33 см і глибиною 5 см з натягнутими на ньому 36 струнами. На деці розміщено посередині один круглий голосник. Слід зазначити, що зменшення довжини струн і збільшення діапазону досягається тут не зміною форми резонатора, але постановкою своєрідної кобилки з лівої сторони. Особливий інтерес являє схожість цих гуслів з ритміко-гармонічними цимбалами Воловецького району Закарпатської обл.

Сучасні гуслі виробництва Чернігівської фабрики музичних інструментів являють відомий тип шоломовидного інструменту, який епізодично використовується в наших самодіяльних колективах.

Досить значна кількість **цитр**, що знаходяться у нашому зібранні, представляють колись широко розповсюджений інструмент гусельного типу (у

відомому словнику Памви Беринди (1627 р.) слово гуслі пояснюється як «арфа», «цитра»). Деякі зразки цього інструменту не мають грифа і ідентичні гусям. Серед цих останніх особливу увагу привертає своїм декором, який поєднує традиційну і радянську символіку, цитра роботи М. Прищепи. Глухівський майстер 30-х років нашого століття у п'ятипелюстковій квітці побачив п'ятикутну зорю, переосмислив кольорове рішення боковин та нижньої деки.

В Україні було розповсюджено значну кількість **лютнеподібних**, і серед них бандура, торбан та кобза. Різні за будовою та строем, вони посідали в різні часи різне місце в музичному побуті нашого народу.

Передумови для створення **бандури** були від часу існування гуслів та кобзи (або пандури), бо бандура, якою ми її знаємо з XIX ст., являє собою інструмент з струнами, розміщеними не тільки по ручці (званими «баси»), але й по деці з правого боку (званими «приструнки»). [Іконографія інструменту настільки незначна й непевна, що ніяк не може слугувати аргументом у рішенні питання про час появи приструнків.] Причому декор інструменту (змії, солярні знаки) дозволяє припустити його надзвичайно давнє походження.

А зараз кілька слів про декор музичних інструментів, вірніше про символіку декору, чи, скоріше, символічний декор їх.

Музика — то зброя. Зброя ідейна. Це завжди було у свідомості народу, і саме про це свідчать музичні інструменти. Декор — то дух певної соціальної формації, певного світогляду.

Тож скільки можуть сказати досліднику і оті різьблені на цимбалах та бандурах солярні знаки, змії, риби, птахи, дерева життя, чи той геометричний орнамент сопілок і флюяр, елементи якого стрічаємо на трипільській кераміці, чи спосіб оплітання березовою корою трембіт та рогів. Певно ж, знаючи місце того символічного декору, знаючи самі символи, зможемо відповісти бодай хоч на деякі з тих численних питань, які постають нині перед дослідниками народного інструментарію.

У поглядах на генезу бандури та історію її побутування в Україні (зокрема, появу приструнків) справа стоїть так, що мимоволі згадуються слова Ф. Рубцова про те, що «область фольклористики поросла густим лесом разноречивых сведений и суждений, где закономерные явления иногда расцениваются как случайности, а исключения возводятся в правило».

Кожна наука починається з певної кількості фактичного матеріалу. На жаль, саме його бракувало у дослідженнях про цей дивний інструмент. Та річ не лише в тім, що у поле зору багатьох дослідників попадали одні і ті ж факти, опис одних і тих же інструментів, котрі, як то не жаль, переходячи з видання у видання, канонізувались і створили уяву про існування лиш таких інструментів, отакої конструкції і отак зроблених. Річ у тому, що випадком потраплені на очі, описані й канонізовані інструменти представля-

ли лиш один з способів побутування інструменту, що, як правило, не були витворами майстра — годі й говорити про якісь традиційні конструктивні і декоративні особливості у примітивних інструментах старців — то лиш схема, більш або менш вірогідна. Згадаймо хоча б і той інструмент уславленого Остапа Вересая, який він зробив із осикової миски, так-сяк приладнавши до неї ручку та інші складові.

Наш Музей пішов шляхом нагромадження фактичного матеріалу, який збирався по всіх регіонах республіки. Ця робота ще не закінчена, однак зібраний матеріал вже дає нам можливість висловити деякі гіпотетичні думки щодо часу появи приструнків та інструменту.

Приструнки, які, власне, на загальну думку й творять оригінальність інструменту, зараз пов'язують із духовними надбаннями козаччини, тобто появу їх відносять до XVI ст., обґрунтовуючи свої міркування доказами, які важко визнати переконливими.

Ми зараз наведемо аргументи, які, на наш погляд, дають підстави говорити про існування інструменту з приструнками принаймні на 500 років раніше. Ми сказали 500 років, але поява їх була можлива від часу еволюції інструментів з постійною довжиною струни до інструментів із змінною та різною довжиною струн та розміщенням їх на резонаторі.

Як ми можемо бачити з еволюції хордофонів, початком всіх є інструменти з незмінною довжиною струн, як от хоча б у давньогрецької ліри. Але та ліра, схема якої стала символом музики, не була життєздатним інструментом (як і всі подібні до неї), бо мала струни однакової довжини, які не могли дати достатньої звукової скали навіть при доборі їх певних товщин, особливо враховуючи можливість збереження стабільності строю.

Більшу звукову скалу змогли дати інструменти, конструкція яких передбачає можливість використання струн змінної та різної величини, і чим більша та зміна чи різниця, тим більший діапазон інструменту. Такими конструкціями є ті, котрі мають у плані трикутник (згадаємо гуслі-псалтир), або ті, які дають можливість змінювати довжину струни шляхом їх прикорочення у певному місці (натиском пальця, клавіші, валка і т. ін.) — саме так побудовані всі інструменти з грифом, який розміщено окремо від резонатора (лютня та ін.), і грифом, розміщеним на резонаторі (цитра та ін.).

Цей перехід від інструменту з постійною довжиною струни до інструменту із змінною або різною довжиною струн відбувся, як ми знаємо, в часи праісторичні. І саме тоді мав утворитись інструмент, який був проміжний поміж цими двома типами, чи, вірніше, поєднанням їх, бо мав струни на грифі, які могли прикорочуватись пальцями і на резонаторі, які мали різні довжини.

Такі ж можливості одержання звуків певної висоти, окрім давньої бандури, має і цитра з грифом та надгрифними струнами і різної довжини струнами, які розміщені над резонатором.

Отже, створення бандури — народного інструменту, який за своїми властивостями стояв у центрі глобальних напрямків розвитку хордофонів, — логічний результат розвитку історичного, а не матеріалізоване досягнення споглядальних міркувань якоїсь категорії виконавців. Однак чи є ще якісь факти, окрім логіки наших міркувань, котрі могли б орієнтувати нас у часі виникнення чи існування приструнків або інструменту як такого?

Так, є. Такі можливості нам надає розуміння символіки та декору музичного інструменту і місце їх знаходження на конструкції.

На великій кількості бандур нашого зібрання (як і інших музеїв) саме на тих, які роблені більш-менш майстерно, знаходимо елементи, які не мають конструктивних навантажень і, отже, могли бути визначені нами як декор. Значення, місце і форма тих, визначених у описах як «ріжок», «хвилька», «завиток», елементів довго лишались загадковими, аж поки кількість фактів не дали зрозуміти їх суть.

Найперше вдалося помітити, що все те різьблення розміщено майже виключно у двох місцях інструменту, а саме там, де кріпляться струни його, — на голівці і на щоці. Причому на щоці — місці кріплення приструнків — ми знаходимо такі непевні залишки якихось зображень, котрі вже й значення декору не можуть мати.

Пошук у визначенні сенсу отих атавізмів і становив напрямок нашої подальшої роботи.

І тут ми почали з цілого. На кількох інструментах нашого зібрання на щоці маємо цілком викінчені зображення змії. Здавалось, до чого на музичному інструменті зображення, яке нічого, на перший погляд, з музикою не має спільного. Щоб вирішити це питання, ми поширили наші пошуки у область, яка часово не пов'язана з відомими і нині загальноприйнятими поглядами на існування бандури.

Культ змії був поширений по багатьох країнах світу, а символіка її одна з найдавніших на землі. Слов'яни-язичники, і зокрема ті, що жили на території Київської Русі, також вважали змії божеством. Згадаємо хоча б зображення змієногої богині, наші давні орнаменти-обереги або «дерево життя», чи різноманітні прикраси-амулету, в яких спіраль-змія була поширеним мотивом, популярні персні, «змійовики» і т. д. Звичайно ж, що музичні інструменти, які так або інакше були пов'язані з магією обрядів, несли на собі певну символіку (згадаємо, що церква ганила, а часом і нищила народні музичні інструменти, вбачаючи в них інструмент служіння дияволу).

Розміщення на музичних інструментах символів і зображень різних божеств — то річ відома у народів цілого світу. Тут не становить окремішності жоден континент — у Азії й Європі, Африці й Америці — скрізь бачимо на голівках інструментів, голосниках, резонаторах різьблені, випалені або

мальовані символи божеств чи зображення культових тварин, або — і то теж досить часто — створюються музичні інструменти у формі тих же культових предметів. Охочих побільшити приклади відсилаємо до відповідної літератури з історії світової музичної культури, а зараз уявимо собі ті хрестоматійні металеві індійські роги у формі змії чи римські металеві роги-серпенти (серпент у перекладі означає «змія»). Чи не те ж зображення змії бачимо на деках наших смичкових — скрипок, віолончелей, альтів — тих, що постійно перед нашими очима і де, звичайно, вбачаємо лиш латинську літеру, а не змію. Але ж і на голівці тих струнних — славнозвісна спіраль — символ змії, тої, що є постійним атрибутом бога-сонця. Та спіраль і на голівці норвезької цитри, і української бандури, і на грецьких, індійських, ефіопських та багатьох інших національних інструментах. Але для нас — то декор або навіть просто звичайна форма інструмента чи частини його — ми б здивувались, якби побачили б щось інше.

Наскільки узвичаїлась та форма і наскільки сильне відчуття необхідності саме таких форм, а не інших, можна пересвідчитись от хоча б і на інструменті роботи І. Скляра — бандурі, сконструйованій у 60-х роках з перемикачами у різні тональності, без голосника на верхній деці, але з тим самим атавістичним ріжком на щоці (яку тепер називають шемсток), що був колись головою змії (до речі, у пізнішій моделі цей «ріжок» був знятий, бо він заважав виконавцю).

Немає сумніву, що коли на музичному інструменті знаходились і збереглись протягом століть частини, які не несуть жодного конструктивного навантаження, певно, що вони мають якесь інше, усталене і надзвичайно важливе значення, яке не обмежувалось лиш значенням декору.

Ми змогли побачити у тому декорі (чи залишках його) символіку, символіку, яка пройшла всі етапи свого розвитку — від зображень самого божества, його символу, до атавістичних «ріжків», які стали з часом простою необхідністю узвичаєної форми, втративши навіть й значення декору, — хто б зміг той ріжок, що на бандурі Д. Симоненка, пояснити якоюсь естетичною необхідністю.

Це бачення символів стало можливим після вивчення значної кількості матеріалу, зібраного по різних областях республіки, ознайомлення з музейними експонатами багатьох краєзнавчих музеїв і, зрозуміло, київських (до речі, у будиночку-музеї Т. Г. Шевченка експонуються два інструменти, які дають змогу яскраво ілюструвати як генезу бандури, так і символіку її, стверджуючи нашу думку про значну давність цього інструменту, який знаходився в самому руслі світового процесу розвитку народного інструментарію). Тільки тоді ми угледіли у тих «шестипелюсткових квітках», «ріжках», «хвильках», «завитках» і т.ін. найдавніші солярні знаки, «дерева життя» та символи змії, які розміщені — як і належить бути — там, де «народжується» звук, де струни стають джерелом того музичного звуку, який

за віруванням наших давніх предків був інструментом спілкування з богами і навіть інструментом впливу на їх волю. Знаходження символу не лише на голівці і деці інструмента, але й на щоці його, безумовно, свідчить про те, що і там — на щоці — знаходились струни, час появи яких був там ніяк не пізнішим від того часу, коли змія ще була символом, тобто у язичницькі часи. Чи могла та символіка з'явитись у XVI ст. чи пізніше? Ми ж знаємо, що й наші сучасні майстри-різьбярі з охотою вживають як декор і ті шестилітники — шестипелюсткові квітки, котрі були колись символом шести богів древньої Русі, і «спіралі», і «сонця», і ще багато того, в чому наше око нині вбачає лиш своєрідну прикрасу, декор.

Ні — заперечує логіка історичних процесів. По-перше, через те, що це змія. Змія, яка в християнській релігії зайняла місце чи не протилежне язичницькому, а тому як язичницьке божество чи «змій-іскуитель» не могла з'явитись на широко вживаному інструменті як новий декор у часи фанатичного християнства. Вона могла бути традиційним декором, який лишився на тому самому місці, що й у взірцевого інструменту; могла доховатись як такий лише там, де були надзвичайно сильні і консервативні традиції майстрів, — і доховалась не лише на щоці бандури, — на дахах деяких старих хат може можемо бачити ще й нині двох змій (s-подібно вигнуті жердини), які колись мали приносити у житло здоров'я, щастя, злагоду.

По-друге, масовість цього символічного декору, який надзвичайно поширений як у просторі, так і у часі, що, безумовно, свідчить про те, що він не був творчою примхою якогось майстра. В цьому разі він би так само швидко зник, ніяк не пов'язаний ані з сучасним, ані з майбутнім.

По-третє, схематизація зображення. Адже саме те, що зображення зникало, зникало поступово, перетворюючись у схему — аж поки на місці голови змії не постав ріжок, а на місці хвоста «хвилька» або «завиток», свідчить про давність цього процесу, давність традиції передачі зображення, час якого ніяк не вимірюється десятком поколінь, а принаймні сотнями, а то й тисячами.

Бандура — улюблений народом інструмент, згадки про який у літературних джерелах маємо лише з XVI ст., був розповсюджений як на Сході України, так і на Заході. Щодо останнього, то цікавим є свідчення де-Воллана, котрий говорить, що до XVII ст. особливою любов'ю верховинців користувались ліра та бандура.

Інструмент цей «будували»¹ (за висловом народних майстрів) з різних порід дерева, різної величини, з різної форми резонатором, який видовбували чи випалювали з цілого шматка деревини, клеїли з клепок, робили з двох плоских дек та обичайки. Інструмент міг мати від 7 до 35 струн (часом і більше). Ці відміни були зумовлені в першу чергу соціально-естетичними регіональними критеріями краси звуку [Тут згадаємо, що у невеликому регіоні Карпат існує кілька різновидів трембіт і, як ми побачимо далі,

цимбал. У суміжних місцях побутують різні складом інструментальні ансамблі, а часом і зовсім різний інструментарій.] та доцільності форми при певному способі виконання, яких, як нині відомо, існувало в Україні три — харківський, чернігівський та полтавський. Ці школи гри різнились способом тримання інструменту, звуковидобуванням, строем, фактурою викладу музичного твору, що в свою чергу диктувало розміщення грифа, кількості голівок, величини інструменту і т. ін.

При грі на бандурі використовували (подібно древньогрецьким) кілька ладів, щонайменш чотири, які нині відомі нам лише по назвах: «жалібний», «косий», «скрипошний», «бандурний». Таким був стрій приструнків, на яких залежно від регіональних уподобань грали або лиш мелодію, або мелодію й частково акомпанемент. Нині баси, як і приструнки, не прикорочуються, але давніше, коли бандура мала ще лади по ручці (у нашому зібранні є один такий інструмент з випаленими ладами), цей спосіб давав можливість при обмеженій кількості струн мати достатню звукову скалу.

Грали на бандурах танцювальні та ліричні мелодії, супровід до вокальних творів. Саме з ним інструментом пов'язане у нас одне з найбільших досягнень народної культури — думи, які, однак, виконувались і без супроводу, і у супроводі духових, а також ліри (саме від лірників було записано чимало найповніших і найцікавіших зразків цього лірико-епічного жанру).

Бандура могла звучати не лиш сама, але й у сумісній грі з таким же інструментом, або скрипкою, чи й сопілкою. Нам відома значна кількість випадків такої гри, маємо їх і зафіксованими у літературних джерелах.

Майстерність, способи виконавства, репертуар передавались з покоління в покоління, чому в невеликій мірі сприяли цехові організації — братства — з їх стрункою системою навчання. Особа ж мандрівного співака-бандуриста була досить примітною у культурному та громадському житті України, де протягом кількох століть була овіяна славою борців проти гнобителів українського народу.

Під гнітом соціальним та національним бандура на кінець XIX ст. майже зовсім вийшла з ужитку і стала такою ж рідкістю, як і постать рапсода-бандуриста, традиції й репертуар яких в певній мірі зберігали бандуристи-старці.

Чимало меморіальних бандур зберігає наш Музей. Серед них — бандура Д. Симоненка, відомого чернігівського бандуриста, бандура Д. Андрусенка, організатора першого дитячого ансамблю бандуристів, бандура Д. Шарاپова, організатора перших радянських самодіяльних колективів на Сумщині, та багато інших. Нині музейна колекція бандур, зібрана у багатьох областях України, вже має інструменти роботи всіх відомих майстрів — А. Паплинського, М. Олексієнка, О. Корнієвського, Г. Андрійчика, С. Паліївця, К. Домненка, І. Скляра, Г. Снегірьова, В. Тузиченка, О. Шльон-

чика та інших, творчість яких стала яскравим доказом постійності розвитку народного інструментарію.

Торбан, численні зразки якого маємо у нашому зібранні, різнить від бандури лише друга голівка, яка послуговує для розміщення басових струн октавного підсилення. Зараз цей інструмент вийшов з поля зору як виконавців, так і майстрів, хоч, певно, міг би стати тим інструментом, котрий, зберігши давній стрій басів і спосіб гри лютні (кобзи), відродити давні прийоми виконання і тим збагатити скарбницю сучасного музикування.

Кобза — колись один з найулюбленіших інструментів нашого народу, супутниця вірна його овіяних славою козаків-кобзарів. Інструмент цей, що мав лади на ручці і, як гадають, три (подвійні) струни, щез з ужитку десь у середині минулого століття. Відроджений радянськими майстрами, які, однак, і досі знаходяться на шляху пошуків форми та строю, він вже використовується в деяких оркестрах народних інструментів, зокрема у згаданому Київському.

У наших фондах можна ознайомитись з кобзами роботи І. Скляра, В. Зуляка та М. Прокопенка.

Бас (баси, басоля) віддавна відомий в Україні як ансамблевий інструмент і досі звучить у всіх регіонах крім, хіба що, Півдня республіки.

Залежно від соціально-естетичних регіональних уподобань він був більше або менше своєї середньої величини, котра, як і форма інструменту, близька до віолончельної. За тими ж причинами на басу грали лише щипком, смичком, тростю, або навіть поєднуючи ці способи гри (як, наприклад, у Путильському районі Чернівецької обл.).

Стрій трьох (іноді чотирьох) струн інструменту квартовий або квінтовий. Стрій басів з Половецького р-ну Закарпатської обл., на яких грають смичком, цілком подібний до строю древньоруських гудків: дві струни в унісон, а третя на квінту вище. В разі використання чотирьох струн (як то є у придбаного нами баса) одна з них дає октаву до основного тону.

У нашому зібранні можна ознайомитись з інструментами різних регіонів, які мають неоднаковий спосіб гри, а також деяку різницю у будові.

В часі однієї з експедицій 1975 року нами було виявлено у Рахівському районі Закарпатської обл. інструмент, який у регіональному ансамблі із скрипкою (яку там називають «гуслі») та сопілкою, або скрипкою і барабаном (який там називають «бубен») виконує функцію басу. Званий місцевими жителями «**ручні баси**», він нині «робиться» з фабричної гітари «семиструнки», з якої знімають п'ять верхніх струн, вистроюючи дві залишені у квінту. Грають на «ручних басах» плектром, поставивши їх вертикально на стегно лівої ноги. Колись, розповідають старожителі, інструмент цей, роблений місцевими майстрами з явора, смереки та граба, мав п'ять струн з кінського волосу і був незамінний до співу. Було й так, що інструмент мав три струни, з яких найтонша називалась «жінка», найтовща —

«чоловік», а середня — «двоє», і вживалась як до співу, так і до танцю. Саме такий зразок було придбано нами, щоправда на час придбання використовувались на ньому дві струни.

Певно, на цьому ми б і поставили крапку, якби не зауваження відомого мистецтвознавця, професора Платона Білецького, який, побачивши цей інструмент у нашому Музеї, сказав, що зображення подібного йому доводилось бачити на давніх картинах з традиційним сюжетом «Козак Мамай».

Досі про гітару в українському народному побуті майже ніхто не згадував, не помічав, ба навіть і назви такої не подибуємо в наших піснях, казках, думах. Певно, тому у наших дослідників навіть думки не виникало про існування її в давньому народному музикуванні. Ось тому, мабуть, і знаходимо у книжці Гната Хоткевича «Музичні інструменти українського народу» (ДВУ, Харків, 1930 р.) такий розділ: «Квінтарна. Що це таке — невідомо. Може, навіть і не музичний інструмент, хоч назва ніби походить з музичного терміну. Згадку про квінтарну я здибав лише у О. Левицького: описуючи двір українського шляхтича XVI в., автор каже, що в спальні господаря звичайно висіла на стіні «квінтарна й кобза турецька» (Ганна Монтовт, «Киевская старина», 1883, I, 97)». Приходиться дивуватись Хоткевичевій інтуїції, бо ж «квінтарна» — то дійсно музичний інструмент. Звертання до історичних джерел пояснить нам, що це назва п'ятиструнної гітари, маюнок і опис якої, як інструменту давно вживаного, з традиціями виконавства у побуті багатьох народів світу подає нам славний музиколог Преторіус у своїй друкованій у 1614–1619 роках книжці. Наведемо тут лише кілька рядків з неї, цитуючи за роботою О. Фамінцина «Домра и сродные ей музыкальные инструменты русского народа» (СПБ, 1891): «...квинтерны имеют по пять хоров струн (п'ять подвійних струн. — І.Ш.), а употребляют их в Италии комедианты или шуты только для брэнчания. При звуке их они поют вилланелли (селянські пісні. — І.Ш.) и другие дурацкие, пустые песни. Тем не менее, однако, с сопровождением квинтерны могут исполняться хорошим певцом и другие изящные, грациозные и приятные песни».

У музеї Брюссельської консерваторії є гітара XVII ст. з Італії, резонатор якої звичайної вісімкоподібної форми з пласкою нижньою декою, струн має п'ять (двійних). Такою гітара лишилась десь до середини XVIII ст., коли двійні струни почали замінювати на одинарні, а кількість їх збільшилась до шести. На початку XIX ст. А. Сіхра ввів у побут Росії семиструнну гітару з так званим «російським строем».

Україна, маючи надзвичайно багатий народний інструментарій, ніколи не стояла осторонь шляхів світової культури, ніколи не цуралась її надбань, ось тому ми знаходимо п'ятиструнну гітару у волинській господі XVI ст., де вона також звична, як і кобза, бачимо цей інструмент у Карпатах, на давніх творах українського живопису з традиційним сюжетом.

Однак, якщо такий інструмент віддавна, принаймні з XVI ст., існував у музичному побуті українського народу, то чому ж тоді «квінтерни» чи

«гітари» не стрічаємо в наших народних піснях, думах, казках, приказках, а з подібних струнних лише «кобзи», «бандури», та от іще ніби пестливе — «бандурка». («Ой по горах, по долинах, по широких країнах — ой там козак похажує, у бандурку вигравує»). Цю назву «бандурка» стрічаємо і у давніх піснях Галицької та Угорської Русі — західних українських землях. Тут доречно згадати, що за твердженням де-Воллана «до XVII сторіччя особливою любов'ю верховинців користувались ліра і бандура». (Г. де-Воллан. Угро-русские песни. 17 стор.). Зауважимо, що минулого року нами було виявлено у Путильському районі Чернівецької області давній центр виробництва карпатських лір. Саме тут вони побутували у своїх напроход довершених, традиційних формах, матеріалі та декорі, які були втрачені по інших регіонах України.

А що ж «бандура» (чи може, «бандурка»), про яку говорить де-Воллан?

Щодо назв музичних інструментів, то в Україні «кобзою» називали і клавішну ліру, і дуду (рос. — «волинка»), і бандуру, окрім інших лютнеподібних. «Бандурою» ж називали інструмент з ладами й без них, роблений з двох плоских дек та обичайки; була в скарбах Самойловича «бандура з різних дерев полосами, составленная с костями о семи струнах», і були довбані з червоної верби з тридцятьма струнами. А було, що бандурою називали інструмент без приструнків, з самими лише струнами по ручці і з ладами. Це «бандура». А що ж таке «бандурка»? Чи це просто зменшувальна форма і значить «мала бандура», чи це якийсь інший інструмент?

Відповіддю на це питання стала знахідка визначного музичного діяча і фольклориста М. Привалова. Побіля Уральських гір, на землях Війська Уральського він виявив у побуті уральських козаків «бандурку» — п'ятиструнну гітару. Ось що він пише: «Об употреблении бандурки среди донских казаков я слышал... Между тем, на Урале как на Севере, так и на Юге, бандурка встречается в качестве самостоятельного инструмента. По внешнему типу она представляет маленькую гитару, так как имеет выемки по бокам кузова и плоское дно. Голосник в виде круглого отверстия в верхней деке. Гриф имеет пять поперечных навязных ладов, характеризующих мажорную гамму. Лопатка в виде фантастического завитка откинута от грифа и имеет пять гитарных колков для пяти струн бандурки... Строй бандурки Пермской губернии Екатеринбургского уезда (с.Троицкое) похож на строй Преториуса».

Стрій подано такий (починаючи знизу): соль малої октави, ре – соль – сі – ре першої октави. Ось у який спосіб грають на цьому інструменті (цитуюмо за М. Приваловим: «...три верхние струны прижимаются как на гитаре, пальцем указательным, средним, безымянным (и иногда мизинцем) левой руки; но два баса никогда не укорачиваются, указательным пальцем правой руки производится общее по всем струнам бряцание (движением кисти) как на балалайке. Следовательно, в то же время, как левою рукою нажима-

ются разные аккорды на струнах до – ми – соль, басы до – соль всегда звучат по всей длине, давая однообразное сопровождение в интервале квинты. Одним словом, бандурка представляет собою нечто в роде пятиструнной уральской балалайки; очень возможно, что и четырехструнная малорусская балалайка есть ни что иное, как видоизменение позднейшее формы южно-русской казацкой бандурки, подобно тому как великорусская балалайка есть видоизменение домры. Точно также и московская 4-струнная балалайка представляет собою, вероятно, не что иное, как южно-русскую бандурку».

На ручних басах лишено саме ту квінту, яка постійно звучить на бандурці, і грають на них тим же штрихом — не смичком чи щипком, а «бряцанием» плектра по двох струнах.

Що ж до «лопатки» — голівки з «фантастичним завитком» бандурки то така форма голівки є чи не домінуючою у бандур багатьох регіонів України, і у фондах нашого музею є чимало таких зразків.

Щодо триструнного варіанту карпатської «гітари», то можна гадати, що в даному випадку було лишено три верхні струни, а бурдонна квінта звучала на якомусь іншому інструменті. Певним доказом тому може бути вокальне визначення функцій струн, якщо згадати чи не аналогічну з цього погляду назву першої струни і п'ятиструнної квінтерни, яку українською мовою можна перекласти як «співавши». Згадаємо, хто ж такі уральські козаки, в побуті яких М. Привалов знайшов п'ятиструнну гітарку-бандурку-«квінтарну»? З цього приводу О. Рігельман у своєму дослідженні «Летописное повествование о Малой Руси и ея народе и козаках вообще...», писаному в 1785–1786 рр., говорить таке (цитуюмо за московським виданням 1847 року, стор. 101): «...Прочие же козаки произошли началом от их же малороссийских, то есть, Черкасских украинских казаков, как в сей летописной повести описывается, от 16 столетия: первые Донские, перешед ради утешения своего, из-за Днепра, от города Черкас, к реке Дону, там стан свой утвердили, и город себе потом, с тем же именем, Черкасской, построили, и в подданство Российское, царю Ивану Васильевичу, в 1549 году, добровольно отдалися. От сих уже произошли через отшатившихся от них, в 1576 году, для воровства на Волгу, и оттоль в Сибирь зашедшие, и царство Сибирское завоевавшие, от 1581 года козаки сибирские. Другие ж в то время на Яик, что ныне Урал, реку ж зашедшие Яицкие, ныне ж Уральские, назывались...». М. Привалов, не виключаючи повністю можливість занесення «бандурки» козаками, дає, однак, таке пояснення: «Дело в том, что в начале XIX ст. множество крепостных крестьян было куплено в Малороссии уральскими заводчиками (главным образом Демидовым) для колонизации Пермского и Екатеринбургского края. Малороссы долго еще жили обособленно жизнью и внесли в быт края много своих песен, поверий и народных обычаев. Вероятно, они принесли с собою музыкальные инструменты (как, напри-

мер, малороссы в Самарской губернии) и хотя бандур в Пермской губернии теперь уже нет, но название это очень часто там присваивается гитаре, под влиянием, очевидно, малорусского духа. Шодо сказаного Приваловим, то згадавши, що у XIX ст. гітари мали шість, а в Росії й сім струн, підкреслимо факт існування п'ятиструнної бандурки-гітари в побуті уральських поселенців. У цих приваловських рядках для нас найціннішим є свідчення, що «под влиянием малорусского духа» гітару названо «бандурою», а маленьку гітару — принесену «козаками мамаями» до Уралу ще в XVI ст., — «бандуркою». Отже знайдені ручні басы можна вважати реліктом квінтерни, тої оспіваної народом «бандурки», яка доховалась аж до початку XX ст. в Уральських горах. До речі, на картині «Козак Мамай», про яку говорив професор П. Білецький, зображено один з різновидів гітари, так звану віуелу, розквіт мистецтва гри на якій припадав на XVI–XVII ст.

Смичкові інструменти українського народу представлені у нашому зібранні скрипкою, лірою та басом.

Скрипка, що в Карпатах називається «гуслі», має в Україні давні традиції виробництва, власну термінологію частин інструменту та способів гри, що разом з етимологією слова, яким названо інструмент, вже дає підстави говорити не про запозичення його у інших народів. Це, однак, ніяк не виключає можливостей впливу на розвиток її форми у пізніші часи італійських конструкцій, що стали класичними (цікаво відмітити «східний» завиток голівки італійських скрипок).

Один з найулюбленіших народних інструментів і обов'язковий (майже завжди головуючий) учасник багатьох ансамблів, які супроводжують дійства громадського та особистого характеру, скрипка надзвичайно широко використовується й для сольного виконавства, форми якого часом надзвичайно складні і своєрідні (зафіксовано існування сюїт-поем). Вже у XVI ст. документально підтверджено існування скрипалів-професіоналів, які по багатьох містах були об'єднані у цехи.

Нині цей інструмент по Україні має повсюди ті ж форми і стрій, кількість струн (хоч часто народні музики використовують лиш три струни), що й класичний зразок її, однак існують деякі регіональні відміни, і навіть відміни у самому регіоні. Так, наприклад, скрипка-гуслі лемків має більш опуклі деки, ніж їх сусідів гуцулів. Це яскраво видно як на давніх інструментах нашої колекції, так і на сучасних.

З особливостей виконання вкажемо на підвищення строю скрипки на тон (щоб звучала «різко»), а також на способи виконання, звані «грати лірою» та «грати пуком». Перший полягає в тому, що волос смичка опускається до ступеня, який дозволяє видобувати звук одразу на трьох струнах; другий — у тому, що хтось тоненьким прутиком б'є (як пальцятками по цимбалах) під час гри на скрипці по її струнах, створюючи своєрідний акомпанемент виконуваним скрипалем мелодії.

В Музеї зібрано чимало інструментів різних українських майстрів, серед яких роботи всесвітньовідомих Т. Підгорного та О. Пехенька. Особливу увагу привертає скрипка, зроблена чудовим гуцульським майстром В. Шкрібляком, яка має багатий декор, що органічно поєднує різьбу, інкрустацію та інтарсію. Цікаві й довбані скрипки з Київщини, у способі виробництва яких, певно, виявляються традиції виготовлення древньослов'янського гудка.

«**Лірою**», а по деяких регіонах «кобзою», «релею», «рилею» (а то й «поросям» — то вже шуткуючи, напевно) в Україні називали струнно-клавішно-смичковий інструмент із скрипкоподібним резонатором, розмір якого залежно від бажаної сили звучання міг сягати віолончельного (такий інструмент зберігається у Мелітопольському краєзнавчому музеї).

Струни інструменту (буває їх три або чотири) одночасно приводяться у коливання натертим живицею коліщам, яке розміщено до них перпендикулярно, лаштовано у корпусі резонатора і обертається виконавцем ручкою. На одній із струн (або двох- при чотириструнній конструкції) клавішами (буває їх від 3 до 15), розміщених на корпусі резонатора, виконується мелодія, інші звучать постійно квінтою й октавою до першої струни.

Здавна відомий нашому народу інструмент цей в різних регіонах мав різне значення у музичному побуті, і, можливо, саме він здібний яскраво ілюструвати залежність величини і форми резонатора, кількості струн, декору і т. п. від соціально-естетичної функції інструменту. Це підтверджується як результатами експедиційних опитів, так і зібраними у наших фондах експонатами.

Наприклад, інструмент лірника-старця мав викликати, як і репертуар його, співчуття до виконавця, і тому робився абияк, з незачищених дощечок із плоскими деками, а відтак робили звук ліри скигльчим. Окрім того, манера та й можливості виконавців потребували невеликого звуку інструмента, отже, й робили ліру малою, що, до речі, збільшувало її транспортність.

Інші інструменти мали лірники, які грали на весіллях, вечорницях, довітках чи у шинках. Їх ліри були майстерно зроблені, великі, з опуклими деками, від чого голос мали повний і сильний (чи не «ревли»). Інструмент різьбили або просто фарбували у червоний — радієвий — колір, що, безумовно, народжувало святковий, піднесений настрій. Багатий декор ліри вимагав іншої величини площин, які створювали інший силует (це добре помітно на інструментах, привезених нами з Карпат). Різноманітний, значно багатший репертуар, який складався з дум, великої кількості пісенних та танцювальних мелодій, сумісна гра з скрипкою, сопілкою та іншими інструментами вимагали й більшого діапазону, отже й більшої кількості клавіш.

Середнього розміру, чисто роблені, помірно прикрашені інструменти (як правило, декором символічного змісту) мали лірники, які грали й співали коло церкви чи на похороні твори моралізаторського характеру. Вважаючи себе носіями «віковичної правди» й добра, вони не просили милостиню, але, даруючи людям своє мистецтво, могли без втрати власної гідності отримувати підношення своїх слухачів навіть шматком хліба.

Зрозуміло, що поміж цими основними, так би мовити, «чистими» типами інструменту, які відображали різну соціально-естетичну сутність виконавства, існували і проміжні.

Після революції щезли типи лірників-жебраків, які були найпоширеніші у передреволюційні роки. Нині [1970-ті рр. – К. М.] ліра подекуди заучить у народному музичному побуті Поділля, Полісся, Наддніпрянщини та Карпат (де нами був знайдений старовинний центр виготовлення цього інструменту, який існував там у своїх найдосконаліших формах). З появою оркестрів народних інструментів робляться активні спроби ввести ліру до їх складу. Однією з перших зазвучала ліра у оркестрі харківського клубу заводу «Металіст» ще у тридцяті роки. З тих пір вдосконалений радянськими майстрами старовинний інструмент, що мав хроматичний звукоряд і діапазон більше двох октав, все частіше звучить на концертній естраді, по радіо й телебаченню. У нашому зібранні є сучасні ліри роботи І. Скляра та В. Зуляка, серійні інструменти, виготовлені майстрами Мельнице-Подільських виробничих майстерень.

Igor Shramko (Kyiv)

UKRAINIAN FOLK MUSICAL INSTRUMENTS IN THE MUSEUM OF FOLK ARCHITECTURE AND FOLKWAYS OF UKRAINE

This article is a thorough review of musical instruments collected in the National Museum of Folk Architecture and Folkways of Ukraine was written in 1970 but published for the first time today. Its author, Igor K. Shramko (1938–2010) for a long period of time gathered and studied out this collection. The article is published with minor text reductions concerning irrelevant nowadays Soviet ideological realities. Article was prepared for publication by K. Mishchenko.

Keywords: Bandura, Bandurka, Kobza, Torban, Lyre.

Назар БОЖИНСЬКИЙ (Харків)

У РІЧНИЦЮ ТРАГІЧНОЇ ЗАГИБЕЛІ КОРНІЯ МАЗУРА (СЕРГІЯ МИКОЛАЙОВИЧА ОРЛА). 1955–2015

Спогад, у річницю трагічної загибелі Корнія Мазура, поета, виконавця, музики, майстра музичних інструментів.

У статті коротко йдеться про деякі віхи життя, творчий спадок Сергія Орла.



У середовищі, хоч трохи зацікавленому сьогоднішнім традиційним кобзарством, мало хто не чув про КОРНІЯ МАЗУРА — талановитого поета, пісняра, виконавця, майстра музичних інструментів, учня славетного Миколи БУДНИКА. Виконавця, який грав на безлічі інструментів, складав поезію, пісні й музику до них кількома мовами, в тому числі — латиною.

Корній Мазур (Сергій Миколайович Орел) народився на Холодноярщині, Кіровоградської області, у селі Цибулевому, року Божого 1955. Цибулеве — село в Знаменському районі Кіровоградської області. Інші назви села — Цибулівський Шанець, Цибулів.

Закінчив Кіровоградський педагогічний інститут. Працював викладачем у Київській духовній академії і семінарії (КДАіС).

Серед багатьох музичних інструментів, на які майстерно грав Корній, — народня бандура, гусла, гітара, баян, піаніно та безліч інших. Близько десятка інструментів він змайстрував своїми руками.

Знав декілька іноземних мов, серед яких — німецька і латина, якими любив складати поезію. Через величезну кількість, перелічити принаймні назви УСІХ його творів майже неможливо. Де тільки вдавалось, Сергій Орел по-

пуляризував свою творчість. Є багато відеозаписів, як він декламує приходять людям свої вірші, поеми або грає свої пісні. Знав він також багато і традиційних кобзарських речей, виконував пісні на слова Т. Шевченка.

Я особисто познайомився з Корнієм, здається, навесні 2005 року. Він одразу вразив мене своєю людською справжністю, безпосередністю, талантом і внутрішньою потугою. Кожного разу, буваючи в Києві на всіляких святах і концертах, я помітив дивну особливість — там, де був серед учасників Корній Мазур, завжди пахло позитивом, оптимізмом, непідробним життєствердженням і дією! Після зустрічі з Корнієм хотілося працювати і творити! На Покрову, мабуть 2005 чи 2006р.Б., мені вдалося записати на диктофон деякі Корнієві вірші, зокрема «Чулан». Тоді ж я і побачив у нього зошит із записами, але коли попросив засвітлинити — Корній чомусь не дав і якось делікатно перевів розмову на іншу тему. Цікаво, де нині цей зошит? Можливо, хтось із кобзарського товариства його зберігає? Знаю, що напевне невеличка частинка зберігається в архіві його сина, Богдана Орла. Деякі твори Корнія були не так давно оприлюднені в електронній інтернет-газеті «Зоря Приірпіння». Кажуть, є ще його авторства електронна збірка «Обрубане коріння».

Здавалося, що світогляд Корнія був частиною не зіпсованого цивілізацією світогляду народнього. Пісні, що складав Корній Мазур, несли в собі глибоке знання питоми народньої поезії й сприймалися просто, природньо і епічно. Тому більшість із Корнієвих пісень не втрачають актуальності і сьогодні й органічно звучать в репертуарі нинішніх представників напрямку традиційного кобзарського виконавства. Зокрема, потужна псалма «Спаси нас, Господи» (2005?) виявилася фактично пророкою, про теперішню війну. Збереглося про Корнія також і багато переказуваних вусно (вустинських) переказів чи бувальщин. Деталі цих легенд можуть мінятися від оповідальника до оповідальника, але вони є, і, як вусні прозові твори, живуть досі в сучасній кобзарській спільноті.

Наприклад, за кобзарським звичаєм, початий твір не можна переривати ні за яких обставин, так колись робив і Г. Т. Гончаренко та інші. Існує бувальщина, що одного разу Корній грав на базарі якусь псалму (а він доволі часто провадив традиційні кобзарювання межі люди, на базарах коло церков і т. д.), і грав досить довго. Як це нерідко буває на базарах, до нього за деякий час підійшли якихось двоє п'яних чоловіків і почали насміхатись і глузувати з бандуриста. Корній, як це і годиться, не звертав уваги і продовжував грати, не перериваючи твір. Здивований такою непоступливістю, один з п'яниць почав виливати Корнієві на голову пиво з пляшки. Але і це не мало ніякої дії — Корній лишався незворушним й спокійно дограв пісні люду, який зібрався навколо. А як дограв, раптово встав і досить жорстко набив своїм невдалим кривдникам мармизи.

Інша бувальщина — про те, як Корній Мазур, кобзарюючи, дійшов пішки з Кіровограда до Києва, ночуючи просто неба або в сні. Одного разу

один сільський міліціонер віднайшов Корнія сплячим на копиці сіна й заходився будити, уважаючи його циганом або злодюжкою. Проте Корній не розгубився і поважно, з почуттям власної гідності відповів міліціонеру, що він — мандрований народний кобзар і тому має цілковите право спати на громадському сні. Міліціонер швидко знітився і відступив. Хоча, насправді, як признавався згодом Корній, по зовнішньому вигляду, він тоді був більше схожим на «бомжа», а не на «мандрованого кобзаря».

Колись славної пам'яті цехмайстер Микола Будник на питання Корнія, чому вимирають старовинні корінні роди, відповів йому, що «треба робити, як робили люди — всі гріхи, що накопичились, виспівати, виплакати». І справді, за всі найзначніші для українського народу події ХХ ст., що були не виспівані, бралися найбільше два співця сучасного кобзарського середовища. Якщо перші духовні прогалини намагався епічним висповідом заладати Микола Будник, то згодом цю вустинську місію підхопив Корній Мазур. І робив це впевнено, природньо і сильно аж до своєї трагічної загибелі в рідному селі Цибулеві, 29 березня 2015 р. Б. Проте його чин продовжили інші сучасні співці — отже епічна справа Корнія, пам'ять про нього лишається жити.

Ось маленький перелік найвідоміших творів Корнія Мазура (Орла):

1. Балада про дикого кабана;
2. Балада про Бугая;
3. Одрізнана скибка;
4. Спаси нас, Господи;
5. Балада Про коня;
6. Балада Про колорадського жука;
7. Про Микиту та Степана;
8. Ой гоп, гопапа;
9. Про Мамаїв Яр та багато багато інших.

Шкода, що про Сергія Миколайовича чомусь не написали ті, хто знав його і ближче, і більше. Проте я вдячний цій невеличкій можливості з свого далекого Харкова висловити глибоку шану Корнію і сказати кілька добрих слів про його ще непоціноване подвижництво. Дасть Бог, і незабаром — з'явиться збірка його творів, а спогади про Корнія і Корнієві пісні звучатимуть серед людей!

Nazar Bozhynskyy (Kharkiv)

MEMORIES, THE ANNIVERSARY OF THE TRAGIC DEATH OF KORNIY MAZUR. 1955–2015

Memories, the anniversary of the tragic death of Korniy Mazur, the poet, the musician, master of musical instruments.

The article briefly deals with some of the milestones of life, creative inheritance of the Serhiy Orel.

Юрій КАБКО (Харків)

ЗАГАЛЬНОВІДОМИЙ «НЕВІДОМИЙ» СТРІЙ КОБЗИ: ДИСКУСІЙНІ ПИТАННЯ СУЧАСНОГО ВИЗНАЧЕННЯ

Повідомлення присвячене дискусії щодо правомірності сучасних термінологічних визначень традиційних музичних інструментів «кобза» і «бандура».

Ключові слова: кобза, бандура, лютнеподібний спосіб гри, ладковий і безладковий інструменти.

З огляду на демократичність сучасного процесу культурного розвитку в Україні варто допитливо і критично ставитися до давніх і не дуже уявлень про традиційний кобзарський інструментарій. Одними з найдискусійніших питань в середовищі виконавців і майстрів нині справедливо вважаються питання історичного визначення кобзи і бандури, їх конструкцій, а також строїв. Цікавість до строю кобзи є особливою, адже число подвижників виконавства на цьому інструменті від року в рік прогресивно зростає.

Отже, з одного боку, стрій кобзи є загальновідомим і всі про нього знають. Проте, з іншого — він лишається невідомим. І все через те, що його *не сприймають* як питомо кобзовий стрій.

Але перед тим як перейти до самого строю, детальніше розглянемо вихляси назви «бандура» в XVII–XIX століттях:

XVII ст. Фраза одного польського пана: «...*Nieladnie: ten Jmsc dobrze gra na kobzie. Ladniej z lacinska na bandurze...*» — Неподобство: той пан добре грає на кобзі. Краще вже сказати латиною — на бандурі.

Начебто все чітко і ясно. Кобза і бандура — це один і той же інструмент, але бандура — це по-панськи, а кобза — по-простому [1].

1721 рік. «Ми слухали сліпого козака, який грав на бандурі, інструменті, що схожий на лютню, з тією лиш різницею, що не такий великий і має менше струн», — Берггольц [2].

1770 рік. «Бандура, яка за своєю будовою, так і за звуком, доволі подібна до лютні, лише тільки шийка коротша і зазвичай споряджена меншою кількістю струн», — Штелін.

«Бандура — маленька лютня, інструмент, що супроводжує спів», — Беллерман [2].

Якщо барокова лютня мала від 10 до 14 хорів струн, то можна припустити, що бандура у XVIII ст. мала менше 10 струн.

1808 рік. «Кобза — музичний інструмент, менший від бандури, який має від 3 до 7 струн, а іноді і сама бандура називається кобзою, якщо в руках жебраків або богаділених, які ходять з нею по торгах та ярмарках, грають на ній, приспівуючи», — В. Ломиковський [3]. Тут не цілком зрозумілою є різниця між кобзою й бандурою, але промовистим є той факт, що бандура автоматично стає кобзою, як тільки потрапляє до рук сліпця.

1830 рік. «Бандура — музичний інструмент, що має від 8 до 24 і більше струн. На останніх не всі струни натягуються вздовж клинка, половина на самому корпусі», — Енциклопедичний лексикон [2]. Цікаве свідчення про те, що бандура може мати й 8 струн, які натягнуті лише вздовж грифа.

1831 рік. «Бандура — інструмент, род гитари», — М. Гоголь [4]. Письменник порівняв бандуру з лютнеподібною гітарою.

1843 рік. Малюнок Т. Г. Шевченка, відомий загалом під назвою «Сліпий». Проте сам Шевченко підписав його як «Бандурист» (Мал. №1). Отже, Т. Г. Шевченко бандуристом називає людину, яка грає на інструменті лютнеподібним способом.

1860 рік. «Бандура или кобза — струнный инструментъ... На бандурѣ играютъ перебирая правою рукою струны, а лѣвою лады», — В. Тимм [5].

1860 рік. Картина «Бандурист», художник Д. І. Безперчий (Мал. №2). Бачимо: художник називає бандуристом сліпця, який також грає лютнеподібним способом.

1863 рік. «Бандура — музыкальное орудие, весьма похожее на лютню или на балалайку, с округлым кузовом и металлическими струнами; на ней играютъ перышком, как на турецкой домре. У нас бандурой зовут торбан, который гораздо больше и пузастее, а играют на нем пальцами, по гитарному», — В. Даль [6]. Як вказує нам укладач словника, бандурою називався інструмент з лютнеподібним способом гри, у тому числі й торбан.

1873 рік. Микола Лисенко у своєму рефераті так описує інструмент Остапа Вересая: «Кобза або бандура по зовнішній формі нагадує іспанську гітару», «бандура складається з недовгого але широкого грифа...» і одразу: «зовнішній устрій дерев'яних частин кобзи...» [7].

«Як слова провів, то приграваю на бандурі», — О. Вересай (у перегрі до танцю «Бугай») [7]. Цікаве свідчення про те, що не тільки Микола Лисенко, а й сам Остап Вересай називав свій інструмент бандурою.

1890 рік. «Бандура чи кобза — музичний інструмент, поширений в Малоросії; детально описаний відомим малоруським композитором і збирачем народних пісень М. В. Лисенком...» [8].

«Бандурист — играющий на бандуре. В прежнее время в Малороссии на каждом барском дворе имелись бандуристы, или торбанщики (в Малороссии бандура наз. также торбан), которые играли и пели» [8].



Мал. 1



Мал. 2



Мал. 3



Мал. 4

1891 рік. О. Фамінцин бандурою називає лютнеподібний інструмент з «Букваря» Каріона Істоміна (1694 рік) (Мал. №3), [9].

Отже, бандурою до XX ст. називались інструменти з лютнеподібним способом гри. Можна припустити, що кобза і бандура — це різні назви одного й того ж інструменту. При цьому, ані наявність/відсутність ладків на грифі, ані спосіб гри (лютнеподібний/арфоподібний) не впливали на його назву.

Сучасна термінологія (кобза — інструмент з лютнеподібним способом гри, бандура — інструмент з арфоподібним способом гри), а також теорія про одночасне існування двох різних інструментів — кобзи і бандури — сформувалась після того, як у 1983 році Миколою Будником і Володимиром Кушпетом було реконструйовано інструмент Остапа Вересая — останнього кобзаря, який грав старовинним лютнеподібним способом.

Для підтвердження зазначеного припущення варто неупереджено оцінити інструмент, що відомий світові, як «бандура Рубця», й порівняти його

з інструментом, умовно названим ладковою бандурою (Мал. №4). При такому порівнянні одразу впадають у вічі подібності: і в «бандури Рубця», і в ладкової бандури відносно довгий гриф, який дозволяє пальцями притиснути струни до квінти вгору. «Бандура Рубця» має 13 приструнків, а ладкова бандура 17 приструнків. Крім того, і «бандура Рубця», і ладкова бандура мають подібні загальні пропорції, які пристосовані для гри лютнеподібним способом. Різниця між цими інструментами полягає тільки в тому, що «бандура Рубця» — це безладковий інструмент.

Отже, підсумовуючи всю попередньо наведену інформацію, можна дійти висновку, що Олександр Рубець, коли описував свою бандуру, насправді мав на увазі *інструмент з лютнеподібним способом гри*. Тобто стрій «бандури Рубця»: *g, c, d, g*, приструнків: *d', e', f', g', a', b', c», d», e», f», g», a», b»* треба інтерпретувати як *кобзовий* (згідно з сучасною термінологією), а саму «бандуру Рубця», використовуючи нинішні термінологічні поняття, як *кобзу*.

Власне, можливо, тому в енциклопедіях Брокгауза та Ефрона автори подають «бандуру Рубця» та кобзу Вересая поруч, під загальною назвою «бандура».

Список використаних джерел

1. <http://torban.org/torban2.html>
2. В. Кушпет «Старцівство: мандрівні співці-музиканти в Україні», 2007 р.
3. В. Ломиковський «Словник малоруської старини», 1808 р.
4. М. Гоголь «Вечори на хуторі поблизу Диканьки», 1831 р.
5. В. Тимм «Художній листок», 1860 р.
6. В. Даль «Словник живої великоруської мови», 1863 р.
7. М. Лисенко «Характеристика музичних особливостей малоруських дум та пісень, які виконує кобзар Остап Вересай», 1873 р.
8. «Енциклопедичний словник Брокгауза та Ефрона», 1890 р.
9. О. Фамінцин «Домра и сродные ей музыкальные инструменты русского народа: Балалайка.-Кобза.-Бандура.-Торбан.-Гитара: Исторический очерк», 1891 р.

Yuri Kabko (Kharkiv)

WELL KNOWN «UNKNOWN» SCALE OF KOBZA: DISCUSSIONS ABOUT CURRENT DEFINITION

Essay is dedicated to the discussions about the legality of current definitions of traditional musical instruments "Kobza" and "Bandura".

Keywords: Kobza, Bandura, Lute-like way of playing, fretted and fretless musical instruments.

Юрій КАБКО (Харків)

ОРІЄНТИРИ СУЧАСНОГО ВИКОНАВСТВА НА ТРАДИЦІЙНИХ КОБЗАРСЬКИХ ІНСТРУМЕНТАХ

Нарис присвячений новаторським методикам реконструкції співогри кобзарів і лірників, які можуть допомогти сучасним виконавцям наблизитися до автентичних взірців.

Ключові слова: реконструкція звукозапису, спектрограма голосу, звукове моделювання.

На 25 році існування Української незалежної держави маємо доволі дивну ситуацію. Незважаючи на десятки поповних статей про кобзарство, в яких розповідається про те, як «кобзарі на протязі століть були хранителями духовного генофонду нації», ми можемо констатувати практично повну відсутність уявлень в суспільстві про те, яким має бути справжнє кобзарське виконавство.

Щоб не бути голослівними — запитайте у пересічної людини, чи чула вона, як співали ці самі «хранителі духовного генофонду» — відповідь буде на 100% передбачуваною...

І проблема зовсім не в тому, що відсутні знання й уявлення серед громадянства, митців, педагогів, науковців, музейних працівників, студентів тощо. Проблема в іншому — відсутності прагнення взагалі до будь-яких змін. Складається навіть враження, що подібна ця ситуація всіх влаштовує. Проста людина щиро вважає, що старовинних аудіозаписів кобзарів та лірників просто не існує і що старці грали та співали ось так, як роблять це сьогодні зі сцени професійні артисти. Більше того — їй, простій людині, взагалі для національного самоствердження цілком достатньо самого лише факту того, що кобзарі колись були. Проте гідна подиву постава дослідників-етнографів та практиків-реконструкторів, які, щиро кажучи, зробили дуже мало для популяризації достовірних зразків автентичної кобзарсько-лірницької традиції.

Не можна забувати, що нині ми живемо в постфольклорну епоху. Якщо просто, постфольклор — це фольклор у часи розповсюдження звукозаписуючої техніки та телебачення. А після того, як засоби відеофіксації та ме-

режа інтернет стали легко доступними, постфольклор отримав потужний імпульс для свого розвитку.

І дійсно — у порівнянні з книжковою традицією комп'ютер та інтернет мають здатність відтворювати якості ще дописемної, архаїчної комунікації. Будь-які тексти, фотографії, аудіо та відео можуть бути отримані з мережі, відредаговані та завантажені туди знову й через декілька хвилин бути доступними для перегляду в будь-якій точці світу.

Культура наче повертається до своїх дописемних архаїчних форм з притаманними їй пластичністю, багатоваріантністю, анонімністю. А наші фахівці-науковці, всупереч інтерактивній реальності, чомусь «загубились» десь в часах Панька Куліша. Загубилися, заблукали і продовжують з видання до видання рутинно і бездушно передруковувати тексти колись записаних дум. А потім ще десятки років намагаються досліджувати увесь далеко не площинний, потужний і невмирущий пласт українського епосу лише через ці тексти. При цьому щиро вважаючи, що їх зусиль буде цілком достатньо для відродження і навіть розвитку української культури в епоху глобалізації та інтернету.

Як на мене, в ідеалі, всі старовинні аудіозаписи кобзарів та лірників давно мали б бути відреставровані, оцифровані та доступні для прослуховування і вільного завантаження на десятках сайтів. Але «віз», якого «треба було б перти в першу чергу», й досі залишається на тому ж місці: записи в більшості заховані по архівах та лабораторіях і залишаються здебільшого недоступними для масового слухача. В результаті переважна більшість реконструкторів кобзарсько-лірницької традиції й гадки не мали, що і як треба реконструювати, бо навіть не уявляли, як співали та грали старосвітські старці. І лише останніми роками намітився здви́г у публікації в інтернеті записів з колекції Філарета Колесси та трохи — з фондів ІМФЕ.

Ігнорування архівних фонозаписів значно збіднює можливості сучасної реконструкції й може призвести до застійних явищ в сучасному середовищі послідовників кобзарсько-лірницької традиції. І дійсно, у спільнотах виконавців на традиційних кобзарських інструментах існують начебто багато напрямків. Дехто сконцентрувався на масовому майструванні інструментів, інші — розвивають лютнево-торбанний напрямок, ще одні захоплюються «Хореею козацькою», щиро уважаючи творчість цього колективу сучасним кобзарством. Звісно, всі названі напрямки дуже цікаві і щирий дослідник української культури неодмінно відкриє для себе в них нові горизонти. Але з іншого боку — всі ці захоплення можна інтерпретувати і як деяку розгубленість сучасної кобзарської братії: мовляв, *а куди йти далі?* Адже головна перепона якісно вищого і продуктивнішого розвитку сучасного кобзарського руху якраз і є відчутний дефіцит достовірних зразків для наслідування, які нині вкрай необхідні для реконструкції автентичної кобзарсько-лірницької співогри.

Ось тут ми опиняємося перед цікавою ситуацією. Нотні записи співогри кобзарів є досить обмеженими і об'єктивно недостатніми для сучасного виконавця. При схоластичному і не критичному до них ставленні вони можуть навіть призвести до формування хибних установок у сприйнятті та продукції кобзарської співогри. Більшість поважних дослідників відзначали надзвичайну важкість, навіть неможливість нотозапису голосу кобзарів й лірників. І все через через насиченість вокальних партій співців голосовими мелізмами, що надавали співаному епосу славнозвісного «орієнтального забарвлення». Єдиним способом, який здатен відкрити завісу таємничості в питанні, «а як же по-справжньому співали старці», та об'єктивно з'ясувати, «як дійсно грали старці», може бути лише *комплексне співставлення* записів нотних і відреставрованих та оприлюднених записів фонографічних, які зробили на початку ХХ-го ст. Ф. Колесса, О. Бородай, В. Харків, Л. Українка, К. Квітка, О. Сластьон.

Проте на перепоні лишається ще одна проблема. Справа в тому, що звуки інструментів через недосконалість тодішньої звукозаписувальної техніки були і так ледве чутними, а за роки зберігання валків в архівах й взагалі потонули в шумах. Через це на більшості відреставрованих звукових файлів інструментів вже не чути взагалі.

У вирішенні цієї та інших проблем на допомогу реконструкторам традиції можуть прийти декілька цікавих методик, розроблених братчиками Харківського кобзарського цеху.

Зокрема, одна з цих методик полягає в тому, щоб на фонографічний запис голосу кобзаря або лірника в звуковому редакторі накласти нотації Ф. Колесси, які він зробив, розшифровуючи записи співців. Згадана *методика реконструкції звукозапису* дає дуже цікаві й корисні для практичного втілення результати, адже слугує живим орієнтиром автентичності виконання. Для прикладу наведемо нашу реконструкцію думи «Про трьох Озівських братів» від кобзаря Михайла Кравченка, записану на фонограф 1908 року і занотовану Ф. Колессою: https://youtu.be/Pur_66Va1Jc

Болючим питанням реконструкції лишається питання точної передачі нотами автентичних кобзарсько-лірницьких рецитацій і мелодій. Зокрема, при роботі над реконструкцією думи «Буря на чорному морі», записаної від Гната Гончаренка, з'ясувалась дивна річ: *фонограма не відповідає по часу нотним записам*. Щоб хоч якось співставити фонографічний запис голосу кобзаря з його нотними записами, було знайдено вихід — довелось розрізати фонограму в місцях перегр між уступами.

Ще одна з реконструкційних знахідок Харківського кобзарського цеху полягає у використанні представлення голосу епічного співця у якості абстрактного образу. Щонайкраще для цього підходить спектрограма голосу. На відміну від абсолютно неінформативного хвильового представлення та мало інформативного нотного запису, спектрограма у графічному ви-

гляді здатна передати найдрібніші нюанси голосу епічного співця. Для прикладу наведемо спектрограму голосу кобзаря Петра Гузя: https://youtu.be/z6O3Nm_zKPk, а також спектрограму голосу бандуриста Гната Хоткевича: <https://youtu.be/-xnArDB3xnE>

Наступною нашою методикою є *звукове модулювання співогри кобзарів та лірників*. На відміну від *реконструкції*, де синтезовано тільки музичний супровід, в звуковій моделі все, від першої ноти голосу до останньої ноти супроводу, синтезоване на комп'ютері. Перевага полягає в тому, що створюючи звукові моделі, можна варіювати. Для прикладу можна ознайомитись з двома варіантами *звукової моделі співогри* Остапа Вересая, які було створено на основі нотних записів Миколи Лисенка думи «Про вдову і трьох синів».

У першому варіанті думи відмічаються протяжні закінчення фраз: <https://youtu.be/4Ow2Ai4Kdp4>

У другому варіанті — закінчення фраз короткі: <https://youtu.be/rJjfZcQwlvM>

Таким чином, сучасний рівень інформаційних технологій дозволяє не лише оприлюднити достовірні записи кобзарів і лірників, але й скласти реальні уявлення про їх автентичну співогру. І зробити це можна досить просто, легко, багатоманітно й без жодних фінансових витрат. Була б добра воля.

Yuri Kabko (Kharkiv)

LANDMARKS OF CONTEMPORARY PERFORMING ON TRADITIONAL KOBZAR INSTRUMENTS

Essay is dedicated to innovative methods of reconstruction of performing on traditional Ukrainian instruments (kobza and lyre). These methods can help contemporary artists to imitate the authentic models.

Keywords: reconstruction of voice recording, voice spectrogram, sound modeling.

SUMMARY

The conference is devoted to the urgent problems regarding modern research and development of the traditional (diatonic folk) bandura. In view of the special place and role of the traditional bandura in Ukrainian society, this scientific review encompasses a wide range of pressing contemporary topics, including: the origin of the bandura, its place among the world musical instruments; the phenomenon of traditional bandura; physiological characteristics and their influence; paramusical, sacred, symbolic properties of the instrument; instrument variants, regional structural features, tunings, modern design and reconstruction of ancient instruments, historical traditions and new features in crafting instruments; performance features, playing methodology; authentic traditional bandura repertoire, its present representation, the principles for the formation of modern repertoire, original compositions by artists; problems of promulgating epic works in contemporary society, growth of supporting communities and contemporary education of student Kobzar performanc etc.

The collection of articles is intended for scientists, researchers, museum staff, teachers and tertiary students, musicians and devotees of authentic Kobzar performance, and — for the wide range of supporters of the traditional bandura.

УЧАСНИКИ КОНФЕРЕНЦІЇ



Назар Божинський, кандидат архітектури, доцент Харківського національного університету будівництва та архітектури, майстер, виконавець на традиційних кобзарських інструментах



Марина Гримич, доктор історичних, кандидат філологічних наук, професор. Провідний науковий співробітник Науково-дослідного інституту українознавства



Джеймс Етертон (США), виконавець, подвижник традиційної бандури в США, бакалавр музики та історії. Працює технічним консультантом бізнес-процесів.



Ірина Зінків, доктор мистецтвознавства, професор кафедри теорії музики Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка



Юрій Кабко, дослідник кобзарсько-лірницької традиції, майстер традиційних інструментів, бандурист (м. Харків)



Володимир Кушпет, дослідник кобзарсько-лірницької традиції, викладач Стрітівської вищої педагогічної школи кобзарського мистецтва, виконавець на традиційних кобзарських інструментах



Олена Левенко, старший науковий співробітник Музею театрального, музичного та кіномистецтва України



Віктор Мішалов (Канада), кандидат мистецтвознавства, ад'юнкт, науковий дослідник Університету Монаш (Мельбурн, Австралія), бандурист



Катя Михайлова (Болгарія), доктор наук, доцент Інституту Етнології та фольклористики з Етнографічним музеєм Болгарської академії наук (Софія, Болгарія)



Леся Павленко, аспірантка Київського національного університету культури і мистецтв



Олександр Савчук, кандидат філософських наук, доцент кафедри теорії культури і філософії науки Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна, дослідник кобзарсько-лірницької традиції, бандурист



Олександр Тихенко, провідний архівіст відділу використання інформації документів Центрального державного кінофотофоноархіву України ім. Г. С. Пшеничного, етнограф, дослідник кобзарсько-лірницької традиції



Микола Товкайло, кандидат історичних наук, дослідник кобзарсько-лірницької традиції, бандурист, майстер традиційних інструментів, Цехмайстер Кобзарського Цеху



Михайло Хай, доктор мистецтвознавства, завідувач та провідний науковий співробітник відділу етномузикології ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України, професор кафедри музичної фольклористики НМАУ ім. П. Чайковського



Кость Черемський, кандидат мистецтвознавства, віце-президент Фонду національно-культурних ініціатив імені Гната Хоткевича, лікар-анестезіолог ВАІТ ХМКЛ№7



Тетяна Чернета, кандидат мистецтвознавства, доцент Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв



Ігор Шрамко (1938-2010), дослідник традиційних музичних інструментів, у 1970-80-ті рр. працював завідувачем сектору музичних інструментів відділу фондів Національного музею народної архітектури та побуту України

*Матеріали
Міжнародної науково-практичної конференції*

**ТРАДИЦІЙНА БАНДУРА:
МИНУЛЕ, СУЧАСНЕ, МАЙБУТНЄ**

18–19 червня 2016 року

Друкується в авторській редакції

Технічний редактор *О. О. Савчук*
Відповідальний редактор *К. П. Черемський*

На першій сторінці обкладинки використано фрагмент світлини поч. XX ст.
з приватної колекції Аркадія Хільковського (м. Харків)

На “кишені” першої сторінки обкладинки використано роботу О. Г. Сластіона
“Художник П. Д. Мартинович у старовинному українському одязі”.

Видавець: ФО-П Савчук Олександр Олегович
www.savchook.com • savchook.book@gmail.com
Тел.: 067.572.85.75

Свідоцтво про внесення
до Державного реєстру видавців,
виготівників та розповсюджувачів видавничої
продукції ДК № 3897 від 14.10.2010 року

Формат 60x84/16. Папір офсетний.
Друк цифровий. Гарнітура Minion Pro.
Підписано до друку 01.06.2016 р.
Умовн. друк. арк. 13,5. Наклад 200 прим.