ТРАДИЦІЙНІ МУЗИЧНІ ІНСТРУМЕНТИ КОБЗАРІВ І ЛІРНИКІВ

ТРАДИЦІЙНІ МУЗИЧНІ ІНСТРУМЕНТИ КОБЗАРІВ І ЛІРНИКІВ

До 140-ліття
від дня народження
Гната ХОТКЕВИЧА
(1877–1938)

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

ТРАДИЦІЙНІ МУЗИЧНІ ІНСТРУМЕНТИ КОБЗАРІВ І ЛІРНИКІВ

Матеріали
науково-практичної конференції
з міжнародною участю

2 червня 2017 року
м. Київ, НЦНК «Музей Івана Гончара»

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

Видання здійснене
завдяки меценатській підтримці
Андрія ХОТКЕВИЧА (США)

Т 65 Традиційні музичні інструменти кобзарів і лірників : Матеріали науково-практичної конференції з міжнародною участю (2 червня 2017 р.) ; упоряд. К. П. Черемський. — Харків : Видавець Олександр Савчук ; НЦНК «Музей Івана Гончара», 2017. — 240 с. : [27 іл.].

Науково-практична конференція з міжнародною участю «Традиційні музичні інструменти кобзарів і лірників» (2 червня 2017 року, Україна, м. Київ, Національний центр народної культури «Музей Івана Гончара», вул. Лаврська, 19) проводиться до 140-річчя від Дня народження Гната Хоткевича під егідою Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України. Конференція присвячена актуальним питанням дослідження і сучасного розвитку музичних інструментів українських традиційних співців-музикантів (кобзи, бандури, торбана, гусел, колісної ліри, інших) та їхнього місця серед музичного інструментарію світу. Розглянуто широке коло питань, пов'язаних із феноменами автентичного репертуару кобзарів і лірників, його перегуку з репертуаром традиційних співців інших народів; особливостями нинішньої репрезентації кобзарського творчого набутку; проблемам культивування в суспільстві епічної творчості, формування спільнот шанувальників, виховання сучасного слухача тощо. Зосереджено увагу на новітньому науковому переосмисленні традиційних «співоцьких» інструментів, експертному оцінюванню їхніх різновидів, регіональних особливостей конструкцій, строю; досвіду доказової реконструкції інструментів «співоцького» ряду: історичним традиціям й новітнім досягненням виготовлення; своєрідностям давнього і сучасного виконавства, традиційним й новаторським школам, способам, стилям гри тощо. Відкрито для наукового обговорення нині не досліджені сфери психофізіологічного впливу виконавства традиційних співців-музикантів, етномедичної практики кобзарів, лірників, стихівничих.

Збірник статей розрахований на науковців, дослідників, музейних працівників, викладачів і студентів ВНЗів, музикантів, подвижників кобзарського виконавства, а також — на широке коло шанувальників традиційних музичних інструментів.

УДК 784.4:39(477)
ББК 85.314(4УКР)

© Автори, 2017
© Черемський К. П., упорядкування, 2017
© Видавець Олександр Савчук, макет, 2017

ЗМІСТ

РОЗДІЛ І. Актуальні питання теорії і практики

Ірина Романюк (Харків)
НАРОДНА ПСАЛЬМА КОБЗАРСЬКО-ЛІРНИЦЬКОЇ ТРАДИЦІЇ: ДО МЕТОДОЛОГІЇ ВИКОНАВСЬКОГО АНАЛІЗУ..... 11

Костянтин Чеченя (Київ)
ЛЮТНЯ — TERRA INCOGNITA..... 22

Олег Чухліб (Харків)
ТОРБАН ЯК РІЗНОВИД БАРОКОВОЇ ЛЮТНІ В УКРАЇНІ..... 29

Віктор Мішалов (Торонто, Канада)
СУПРОВОДИ НА БАНДУРІ ХАРКІВСЬКОГО ТИПУ 40

Кость Черемський (Харків)
ТРАДИЦІЙНА БАНДУРА:
ПОШУК АЛГОРИТМІВ ДОСЛІДЖЕННЯ..... 47

Андрій Паславський (Київ)
ДОСВІД ПОШУКОВОЇ ТА ПРАКТИЧНОЇ РОБОТИ
В НАУКОВІЙ РЕКОНСТРУКЦІЇ СТАРОСВІТСЬКИХ
МУЗИЧНИХ ІНСТРУМЕНТІВ 61

Ганна Цимбаліста (м. Хмельницький)
ПРОБЛЕМИ КУЛЬТИВУВАННЯ В СУСПІЛЬСТВІ
ЕПІЧНОЇ КОБЗАРСЬКОЇ ТА БАНДУРНОЇ ТВОРЧОСТІ,
ФОРМУВАННЯ СПІЛЬНОТ ШАНУВАЛЬНИКІВ 70

Тетяна Беценко (Суми)
МОВНОСТРУКТУРНІ ЗАСОБИ ІМПРОВІЗАЦІЙНОГО
ТВОРЕННЯ ГЕРОЇЧНОГО ЕПОСУ (ДУМ)..... 75

Людмила Михно (Суми)
УКРАЇНСЬКІ НАРОДНІ ДУМИ — ОРИГІНАЛЬНІ ПАМ'ЯТКИ
НАЦІОНАЛЬНОЇ ТА СВІТОВОЇ КУЛЬТУРИ 83

Марина Набок, Мухаммад Абу Хамеда (Суми)
ПОРІВНЯЛЬНИЙ АНАЛІЗ НАЦІОНАЛЬНИХ
КАРТИН СВІТУ В УКРАЇНСЬКІЙ ТА АРАБСЬКІЙ
УСНІЙ НАРОДНІЙ ТВОРЧОСТІ..... 88

Костянтин Рахно (Опішне)
КОЛІСНА ЛІРА В УКРАЇНСЬКОМУ ФОЛЬКЛОРІ:
МІЖ ЗАХОДОМ І СХОДОМ 94

Марина Набок, Мехмет Бешир (Суми)
ЕТНОТИП ВОЇНА В УКРАЇНСЬКИХ НАРОДНИХ
ДУМАХ ТА КУРДСЬКИХ НАРОДНИХ ПІСНЯХ 103

Михайло Рахно (Полтава)
ЕПІЧНА ТРАДИЦІЯ СЕРЕДНЬОВІЧНИХ
ГЕРМАНЦІВ І УКРАЇНСЬКЕ КОБЗАРСТВО 110

Олександр Матковський (Суми)
КОБЗАРСТВО — ЕЛІТАРНЕ ЯВИЩЕ НАЦІОНАЛЬНОЇ
НАРОДНОМУЗИКАЛЬНОЇ КУЛЬТУРИ 124

Віолетта Дутчак (Івано-Франківськ)
ТРАДИЦІЙНЕ КОБЗАРСТВО В СЕРЕДОВИЩІ
УКРАЇНСЬКОЇ ДІАСПОРИ: ІСТОРІЯ І СУЧАСНІСТЬ 129

Олександр Савчук (Харків)
ТРАДИЦІЙНИЙ КОБЗАРСЬКИЙ СВІТОГЛЯД
В СВІТЛІ ФІЛОСОФСЬКОЇ СИСТЕМИ Г. С. СКОВОРОДИ 144

Наталія Федорняк (Івано-Франківськ)
УКРАЇНСЬКЕ КОБЗАРСТВО В ОБ'ЄКТИВІ ЗАРУБІЖНОГО
ДЖЕРЕЛОЗНАВСТВА (НА МАТЕРІАЛАХ МОНОГРАФІЇ
НАТАЛІЇ КОНОНЕНКО «UKRAINIAN MINSTRELS:
AND THE BLIND SHALL SING») 153

Ольга Кубік (Івано-Франківськ)
ТРАДИЦІЙНА ЛЕБІЙСЬКА МОВА КОБЗАРІВ І ЛІРНИКІВ:
ІСТОРІЯ ТА СУЧАСНІСТЬ 160

Кость Черемський (Харків)
ЕТНОМЕДИЧНІ АСПЕКТИ ПРАКТИКИ УКРАНСЬКИХ
ТРАДИЦІЙНИХ СПІВЦІВ-МУЗИКАНТІВ 168

РОЗДІЛ ІІ. Дослідження. Матеріали. Дискусії

Олександр Тихенко (Київ)
НОВІ МАТЕРІАЛИ ПРО УКРАЇНСЬКИХ ЛІРНИКІВ 197

Назар Божинський (Харків)
ВУЛИШНЄ КОБЗАРЮВАННЯ: ЯК ЦЕ БУВАЄ 2017 р. 214

Віктор Мішалов (Торонто, Канада)
СПОГАДИ ПРО ГЕОРГІЯ КИРИЛОВИЧА ТКАЧЕНКА 217

Юрій Кабко (Запоріжжя)
ГУСЛА — ДАВНЬОРУСЬКИЙ СМИЧКОВИЙ ІНСТРУМЕНТ.
ПИТАННЯ ВИНИКНЕННЯ ТА ІНТЕРПРЕТАЦІЇ 226

SUMMARY 232

АНОТАЦІЯ 232

УЧАСНИКИ КОНФЕРЕНЦІЇ 233

ЗМІСТ МАТЕРІАЛІВ МІЖНАРОДНОЇ
НАУКОВО-ПРАКТИЧНОЇ КОНФЕРЕНЦІЇ
«ТРАДИЦІЙНА БАНДУРА: МИНУЛЕ,
СУЧАСНЕ, МАЙБУТНЄ» (2016 р.) 238

РОЗДІЛ І

Актуальні питання теорії і практики

Ярина РОМАНЮК (Харків)

НАРОДНА ПСАЛЬМА КОБЗАРСЬКО-ЛІРНИЦЬКОЇ ТРАДИЦІЇ: ДО МЕТОДОЛОГІЇ ВИКОНАВСЬКОГО АНАЛІЗУ

Статтю присвячено жанру народної псальми кобзарсько-лірницької традиції. На прикладі музично-виконавського аналізу зразка «Ісусе мій Прелюбезний» у виконанні спадкоємця кобзарського традиційного співоцтва Г. Ткаченка (1898–1993) запропоновано алгоритм моделювання рівнів традиційного співоцького виконавства як структурованої системи (співогра → виконавський стиль → виконавська школа / традиція).

Ключові слова: народна псальма, духовний епос, співогра, виконавський стиль, виконавська школа, кобзарсько-лірницька традиція, українська духовна піснетворчість.

«А вони поють — Богу глас воздають,
А вони поють не по-нашому,
Не по-нашому — по небесному».

Із народної псальми

На початку XXI століття, що характеризується складною кризовою ситуацією в культурі, пов'язаною із набиранням обертів глобалізаційних процесів у світі, все більш актуальною стає тенденція збереження самобутності національного виміру культури, через який виявляються корінні категорії мислення народу як цілісної «духовної одиниці» (О. Потебня). Не винятком є й українська традиційна музична культура, мистецькі здобутки якої увиразнюють картину світу як сформовану свідомістю модель усієї структури буття народу.

Нині, у час розбудови культури та системи мистецької освіти України, дослідження феноменів музичної спадщини з віковими традиціями беззаперечно є перспективним. Тим паче, таких, що повернуті у наш час із небуття. Одним із них є народна духовна піснетворчість, що набула значного поширення впродовж століть як суголосна ціннісним орієнтирам національного «антропокосмосу» (термін І. Ляшенка). Її яскравим репрезентантом в українській традиційній культурі став жанр народної псальми, ґене-

за якого сягає корінням углиб тисячолітньої історії, виявляючи спадкоємність із найбільш древнім жанром християнської гимнографії — псалмом[1)].

У XX столітті з відомих історичних причин цей пласт культури опинився під забороною у вітчизняній науці та мистецькій практиці. Поступово, починаючи з 1990-х років, у наукових колах відроджується інтерес до історичних та теоретичних проблем, пов'язаних із вивченням української народної духовної піснетворчості (праці С. Грици, О. Богданової, А. Іваницького, В. Кушпета, Ю. Медведика, М. Хая, К. Черемського та ін.). Нині спостерігаємо увагу до цієї царини традиційного співоцтва України, що відображується у розмаїтих проявах мистецької практики: діяльність фольклористичних гуртів («Древо», «Божичі», «Гуляйгород», «Хорея козацька» м. Київ; «Муравський Шлях», м. Харків) та творчих спілок (представники Київського та Харківського кобзарських цехів); студентський виконавський рух (молодіжні фольклористичні гурти «БогуСлава» кафедри фольклористики КНУ імені Т.Г. Шевченка; «Ладовиці», м. Хмельницький; «Стежка» ХНУМ імені І.П. Котляревського та ін.); конкурси (міжнародний конкурс виконавців на українських народних інструментах імені Гната Хоткевича, номінація «Автентичне виконавство», м. Харків) та фестивалі («Червона Рута», номінації «Гуртовий автентичний спів», «Кобзарсько-лірницька традиція», м. Київ; «Кроковеє коло», номінації «Автентичний гуртовий спів», «Фольклорно-етнографічні програми», м. Харків).

Підсумовуючи вищезазначене, констатуємо, що відроджуваний інтерес на початку III тисячоліття до музичних феноменів духовної традиції України в музичній науці, виконавській практиці та освітянській сфері[2)] обумовлює *актуальність теми* дослідження.

Об'єкт дослідження — духовна традиція України.

Предметом обрано музично-виконавську специфіку жанру народної псальми у контексті побутування кобзарсько-лірницької традиції.

Мета наукової розвідки полягає в апробації методики виконавського аналізу жанру народної псальми кобзарсько-лірницької традиції як алгоритму моделювання рівнів системи традиційного співоцького виконавства.

---

1) *Псалом* (від давньо-гр. ψαλμός) є жанром гимнографічної поезії давньо-іудейського походження, що став основою для Псалтирі (I тис. до н.е.), складеної з 150 богонатхненних псалмів (автором більшості з яких є цар Давид). На нашу думку, правомірною вбачається гіпотеза щодо спорідненості жанрів народної псальми і псалма / псалому як похідного за змістом (не за призначенням). Однак, при такій постановці питання необхідним стає врахування й чітке розмежування онтологічної дистанції між *світським* (до якої належить жанр народної псальми) і *канонічним церковним* (жанр псалма / псалому) типами культури.

2) Показово, що в існуючих базових навчально-методичних джерелах із курсу «Музичний фольклор» для студентів музичних навчальних закладів, виданих до 1991 р., псальма, залишаючись свідомо виключеною, не висвітлювалась як невід'ємна складова жанрової системи кобзарсько-лірницької та народнопісенної традиції України.

Матеріал даної статті обмежено зразками народної псальми кобзарсько-лірницької традиції: з друкованих джерел початку XX та XXI століть, а також аудіо-запис псальми «Ісусе мій Прелюбезний» у виконанні 94-річного спадкоємця традиційного співоцького виконавства Г. Ткаченка (1898–1993).

Слід наголосити на тому, що наявність аудіозаписів зразків народної духовної піснетворчості у наш час, що виявились збереженими в репертуарі традиційних співців (в тому числі після жорсткої заборони у радянські добу), вивершує їх значення до рівня унікальних задокументованих артефактів у скарбниці духовної традиції національної культури України.

Перед тим, як перейти до викладу основних положень статті, доцільним вбачається вказати на існуючі різновиди жанру народної псальми. Пропонується класифікація жанру за наступними критеріями:

1) умови комунікації;

2) виконавський склад та наявність інструментального супроводу;

3) музично-іманентні закономірності (формотворчі, ладові, фактурні; спосіб звуковидобування і т.д.).

Так, історично усталеними жанровими різновидами народної псальми в традиційній культурі України слід вважати такі артефакти духовної піснетворчості:

• сольна одноголосна духовна побутова пісня з інструментальним супроводом (кобзарсько-лірницька традиція);

• гуртова багатоголосна духовна побутова пісня (народнопісенна традиція).

У даній науковій розвідці розгляду піддається народна псальма як складова жанрової системи кобзарсько-лірницької традиції, з урахуванням її характерних особливостей (на рівні тематики та музичної стилістики). Окрему проблему, що вивчається, складає музично-виконавський аспект аналізу. Виклад основних положень статті підкорений певній логічній послідовності (алгоритм) з урахуванням когнітивних механізмів музикознавства.

У контексті історичного буття культури України кобзарсько-лірницька традиція є художньо-естетичним явищем народного професіоналізму[3] музичної культури усної традиції, з одного боку. З іншого — вона є репрезентантом духовної традиції, засвідчуючи першорядність етичної функції[4] і відповідність її засад національній ментальності[5].

---

3) «Кобзарі — се не прошаки, що своєю бідністю або каліцтвом зворушують і спонукають людий до милостині: с е п р о ф е с і о н а л ь н і с п і в ц і », — зазначає Ф. Колесса [7, с. 61].

4) Про це: див. [1, с. 122; 8; 9, с. 18; 10, с. 38].

5) Див. дослідження М. Хая «Лірницька традиція як феномен української духовності» [10].

Як відомо, становлення і розквіт кобзарсько-лірницької традиції пов'язують із формуванням Запорізької Січі [7, с. 7]. Історично обумовленим є факт самоорганізації козацтва на Лівобережжі України як автономної мілітарної формації, мета якої полягала, передовсім (!), у відстоюванні і захисті православної віри. Невипадково у добу козацтва в Україні символом національної ідеї стає саме віра, заступниками і покровителями якої стали козаки (релігійний фактор як ототожнення з поняттям національного).

Наявність у кобзарсько-лірницькій традиції питомої ваги християнського проповідництва в побуті (творчість як месіанство) дозволяє дослідникам визначити її як паралітургічну творчість (О. Богданова), а її носіїв (*«Божих старців», панотців*) — як народних парарелігійних співців (К. Черемський).

Найбільш типовим, численним і виконуваним жанром у репертуарі кобзарів та лірників були народні псальми — *духовний епос* (за визначенням фундатора українського музичного епікознавства С. Грици [4]). Слід вказати, що у час живого побутування традиції, дослідники переважно оминали фіксацію народних псальм, які у XIX — на початку XX ст. вважались загальнопоширеними, а тому здебільшого не привертали наукового інтересу (порівняно з іншими жанрами). «В минулому, коли кобзарі й лірники активно їх виконували, увага вчених була звернена на світську частину їхнього репертуару — на думи, історичні пісні, потім духовні твори були заборонені. Так унікальні тепер духовні вірші, псальми, в яких фольклорне і християнське начало злилось воєдино, залишились на узбіччі», — вказує С. Грица [4, с. 191].

Розглянемо детальніше музично-виконавські особливості конкретного зразка на прикладі аудіо-запису псальми «Ісусе мій Прелюбезний» у виконанні Г. Ткаченка[6] — свідка живої *харківської* школи гри на традиційній (старосвітській) бандурі, імена представників котрої набули всесвітнього визнання (Гнат Гончаренко, Петро Древченко, Гнат Хоткевич та ін.)

---

6) Георгій Ткаченко (1898, слобода Глушкова, Курська обл. – 1993, Київ) — архітектор, художник, бандурист. Народився на Слобожанщині (Курщина). Випускник Харківського художнього училища і Вищих художньо-технічних майстерень у Москві (ВХУТЕМАС). Навчаючись у Харкові (з 1917 р.), перейняв традицію гри на старосвітській бандурі від одного з кращих тогочасних кобзарів — Петра Древченка. В репертуарі Г. Ткаченка налічувалось 8 дум, псальми (в тому числі, «Ісусе мій Прелюбезний», «Про Георгія», «Страшний Суд», «Про Правду»), десятки історичних та побутових пісень, народні танці.

У 1970-х рр. інспірував створення Київського кобзарського цеху. Є автором «Основ гри на народній бандурі»; створив її креслення, за якими учні стали виготовляти інструменти. Його послідовниками, які у третьому тисячолітті продовжують справу відродження традиційного співоцького виконавства та репрезентують кобзарсько-лірницький репертуар, стали: М. Будник († 2001), М. Хай, М. Товкайло, В. Кушпет, В. Мішалов, Т. Компаніченко, К. Черемський, В. Биков, Е. Драч, О. Санін, В. Шевчук, Ю. Фединський, С. Захарець, Я. Крисько, А. Селецький, О. Савчук, Н. Божинський та ін.

Увага до виконавського аспекту аналізу як невід'ємної складової дослідження народної псальми обумовлена наступними твердженнями. Спосіб *усного* побутування кобзарсько-лірницької традиції, що є основним критерієм його відмінності від писемної традиції, дає можливість виконавцеві бути не лише інтерпретатором, а й творцем особистісного промовляння духовного епосу («*… злитися з долями його героїв, відчувати їх, як живих, промовлятивід їхнього імені до сучасника, "сповідатися" йому*» [3, с. 171]). Враховуючи специфіку епічного, дидактичного спрямування кобзарсько-лірницької життєтворчості, її уособленням представляється сама **особистість співця**. Поруч із такими якостями, як внутрішня шляхетність, харизма тощо, важливого значення набувають особливості виконавського рівня ув їх відповідності до засад традиційного співоцтва:

- тип вокального та інструментального звукоутворення (співогра),
- рівень мистецького хисту (віртуозність),
- ступінь глибинного проникнення у духовний світ оспівуваних образів та подій (дар емпатії[7]) та повнота (адекватність) його відтворення.

Оскільки творча індивідуальність співця стає провідником у розкритті глибинної суті вербального першоджерела (його духовної основи), то виконавська творча манера, втілена у *співогрі*, набуває вагомого значення. (Принагідно вкажемо, що термін «інструментальний супровід» є досить умовним, оскільки специфіку виконавства в контексті кобзарсько-лірницької традиції репрезентує більш влучне поняття «співогра»).

Виконання псальм традиційного репертуару у наш час, враховуючи відсутність спадкоємності з об'єктивних історичних причин стану кобзарсько-лірницької традиції у ХХ столітті[8], під силу не багатьом, а «…лише тим, хто вміє піднестися до висот її духовного змісту, широти узагальнень, пройнятися відчуттям історичного підтексту» [3, с. 170]. «Без попереднього ґрунтовного засвоєння кобзарських рецитацій, манери виконавства і знання традиційного інструмента сучасний бандурист просто немислимий», — у продовження констатує К. Черемський [12, с. 320].

Об'єднуючим чинником індивідуально-виконавської практики носіїв кобзарсько-лірницької традиції в стилістичному аспекті є переважання речитативно-імпровізаційної творчої манери. Для втілення такої самобутньої стилістичної домінанти музикування, зокрема, в епічному музичному творі, вагомою стає дія *принципу орнаментації*. За визначенням С. Грици, вона пронизує різні рівні твору у вертикально-горизонтальному зрізі:

---

7) Емпатія (гр. *empathia* — «співпереживання») — пізнання людиною внутрішнього світу та почуттів інших людей, здатність емоційно відгукуватися на їх переживання.

8) Йдеться про занепад традиційних засад кобзарсько-лірницької традиції та її штучне спотворення в контексті псевдофольклору радянської доби.

• на рівні тексту;

• мелодії-речитативу;

• інструментального супроводу, «утворюючи монументальний цикл варіацій на трьох рівнях словесної, вокальної та інструментальної партій» [6, с. 146].

Розглянемо дію принципу орнаментації, який постає засадничим у структурі та виконавській інтерпретації барокової псальми з вираженими епічними ознаками[9] «Ісусе мій Прелюбезний».

Джерелами при аналізі слугували: 1) аудіо-запис псальми (1992 р.) у виконанні Г. Ткаченка у супроводі старосвітської бандури, здійснений за рік до смерті *старійшини* кобзарства XX століття; 2) наукова розвідка С. Грици, що містить детальний огляд духовного репертуару Георгія Кириловича, нотні зразки аудіозаписів 1992 р., розшифровані дослідницею, а також аналіз виконавських прийомів і нюансів майстра [4].

«Ісусе мій Прелюбезний» є зразком псальми-*молитви*, згідно класифікації псальм лірницького репертуару[10] О. Богданової за тематичними групами [2, с. 15]. Як зазначав Г. Ткаченко, «Ісусе мій Прелюбезний» є основною кобзарською молитвою, яку «мусить знати кожен співець». В основі звучного вірша псальми покладено покаянну молитву — звернення до Христа. Структура вербального тексту регламентована та огранена акростихом (вияв задокументованого авторства). У добу бароко витвору мистецтва належало бути певним символом того, що необхідно розшифрувати та збагнути. Акростих «ІЄРОМОНАХ ДІМІТРІ[й]» вказує на автора тексту псальми — канонізованого православного святого XVIII століття, *Златословесного* учителя Східної Церкви і нашого земляка — святителя Димитрія Ростовського[11].

На рівні вербального тексту орнаментація проявляється безпосередньо у природності вислову та розгортання думки, у багатстві образної системи. Смислова кульмінація на самому початку вірша зумовлює свободу і простір розгортання подальшого вислову (таку особливість початку твору можна вважати авторським знаком її творця).

---

9) Детальніще про це: див. [4 с. 191].

10) Запропонована класифікація жанру народної псальми О. Богданової екстрапольована нами на контекст кобзарсько-лірницької традиції в цілому.

11) Святитель Димитрій (мирське ім'я — Данило Савич Туптало; 1651, Київщина — 1709, Ростов) — митрополит Ростовський, церковний діяч, богослов-агіограф. За походженням — шляхетського козацького роду Савичів. Є автором визначного агіографічного твору — збірника «Житія святих», який не втратив своєї актуальності і в наш час. Над працею всього життя, своєї словесної ікони, святитель працював понад 20 років (1684–1705) як систематизатор усіх житій святих, відомих на той час. Академік Д. Лихачов вважав свт. Димитрія останнім визначним письменником для всієї православної Східної та Південної Європи. Канонізований у XVIII столітті

Сприйняття й осмислення псальми можливо лише в повноті її музично-поетичного тексту. Авторський текст є довершеним, а метрика, увиразнена секвентною послідовністю початкових мелодичних фраз, задає структурування лаконічних стислих сегментів (цезурований вірш, тринадцятискладник, *4+4+5*).

Є свідчення, що псальму «Ісусе мій Прелюбезний» Г. Ткаченко виконував у власній, реконструйованій за давніми записами, версії (М. Селівачов). Початок рецитації співця — семантичне зерно, «розмережане» подальшими варіаційними сегментами (варіюванню піддається мелодичний контур вокальної партії). У цілому, мелодичні сегменти об'єднані і споріднені *говірковим характером мелосу*, який дослідники визначають родовою ознакою епічного мелосу [5, с. 162].

Характеристика голосових якостей Г. Ткаченка наступна: «…у співака несильний голос (поміж баритоном і тенором), але інтонує він виразно, з експресією» [4, с. 190]. Традиційна (діатонічна) бандура Г. Ткаченка дзвінкого, ніжно-м'якого звучання; виконавець тримав бандуру «на серці» (атрибутивна ознака *зіньківського* / *харківського* способу гри)[12]. Іншим важливим показником, що впливає на внутрішню будову рецитації псальми, стає *темп* виконання. Музичний речитатив Г. Ткаченка не надто швидкий. Вокальна партія доповнена і збагачена бандурними переграми, які «підхоплюють» її, підсилюючи тим самим мелодичну лінію за рахунок дублювання в партії бандури (співогра).

У виконанні псальми Г. Ткаченком спостерігається сталий прийом орнаментації закінчень фраз. Основний структурний блок інструментального супроводу, що заснований на лінеарному розгортанні основної мелодичної формули, періодично повторюючись у вільному ритмі *rubato*, піддається незначним варіаційним доповненням.

Очевидно, що принцип орнаментації є провідним засобом розвитку цілісної драматургії аналізованого зразка.

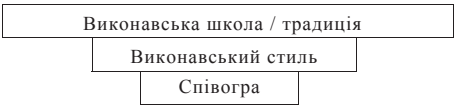
Його дія, ілюстрована С. Грицою на прикладі жанру думи, чи не ідеально характеризує стриману довершеність архітектоніки псальми «Ісусе мій Прелюбезний»: «Вона [*орнаментація. — І.Р.*] природно поєднується з каноном, з "остинато" середньовічної споглядальності, нагадуючи фундаментальну і багато оздоблену будову барокового відродження» [6, с. 146].

---

12) За свідченням Г. Ткаченка: «*такий спосіб гри* [при якому бандура тримається паралельно до грудей — *І. Р.*] *тепер називається "харківський", але то помилка. Це не харківський. <…> А це приходили до Харкова жебрачить бандуристи других районів, здебільше із Зінькова, Полтавської області. І цей стиль гри, що тепер зветься "харківським", єсть "зіньківська наука". В цьому стилі гри бандуру прикладають до серця і грають на приструнках обома руками, як лівою, так і правою, а баси беруться великим пальцем правої руки*» (із аудіозапису розповіді Г. Ткаченка з архіву В. Кушпета)[8, с. 67].

Загалом, виконавська стилістика зразків духовного епосу увиразнена в так званих «сонорно-візуальних характеристиках» (за С. Грицою), які не фіксуються у вербальному та музичному текстах, а реалізуються безпосередньо у процесі виконання (роль артикуляції, агогічних відхилень, тембру голосу, способу гри на інструменті, міміки тощо) [6, сс. 147, 154]. Такий когнітивний підхід до аналізу комплексу виконавських прийомів, а також особистісних емоційно-психологічних відтінків у трактуванні твору (рівень *виконавської стилістики*) здатен, у свою чергу, через *виконавський стиль* виявити сталі ознаки традиції виконавської школи її представника (рівень *виконавської школи / традиції*). За влучним спостереженням С. Грици щодо чіткого підпорядкування індивідуального творчого першоджерела традиційному усталеному, «… митець не творить нічого поза традицією. Імпровізатор володіє передусім талантом пропускання через власний світ створеного попередніми поколіннями. У фольклорі ця закономірність дуже сильна» [5, с. 154].

У наступній схемі представимо спрямованість виконавського аналізу як певного алгоритму:



Спроецюємо надані методологічні настанови на конкретний, проаналізований вище приклад.

Співогра. Творча манера виконавства втілюється у співогрі *як стратегії розвитку словесно-музичної цілісності* твору у подвійній іпостасі (вокальній та інструментальній). На прикладі аналізованої псальми «Ісусе мій Прелюбезний» можемо констатувати наявність самобутньої речитативно-імпровізаційної манери виконання Г. Ткаченка — стриманої, аскетично-споглядальної та, водночас, виразної (епічного складу). Усвідомлюючи, що традиційна співогра не обмежується рівнем вокальних здібностей та технічної довершеності, «… услід за співцями, Георгій Кирилович розумів шлях удосконалення майстерності не у підвищенні зовнішньої механіки виконавства, а у розвиткові глибинних почуттів, закладених у співогрі» [12, с. 328].

Виконавський стиль. Домінуючою і прикметною ознакою виконавського стилю Г. Ткаченка, що апелює до співогри в традиції визначних носіїв кобзарства XIX століття, є «… увага до змістовної драматургії твору, а звідсіль й емфатична патетика — типове явище для народнопрофесійних виконавців епосу» [4, с. 192]. Наголосимо, що особливий емоційний стрій досягається виконавцем при цілковитій відсутності зовнішньої афектації чи нарочитої ілюстративності тексту — за допомогою виразної осмисленої

артикуляції («кобзар не співає, він переживає» — навчав Георгій Кирилович учнів [8, с. 280]). Такий підхід у виконавстві є свідченням справжньої майстерності, що відповідає сутності традиційного співоцтва та якою неперевершено володів Г. Ткаченко. («Кожне його слово, кожна фраза зігріті внутрішнім чуттям і розумінням твору, а величезний життєвий досвід підказує міру "дотику" до епічних коштовностей, щоби не знівечити їх краси, гармонії, вікового покриття» [3, с. 171]).

Виконавська школа / традиція. Цілісний епічний виконавський стиль Г. Ткаченка є відображенням унікальної слобідської виконавської школи кобзарсько-лірницької традиції. На його думку як спадкоємця традиційного співоцтва XIX–XX століть, «… елемент кобзарської творчості мусить іти тільки від чіткого розуміння та уявлення про виконавську традицію, а не від абстрактного фантазування» [12, с. 329].

Співоцьке любомудріє Г. Ткаченка, що ґрунтується на якостях краси душі та багатої внутрішньої культури митця, є промовлянням живого особистісного духовного досвіду і в цілому увиразнює етичний вимір української картини світу — духовність. Життєтворчість і ота достеменна майстерність слобожанина Георгія Кириловича Ткаченка стають для сучасних послідовників концептуальним еталоном традиції та уособлюють дух *виконавської школи кобзарства Слобідської України.*

Висновки. І. Народна псальма є жанром духовної піснетворчості традиційної музичної культури України. З одного боку, генетично спадкоємна із жанром пісенної духовної гимнографії (псалмом), а з іншого — сформована на ґрунті селянської музичної традиції, — народна псальма набула самобутніх атрибутивних ознак.

Як феномен духовної традиції національної культури жанр народної псальми:

• увиразнює ментальні засади національного художнього мислення, що втілені в етичних ціннісних світоглядних пріоритетах;

• утворює певний синтез між *світським* (народним) і канонічним *церковним* (храмовим) мистецтвом.

Класифікація жанру у контексті духовної піснетворчості української традиційної культури представлена в наступних різновидах:

• сольна одноголосна побутова духовна пісня з інструментальним супроводом кобзарсько-лірницької традиції;

• гуртова багатоголосна побутова духовна пісня народнопісенної традиції.

Спільним чинником об'єднання існуючих різновидів народної псальми у жанрову систему (цілісність) слугує тематика як семантична характеристика образної організації, що, в свою чергу, виявляє наявність зв'язків з історично усталеними явищами у сфері канонічної церковної піснетворчості (храмові канонічні піснеспіви).

II. Принципи методології вивчення кобзарсько-лірницької традиції базуються на осмисленні її як художньо-естетичного явища народного професіоналізму музичної культури усної традиції, сформованого на духовних засадах (першорядність етичної функції). Кобзарсько-лірницька традиція є втіленням ментальної структури національної самосвідомості культури. Окремо визначено релігійний фактор в якості ототожнення з поняттям національного, які виявилися взаємопереплетеними в буттєвому просторі українського народу.

III. Виконавський аналіз засвідчив переважання речитативно-імпровізаційної творчої манери як самобутньої стилістичної домінанти музикування (роль співогри).

Методологічні настанови виконавського аналізу через дію когнітивних механізмів уможливлюють розкриття ієрархії рівнів моделювання співоцького виконавства як структурованої системи:

Співогра як комплекс виконавських прийомів і відповідних творчо-індивідуальних якостей співця характеризує його виконавський стиль, який, у свою чергу, виявляє сталі ознаки традиції виконавської школи її представника.

У цілому, факт актуалізації інтересу до жанру народної псальми як унікального артефакту національної духовної традиції в науковій та освітянській сферах, а також його відродження у сучасній мистецькій практиці, є свідченням потужного потенціалу духовного епосу кобзарсько-лірницької традиції, що стоїть на сторожі збереження національної самоідентичності у наш час.

Список літератури:

1. Богданова О. Збірник Порфирія Демуцького «Ліра та її мотиви» у контексті лірницької традиції / О.Богданова // Українське музикознавство : наук.-метод. збірник / упорядк. І.А.Котляревського. — К. : НМАУ ім.П.І. Чайковського, 2001. — Вип. 30. — С. 116-129.

2. Богданова О. Унікальні записи з репертуару українського традиційного лірництва / Олена Богданова // Ліра і її мотиви. Додатки. Біографічні матеріали / П. Д. Демуцький ; упоряд., покажч. О. О. Савчук ; передмови О.В. Богданової та Ю. Є. Медведика ; інципітарій текстів Ю. Є. Медведика ; примітки О.М. Геращенко, Ю. Є. Медведика ; уклад. бібліогр. П.О. Андрійчук. — Харків : Видавець Савчук О. О., 2012. — С. 9-17

3. Грица С. Епос у виконанні Г. Ткаченка / С. Грица // Трансмісія фольклорної традиції: Етномузикологічні розвідки. — Київ-Тернопіль : Астон, 2002. — С. 170-185.

4. Грица С. Псальми в репертуарі кобзаря (До 95-річчя від дня народження Георгія Ткаченка) / С. Грица // Трансмісія фольклорної традиції: Етномузикологічні розвідки. — Київ-Тернопіль : Астон, 2002. — С. 186-197.

5. Грица С. Традиція та імпровізація в пісенноепічному виконавстві (на матеріалі українських дум) / С. Грица // Трансмісія фольклорної традиції: Етномузикологічні розвідки. — Київ-Тернопіль : Астон, 2002. — С. 152-170.

6. Грица С. Трансмісія фольклорної традиції: Етномузикологічні розвідки / С. Грица. — Київ-Тернопіль : Астон, 2002. — 236 с.

7. Колесса Ф. Українські народні думи. Перше повне видання з розвідкою, поясненнями, нотами і знимками кобзарів / Д-р Ф. Колесса. — Львів, 1920. — 160 с.

8. Кушпет В. Старцівство: мандрівні співці-музиканти в Україні (XIX – поч. XX ст.) / В. Кушпет. — К. : Темпора, 2007. — 495 с.

9. Нолл В. Моральний авторитет та суспільна роль сліпих бардів на Україні / В.Нолл // Родовід. — К., 1993. — № 6. — С.16-26.

10. Хай М. Лірницька традиція як феномен української духовності / М.Хай // Родовід. – 1993. — № 6. — С. 37-43.

11. Черемський К. Традиційне співоцтво. Українські співці-музиканти в контексті світової культури / К.Черемський. — Харків : Атос, 2008. — 248 с.

12. Черемський К. Шлях звичаю / К.Черемський. — Харків, 2002. — 445 с.

Iryna Romanyuk (Kharkiv)

FOLKLORE PSALM OF KOBZARS AND LIRNYKS TRADITION: SOME IDEAS ABOUT METHODOLOGY OF PERFORMANCE ANALYSIS

The article deals with the folklore psalm`s genre of kobzars and lirnyks tradition. The algorithm of modeling the levels of performance on the traditional musical instruments as the structured system (performance → performance style → performance school / tradition) is offered using the example of music and performance analysis of folklore psalm`s *«Isuse miy Prelyubeznyi»* («My Kindless Jesus») by famous bandura player Georgy Tkachenko (1898–1993).

Key words: folklore psalm, spiritual epos, performance (spivogra), performance style, performance school, kobzars and lirnyks tradition, Ukrainian spiritual songcreation.

Костянтин ЧЕЧЕНЯ (Київ)

ЛЮТНЯ — TERRA INCOGNITA

Стаття присвячена лютні — найменш дослідженому музичному інструменту, що здавна побутував в Україні. Про її широке розповсюдження свідчить довідкова література (азбуковники, лексикони), численні іконографічні зображення, лютня оспівується в давньоукраїнській поезії.

Звернення до архівних документів підтверджує, що вже у XIV столітті у королівських і магнатських капелах працювали українські лютнярі. Серед тих музикантів, що утворили традицію гри на лютні, — Подолян, Лук'ян, Богдан Стечко та інші, завершуючи іменем славетного Тимофія Білоградського та майже невідомого у нас, але визнаного в Європі лютні ста XVIII століття Івана Степаноського.

Створено передумови для повернення в українську культуру лютні та доведено на фактологічному матеріалі, що вона була поширена в українських землях з часів Київської Русі.

Ключові слова: лютня, інструментальна музика, органологія, європейський контекст, традиція.

Серед струнно-щипкових музичних інструментів, що здавна побутували на українських землях, лютня майже не згадується. В той час, як молодший брат торбан фігурує у наукових розвідках починаючи від Миколи Лисенка до музикологів сучасності. І сьогодні досить повільно відроджується інтерес до цього інструменту, тоді як у сусідній Польщі працюють музичні заклади, де вивчають методику гри на лютні. Українці завжди були «щедрі» — віддавали свої здобутки, таланти, землі. Так давньоруський інструмент гуслі віддали Росії, а лютню — полякам. Зробимо екскурс в історію.

Лютня має давній родовід, який налічує вже три тисячоліття: китайська піпа, японська біва, в'єтнамська тіба, арабський уд, інші інструменти — це коріння, що вигодувало величезне лютневе „дерево". Зазначимо, що — „уд" у перекладі з арабської означає — дерево. Аль уд — алеут — лаут — лут — лют – лютня. Приблизно таким чином трансформувалася назва „музичної королеви".

Арабський композитор і музикознавець Салах Махді у статті „Аль-уд в арабській музиці" пише: „В Європу аль-уд прийшов через Андалузію та

отоманську Туреччину у кінці XV століття, а в XVI та XVII століттях широко розповсюдився в багатьох європейських країнах" [4, с. 311].

Можна погодитися з тим, яким шляхом потрапила лютня до Європи, але сталося це набагато раніше. Ще у 711 році араби вторглися в Іспанію і принесли з собою лютню, яка поступово завоювала усю Європу. Відомо також, що помітний вплив на іспанську музичну культуру справив співак і композитор Зир'яб Алі ібн Нафа (близько 806–857). Саме він додав до чотирьох основних струн інструмента ще одну. Це уславлений музикант із Багдада, що перебрався до Андалузії, там він мав численних послідовників. Він написав багато пісень, які стали народними.

У середньовіччі лютня повністю підкорила Європу. При дворах з'являються віртуози, навіть коронованні особи вчаться грати на лютні, вона чудово супроводжує спів і постійно звучить у різноманітних ансамблях. Реґіною (королевою) всіх інструментів називає лютню видатний французький лютніст і композитор Ж. Б. Безар.

Перше зображення лютні в Україні зустрічаємо на фресці Софійського собору в Києві на початку XI століття. Невідомий художник намалював великий ансамбль, учасники якого грають на органі, духових, струнних та ударних інструментах. Звернемо увагу на музиканта з лютнею. Вельми промовистим є той факт, що зображений інструмент, дослідники називали порізному: бандурою, кобзою, домрою, і навіть гітарою. О. Фамінцин подає дві назви: спочатку, як інструмент подібний на гітару, а потім, як інструмент, схожий на болгарську танбуру .

Не підвела інтуїція та великий досвід В. Бєляєва, який ще до останньої реставрації, досліджуючи фрески, назвав його інструментом лютневого типу. У наш час, після реставрації 1960–70-х років вдалося почасти позбутися пізніших нашарувань, стало помітно, що оригінал має коротший гриф і круту, зігнуту донизу, головку, яку „вирівняв" маляр-реставратор, ввівши в оману дослідників. А це є однією з характерних рис саме лютні, яка була широко розповсюджена у середньовіччі. Отже, є усі підстави — і форма, і розміри (близько 80 см. довжина усього інструмента та 40 см. ширина корпусу) для того, щоб назвати цей інструмент лютнею. Нагадаємо, що у X столітті бачив лютню біля Києва арабський письменник Абу-Алі ібн Даста і занотував це у своїй книзі „Дорогоцінні скарби", уточнюючи, що „лютня їхня — восьмиструнна" [7, с. 3].

Унікальне зображення капели музикантів є у згаданому вище люблінському храмі Святої Трійці, який 1418 року розписав київський маляр Андрій. Шестеро виконавців грають на різних інструментах, серед яких є лютня. На жаль, останній знову не пощастило. На цей раз польський дослідник І Банах називає інструмент мандолою, хоч і розміри, і форма переконливо свідчать, що це лютня [10, с. 9]. Звичайно, що в середньовіччі вона мала менший розмір і меншу кількість струн, ніж у добу Ренесансу, що, ма-

буть, і ввело в оману польського вченого. Зображений інструмент, на якому виконавець грає плектром, має шість струн і значно більший корпус, ніж у мандоли. Тобто на першому плані зображено музиканта з лютнею.

Ситуація, що склалася в Україні у XVI–XVIII століттях, не сприяла тому, щоб мистецькі таланти у повній мірі могли розвинутися на своїй землі. Тому багато хто з них змушений був жити і творити на чужині, збагачуючи культуру сусідніх держав. Давно минула вже слава Київської Русі, коли були в пошані музиканти-співці віщий Боян, гудець Ор, славний Митуса, коли музикантів запрошували до Візантії. Після довгих років панування на українських землях татаро-монголів (середина XIII – середина XIУ століття) у кінці XIV століття частина українських земель відійшла до Великого Литовського князівства. Загально відомо, що українці в той час стояли вище у культурному розвитку, ніж Литва, і тому литовці охоче перебирали звичаї, мову та культурні надбання нашого народу, який увійшов у їхню державу. „А українці, — за словами видатного історика Д. Яворницького — ставши підданими Великого Литовського князівства, будують у ньому міста і фортеці... беруть участь у державному управлінні та в освітніх процесах..., наповнюючи собою хори, збільшуючи число музикантів, лютністів та флейтистів при дворах великих князів литовських"[9, с. 344].

Щедро обдарованих Богом українських музикантів охоче брали на службу і польські магнати, нашими митцями поповнювалася також Королівська музична капела. Саме із списку учасників польських капел дізнаємося про давньоукраїнських музикантів; це безіменний руський лірник, про якого є згадка під 1393 роком, у наступному, 1394 році згадується руський тимпаніст Білава. У записах початку XV століття фігурує Опанас, який грав на арфі (1405 р.), а потім згадується ціла когорта українських лютнярів — Андрійко, Лук'ян, Подолян, Стечко (датовано 1415 р.). У середині XV століття (1441 р.) є згадка про вправного бандуриста (лютніста) Рафала Тарашка.

У той час розквітнув талант західноукраїнського бандуриста (лютніста) Чурила, про діяльність якого є різні, навіть суперечливі відомості. „При Зигмунті Августі (1548–1572) невідступно був бандурист Чурило" — пише Л. Корній [3, с. 103]. І. Белза, не вказуючи на джерело, констатує, що Чурило служив у XVI столітті в капелі Зигмунта I Старого. До більш раннього часу відносить початок діяльності цього, давньоукраїнського музиканта Я. Шуст. Він вважає, що Чурило керував придворною капелою короля Олександра Ягайловича (1501–1506).

І далі дослідник, спираючись на польське джерело, пише: „Чурило був популярним співаком-лютністом, якого любив слухати і король Жигмонт I (1506–1548) [8, с. 68]. Звичайно, важко уявити, що він міг служити у польській капелі майже сімдесят років, але завдяки йому та його попередникам українська музика набула популярності при польському дворі.

Бо відомо, що у квітні 1518 року на балу з приводу одруження Зигмунта І і Бони Сфорци, крім польських та німецьких, виконувалися і українські танці.

Обставинами життя (а може й походженням) з Україною пов'язаний лютняр Войцех Длугорай, який народився у містечку Гостинці близько 1550 року. Відомості про життя і творчість цього музиканта обмежені та досить заплутані, повні протиріч. Про цю загадкову особу „бандуриста Войташка" у молоді роки, а пізніше знаменитого європейського лютніста і композитора Адальберта Длугорая ходили напівлегендарні оповіді. Відомий дослідник І. Белза розповідає про авантюрні нахили Войцеха Длугорая, коли він служив у малопольського магната Самуеля Зборовського, то викрав листи Самуеля до брата Христофа і передав їх великому гетьману Замойському. В цих листах був компромат на їх автора. С. Зборовському відтяли голову, а Длугорая за надану послугу запросили на роботу до капели короля Стефана Баторія.

Там він служив протягом 1583–1585 років. У книзі Ф. Сярчинського „Obraz wieku panowania Zygmunta III" під 1585 роком є згадка про В. Длугорая, де говориться, що змову проти польського короля відкрив хлопець Войташек, бандурист Христофа Зборовського, який був відправлений з таємним листом до С. Зборовського, проте віддав його королю. Не уточнюючи у якого з братів Зборовських служив бандурист Войташко, наголосимо, що ці впливові малопольські магнати були тісно пов'язані з Україною, це безперечно сприяло знайомству музиканта з українською культурою.

Пізніше Длугорай працює в Європі, зокрема при дворі німецького імператора. Там його твори набувають популярності й, напевно, невипадково, що до табулатури видатного європейського лютніста Адальберта Длугорая, що опублікована 1619 року в Лейпцігу, увійшли твори, які генетично пов'язані з українською мелодикою.

У тому, що так мало імен давніх українських музикантів дійшло до нашого часу, є чимала провина вітчизняних істориків, літописців. Варто повчитися у польських дослідників, які по крихтах збирали усе, що стосується їхньої культури, залучаючи також до своєї музичної спадщини і доробок чужоземців, які працювали в Польщі.

Візьмемо, наприклад, трійцю славетних лютністів, чия творча діяльність проходила на зламі XVI–XVII століть. Їхні твори складають основу лютневої музики польського Ренесансу і увійшли в усі антології старовинної польської музики.

Це — Деомідес Като — італійський лютніст, який працював у капелах польських магнатів, а згодом у короля Зігмунда III. Він видав чимало творів: інструментальних фантазій, польських танців. Зауважимо, що дослідник польської культури І. Белза пише: „Польські танці цього італійського

майстра ніяк не можна вважати узагальненням польських народних танцювальних жанрів" [1, с. 77].

Іншим видатним лютністом був Якуб (Яків) Рейс (бл. 1545 – бл. 1605), його ім'я вписано золотими літерами в історію польської музики. Ще молодим він переїхав до Франції і останні роки також провів у Парижі.

Третім був згадуваний вище Войцех Длугорай (Довгограй), відомий в юнацькі роки як бандурист Войташко. Автор цих рядків, перебуваючи у Польщі, поставив ряд запитань авторитетному польському лютністу і дослідникові старовини щодо причетності В. Длугорая до української культури. Антонін Пільх, який, до речі, добре розуміється і в українській музиці, також наголосив на зв'язках музиканта магната Зборовського з Україною. Життя і творчість Длугорая — видатного лютніста і композитора — майже не висвітлено в історичній науці і потребує окремого серйозного дослідження в контексті польської та української культур.

Зауважимо, що на зламі XVI–XVII століть українські мелодії набувають популярності не тільки у Польщі, де часто звучать козацькі пісні, а й у країнах Західної Європи, зокрема у Німеччині, Франції, Італії, Нідерландах, де в органних і лютневих табулатурах серед інших європейських танців зустрічаються і українські.

Лютні у світовій музикознавчій літературі присвячено чимало праць. Докладні відомості є в енциклопедичному трактаті „Syntagma musicum" (1614–1620) німецького композитора і теоретика М. Преторіуса, в „Універсальній гармонії" (1636–1637) французького вченого М. Мерсена та ін. І зараз у всьому світі виходить чимало спеціальної літератури про лютню. А українські вчені у минулому і нині майже не звертають уваги на цей інструмент.

А.Гуменюк в книзі „Українські народні музичні інструменти" писав: „Торбан, як і кобза або бандура відносяться до лютнеподібних інструментів, і, власне, створений на основі лютні" [2, с. 99]. Так склалися обставини, що вислів „українська лютня" звучить сьогодні досить незвично. Хоч нікого не дивує те, що торбан — різновид басової лютні — посідає гідне місце серед українських музичних інструментів.

М. Лисенко написав спеціальну розвідку „Про торбан і музику пісень Відорта". Згаданому інструменту присвячували свої праці Г. Хоткевич, М. Гордійчук і А. Гуменюк. Сучасні дослідники також не забувають про торбан і славних українських торбаністів. Є чимало публікацій, присвячених кобзі та бандурі. А лютня — їхня „рідна сестра" (вислів видатного польського лютніста А. Пільха) — у нас майже невідома. Можливо, причина в тому, що ці інструменти схожі між собою і виконавці-бандуристи при потребі могли опанувати особливості гри на лютні.

Наприклад, уславлений український музикант Тимофій Білоградський, учень німецького лютніста Сільвіуса Вайса, грав спочатку на бандурі, а по-

тім став лютністом — віртуозом. Невипадково І. Белза в „Історії польської музики" підкреслював, що лютніста Войцеха Длугорая (Довгограя) у молодості називали „бандуристом Войташком" [1, с. 304]. Проте подібність інструментів не повинна означати, що лютню в українських умовах треба називати бандурою.

Відомо, що за давньою традицією нерідко одним терміном називали різні інструменти. У „Граматиці словенській" (1596 р.) Л. Зизанія слово „гуслі" означає лютню, арфу і скрипку.

Але ж у другій половині XVIII століття історик О. Рігельман, описуючи музичні інструменти, на яких вправно грали козаки, чітко відрізняв бандуру, лютню і кобзу. Він стверджував, що запорожці — гарні музики, які грають „на скрипках, на скрипковому басі, на цимбалах, на гуслях, на бандурі й на лютні, при тому й на трубах". А в селі „також на скрипках, на кобзі (рід бандури) і на дудках" [5, с. 87].

Все одно залишилася тенденція перейменовувати лютністів на бандуристів. Наприклад, О. Фамінцин писав: „У 1738 році Білоградський зробився придворним лютністом (тобто бандуристом)" [6, с. 440]. Важко зрозуміти чому „тобто бандуристом", бо в „Камер-фур'єрському журналі" від 14 червня 1759 року відзначено: „Грав на лютні лютніст Білоградський". Подібна помилка є і в такому поважному виданні, як „Музыкальный энциклопедический словаръ" (М., 1990 р.): „Білоградський Тимофій (роки народження і смерті невідомі) — український бандурист-віртуоз, композитор XVIII століття". Написано також, що він навчався в італійський співаків, у Ф. Хассе-Бордоні, був придворним музикантом у Петербурзі, а про лютню і не згадано. Видається дивним, чому упорядники словника, беручи інформацію із статті Якоба фон Штеліна, не помітили, що автор називає Т. Білоградського „превосходным лютнистом". Подібна історія траплялася і з українськими гуслярами, яких називали бандуристами, щоб не образити північного сусіда, віддаючи йому монополію на гуслі.

Про широке її побутування свідчить і те, що лютню оспівують в поезії і вона потрапляє у словники та азбуковники XVI–XVII століть.

Відомо, що Богдан Хмельницький полюбляв грати на лютні, про що свідчить пастор К. Я. Гільдебрант, учасник шведської посольської місії 1656–1657 років. Інший славний гетьман, Іван Мазепа, складав пісні й співав, акомпануючи собі на торбані. Добре володів грою на лютні генеральний, підскарбій Яків Маркович (1696–1770) та інші представники козацької старшини.

До середини XVIII століття українські лютністи досягли європейського визнання. Назвемо Івана Степановського (нар. бл. 1710 року), він служив у польського короля, а потім при дворі Фрідріха Августа II у Дрездені. Великих успіхів досяг згадуваний вже лютніст-віртуоз Тимофій Білоградський. Це був справді найвидатніший із відомих нам українських лютністів.

Таким чином створено передумови для повернення в українську культуру лютні та доведено на фактологічному матеріалі, що вона була поширена в українських землях з часів Київської Русі.

Список використаних джерел:

1. Белза И. История польской музыкальной культуры: В 3 т. — М.: Гос. муз. издательство, 1954. — Т. 1. — 336 с.

2. Гуменюк А. Українські народні музичні інструменти. — К.: Наукова думка, 1967. — 241 с.

3. Корній Л. До питання про українсько-польські зв'язки XVI — XVII століть// Українське музикознавство. Вип. 6. — К.: Музична Україна, 1971. — С. 101-111.

4. Махди С. Аль-уд в арабской музыке // Музыка Азии и Африки. Вып. 5. — М.: Советский композитор, 1987. — С. 306-313.

5. Ригельман А. Летописное повествование о Малой России, народе и казаках вообще: В 4 ч. — М.: Издат. Императ. О-ва истории и древностей российских, 1847. — 4 ч. — 102 с.

6. Фаминцин А. Скоморохи на Руси. — СПб: Алетейя, — 1995. — 535 с.

7. Хвольсон П. Известие о хозарах, буртасах, болгарах, мадьярах, славянах и руссах Абу-Али Ахмеда Бен Омар ибн Даста. — СПб, 1869. — 199 с.

8. Шуст Я. Кобзарі та лірники України на фоні слов'янського епосу: Дис. — Львів, 1951-1952. — 357 с. 193. Энциклопедический словарь. Музыка. Под ред.: В. Келдыша. — М.: Советская энциклопедия, 1990. — 672 с.

9. Яворницький Д. І. Історія запорзьких козаків: У 3 т. — К.: Наукова думка, 1990. — Т. 1. — 578 с.

10. Banach J. Tematy muzyczne w plastyce Polskiej. — Krakow: Polskie Wudawnictwo Muzyczne, 1956. — 127 s.

Kostyantyn Chechenya (Kyiv)

THE LUTE — TERRA INCOGNITA

The publication highlights the role of lute, once a popular, yet forgotten and the least surveyed musical instrument nowadays in Ukraine. The lute is mentioned in various old Ukrainian books, such as azbukovnicks, lexicons as well as poetry works. There are many iconographic depictions of lute.

The medieval archives prove that there were lute players in the royal and baron capellas in the XIV century. Among those who established the Ukrainian lute tradition were Podolyan, Lukyan, Bohdan Stechko, Tymophiy Bilohradskiy as well as Ivan Stepanovskiy who was not well-known in Ukraine, yet was considered a prominent musician in Europe in the XVIII century. The article is aimed to re-establish the role of the lute in the extensive Ukrainian historical and cultural context.

Key words: lute, instrumental music, European context, tradition, organology.

Олег ЧУХЛІБ (Харків)

ТОРБАН ЯК РІЗНОВИД БАРОКОВОЇ ЛЮТНІ В УКРАЇНІ

Ця праця є спробою проаналізувати та систематизувати гіпотези походження торбану; порівняти особливості конструкції торбан та інших інструментів; порівняти строї торбану, що зберіглися із строями західноєвропейських інструментів; знайти відповідність між стилями та строями і технікою гри. Все це має допомогти розкрити потенціал торбана.

Ключові слова: торбан, барокова лютня, кобза, бандура, лютнеподібний музичний інструмент.

Дана праця присвячена малодослідженому у вітчизняній музичній науці сьогодення музичному інструменту — торбану, який посідає, певною мірою, виняткове місце у царині музичних інструментів українців. Науковий інтерес праці спрямовано на обґрунтування погляду на торбан як лютнеподібний музичний інструмент у контексті виконавської традиції музикування доби бароко в Україні. Актуальність теми зумовлена існуючою у наш час у музичній науці, мистецько-виконавській практиці та у колі широкого загалу слухачів зацікавленістю до виконавських проявів автентичної інтерпретації[1)] барокової музики загалом. Окрім того, стан побутування торбана у мистецькому просторі України сьогодення та відсутність у новітній вітчизняній музичній науці праць, присвячених торбану в якості спеціального предмета дослідження (в тому числі, в царині етноорґанології) засвідчують актуальності обраної теми. Незважаючи на досить давню історію побутування інструмента в Україні, можемо констатувати, що наразі торбан є маловідомим музичним інструментом.

На тлі розвитку української інструментальної традиції виконавства, що є **об'єктом** дослідження, **предметом** даної розвідки постають специфічні особливості (характеристики) торбана як лютнеподібного музичного інструмента, що поєднує риси кобзи та загальноєвропейської барокової лютні (або теорби). **Мета** дослідження — надати комплексну характерис-

1) Англ. — *historically informed performance, нім. — historische Aufführungspraxis.*

тику торбана як лютнеподібного музичного інструмента в контексті виконавської традиції музикування доби бароко в Україні.

Матеріалом дослідження слугували наукові праці, нотні зразки, фотоматеріали.

За слушним твердженням сучасного дослідника і практика В. Кушпета, будь-який музичний інструмент має право на індивідуальну класифікацію, якщо існують характеристики, притаманні винятково йому (конструкція-побудова, стрій, спосіб гри) [3, с. 91]. Орієнтуючись на дане положення, спроецюємо його на предмет нашого дослідження.

Передовсім, вартим уваги вбачається виокремлення різних поглядів дослідників минулого і сьогодення щодо походження торбана як об'єкта матеріальної культури. Так, в існуючих дослідженнях нами виокремлено шість найбільш суттєвих і, водночас, відмінних гіпотез походження інструмента. Вони, в свою чергу, піддаються групуванню в більш крупні три блоки:

1. походження торбана від бандури,
2. походження торбана від кобзи,
3. походження торбана з західноєвропейської лютневої родини.

Отже, стисло окреслимо сутнісні положення вказаних гіпотез дослідників торбана. Г. Хоткевич та А. Гуменюк у своїх працях схиляються до погляду на торбан як модифікованого нащадку **бандури**, хоч і не виключають впливу західноєвропейських лютневих інструментів. Г. Хоткевич зазначає: "І римська теорба, і західньо-європейська басова лютня не мали приструнків. Як тільки появляється торбан на Україні — зараз же бачимо приструнки. Це наводить на думку, що у нас торбан не був запозичений у Західньої Європи, а просто явився плодом еволюції бандури, як сама бандура з'явилася плодом еволюції кобзи. Візьмім наші часи. Про тобан ніхто вже й поняття не має, але як тільки хто захоче зробити собі бандуру «пофасонистей» — зараз же додає головку, кілька бокових басів — і готовий торбан. Отже, я думаю, не до торбану були додані Україною приструнки, а до готового інструменту були додані бічні баси — й став торбан" [10, с. 215].

А. Гуменюк також вбачає походження торбана через вдосконалення бандури, але на основі конструкції західно-європейської теорби (цю ідею відкидає Г. Хоткевич, про що зазначено вище). Дослідник висуває оригінальну гіпотезу, враховуючи історичний контекст участі українців у тридцятирічній війні на боці Франції: "Є підстави думати, що торбан потрапив на Україну не через Польщу і не від італійців, як стверджує Фамінцин, а безпосередньо з Франції. Армія запорізьких козаків у XVII ст. брала участь у фландрійській війні на боці Франції. <...> В цьому війську завжди була полкова музика і бандуристи. Отож ці бандуристи не могли не звернути уваги на басову лютню-туорбе, яка в той час широко побутувала у Франції. Очевидно, туорбе звуком чи іншими художніми особливостями

привернула увагу когось із козацьких бандуристів і вони занесли цей інструмент на Україну" [1]. Далі, А. Гуменюк аргументує гіпотезу докорінного перетворення французької *туорбе* у торбан[2)].

Інша гіпотеза пов'язана із аргументацією походження торбана як **кобзоподібного** інструмента. У підручнику "Українські народні музичні інструменти" (2003) Л. Черкаський зазначає: "Поляки запозичили теорбу і назвали її торбаном, а українці сформували торбан як кобзоподібний інструмент. <...> Цілком зрозуміло, що торбан за своїми конструктивними особливостями і способом гри — це різновид кобзи з більш розкішним лютнеподібним корпусом і додатковими басами. На торбані грали переважно українці, і очевидним є те, що виготовляли його на основі кобзи теж українці" [11]. Автор у продовження аргументації пов'язує походження торбана з билинної традиції доби Київської Русі[3)].

О. Фамінцин та М. Лисенко не мали сумнівів, що торбан є спадкоємцем західноєвропейської **теорби**, яка побутувала серед верстви двірських музикантів польського короля та магнатів. Так, М. Лисенко (вочевидь, спираючись на працю О. Фамінцина [8])[4)], зазначає: «Популярна по цілій Єв-

---

2) "Але українські бандуристи переробили цей інструмент в такий спосіб: познімали з грифа ладки і збільшили кількість струн, розмістивши їх на грифі й на кузові інструмента, як у бандури. В результаті цього удосконалення французький туорбе, який вони назвали на український лад торбаном, перетворився на удосконалену бандуру. Коли ж врахувати, що торбан широко розповсюдився в домах привілейованої козацької старшини і представників панівного класу, а також при дворах польських магнатів не раніше XVIII ст. і що на ньому грали торбаністи, вихідці з України, то стане зрозумілим, що потрапив цей інструмент на Україну значно раніше: адже потрібний був значний час для його перебудови та оволодіння досить складною технікою гри на ньому. Всі ці факти доводять, що на Україні басова лютня з'явилася десь у другій половині XVII ст., тобто в часи перебування полків Війська Запорізького у Франції. Таким чином, можна вважати достовірним, що торбан був занесений з Франції на Україну козаками і тут докорінно перебудований. Його структура, розташування струн, принципи гри тощо стали спільними з бандурою. І лише після цього торбан вже у XVIII ст. разом з торбаністами-українцями потрапляє в Польщу і Росію" [1].

3) "Отже, торбан належить до тих струнних інструментів, які своїм народженням зобов'язані предковічній билинно-думній традиції українського народу. Ідея торбана закладена в більш ранніх традиційних українських інструментах: гуслях, кобзі і бандурі. Його винайшли, виготовляли і вдосконалювали українські майстри" [11].

4) Однак, скоріш за все М. Лисенко не досить уважно поставився до тексту О. Фамінцина, який, в свою чергу, зазначав: "Со временъ короля Сигизмунда I, т. е. съ конца XV вѣка, при польском дворѣ стали содержаться многочисленные иноземные, преимущественно итальянскіе музыканты, лютнисты и другіе." [8, с. 173] і далі вже інша думка: "Нѣтъ сомнѣнія, что они же принесли съ собою въ Польшу и теорбу, какъ усовершенствованный видъ лютни" [там само]. На нашу думку, О. Фамінцин має на увазі не те, що теорбу привезли саме в кін.XV ст. (про що стверджує М. Лисенко), а факт запрошень іноземних музикантів у кін XV ст., які вже дещо пізніше впровадили теорбу при Польському королівському дворі. Адже наприкінці XV ст. теорби ще не існувало, вона з'являється наприкінці XVI ст. Принагідно вкажемо на той факт, що появу приструнків на інструменті ані М. Лисенко, ані О. Фамінцин жодним чином не висвітлюють.

ропі лютня, ширше обладжена звуковими засобами, як інші інструменти, дала основу торбанові. Лютня з довгими басовими струнами, що тяглись поруч головки інструменту і накручувались на другій головці, розташованій вище і збоку від першої, стала зватися в Італіїї і Франції: *theorba*, *tiorba* (по-італ.); *thorbe*, *tiorbe*, *tuorbe* (по-франц). Наприкінці XV віку занесли її італійські музики, що складали капели при дворі короля Зігмунда I, в Польщу» [4, с. 24].

Сучасний польський майстер старосвітських інструментів П. Ковальче (*Piotr Kowalcze*) визначає торбан як різновид **руської** (української) **теорби,** до якої було додано приструнки, як на кобзі (яку він іменує «українською лютнею»). "Ймовірно на початку XVIII віку на теренах Речі Посполитої — в Польщі або на Русі (Україні) — створюється руська теорба, звана торбаном. Виникає в результаті застосування довгих бурдонових струн, що не вкорочуються в лютні — руській кобзі. Інструменти такі вже були укомплектовані додатковими короткими хорами одинарних струн, які були натягнуті на лівій частині верхньої деки, звалися приструнками. Настроювали їх діатонічно, а їх довжина була змінювана. Процес становлення торбану можемо прослідкувати на прикладі теорбанізованої руської кобзи, яка знаходиться в Музеї Новий Гмах у Кракові, презентована в Галереї Жемьосла Артистичнего, походженням з теренів Речі Посполитої кінця XVII ст." (переклад із польської — *О. Ч.*). [12].

Сучасний композитор і виконавець лютневої музики Р. Туровський, натомість, дотримується гіпотези бачення торбана **як авторського винаходу конкретного майстра** (Туліґловський) у другій половині XVIII століття. "Винайдення торбана може бути приписано конкретній людині. Десь поміж 1736-1740 польський ченець-пауліт з Ясної Гори на ім'я Туліґловський винайшов інструмент "вид бандури або у формі теорбану"; Він нарік інструмент "*tuli di gambe*». Туліґловського було винагороджено за його виступ з винайденим інструментом Імператором Карлом VI у Відні, коли Туліґловський приїзджав у свиті князя Любомирського. Наразі немає інформації про Туліґловського та його "*tuli di gambe*», що була б зайдена поза єдиним документом, який був знайдений польським музикознавцем Марчином Людвіцьким" (переклад з англ. — *О. Ч.*). [7]. Не можемо не вказати, що запропонована гіпотеза містить очевидні недоліки, оскільки, як відомо, на торбані грав гетьман І. Мазепа (1639–1709), роки життя якого припали ще до винайдення інструмента за гіпотезою Р. Туровського. В свою чергу, Р. Туровський зазначає, що І. Мазепа грав не на торбані, а на бароковій лютні. Тож питання залишається дискусійним і відкриває простір до подальших обговорень.

Усі вищевказані гіпотези є відмінними, однак чи не всі дослідники вказують у них на поєднанні у торбані ознак приналежності і до інструментів західноєвропейської лютневої родини, і українських традиційних струн-

но-щипкових інструментів[5)], що вбачається нам цілком правомірним. Тож, підсумовуючи, походження торбана пов'язуємо із безпосередньо збагаченням лютні шляхом додання приструнків як питомої ознаки, притаманної струнно-щипковим народним інструментам України (кобза, бандура).

Прикметно, що в існуючих працях, присвячених дослідженню торбана, не було надано належної уваги його специфічним ознакам, котрі, врешті, визначають самобутність торбана як об'єкта матеріальної культури (йдеться про конструкцію інструмента, стрій, спосіб гри тощо). Зупинимось більш детально на ключових і принципових моментах з цього питання.

Конструкція інструмента. Першими дослідженнями в історії української етноорґанології, що висвітлюють особливості конструкції торбана, характеристики способів гри, відповідний репертуар (останнього представника "двірської" династії Відортів — Ф. Відорта) стали статті М. Лисенка[6)]: "Про торбан і музику пісень Відорта" [5] й "Народні інструменти на Україні" [4].

На наш погляд, орґанологічним збіжностям між торбаном та інструментами західноєвропейської лютневої родини в існуючих дослідженнях приділено недостатньо уваги. Висвітлення досить показових ознак (в якості спадкоємних), поміж інших українських традиційних інструментів, сприятиме об'єктивній аргументації специфіки конструкції торбана.

1. Передусім, однією із найбільш очевидних рис спільності торбана з інструментами західноєвропейської лютневої родини є наявність **двох голівок**. Таку саму орґанологічну будову мають барокова лютня — модель із двома голівками, або теорба німецького типу, або інший інструмент лютневої родини інструментів — *liuto attiorabato.*

2. Наступна риса унікальності у конструкції торбана, котра не спостерігається в інших українських традиційних струнно-щипкових інструментах

---

5) З приводу етимології назви торбана багато дослідників наводять приклади з інших мов (зокрема, з польської), де теорбаном іменують теорбу. Інша версія походження назви пов'язана з визначенням «торбан» як складеного іменування (теорба+бандура = тор*бан*). На нашу думку, перша версія є найбільш вірогідною.

6) Порівнюючи вказані дослідження М. Лисенка, сучасний видатний етноорганолог М. Хай зазначає: "Крім розлогих белетристичних характеристик торбаністської традиції як явища не народного, а придворної "панської" культури, бачимо незвичні як на той час вузькофахові етноґранологічні описи самого інструмента із конкретним зазначенням форми, конструкції та назв окремих частин, назв і строю кожної групи струн, <...> описи способів і прийомів гри, фіксацією й характеристикою виконуваного торбаністом Ф. Відортом репертуару" [9, с. 45-46]. Окрім того, цінними і знаковими стали подані в вказаній праці М. Лисенка: деталізований малюнок конструкції торбана з зазначенням його деталей; авторська класифікація (за жанровим принципом) двох типів торбаністів-виконавців (*"народного"* Івана Кошового з Полтавщини і *"двірського"* династії Відортів). Жанровий ряд двірського торбаніста відрізняється від жанрів, що виконував торбаніст народний. За М. Лисенком, торбаніст І. Кошовий виконував численні ліричні народні пісні та веселу танцювальну музику.

(зокрема, йдеться про кобзу і бандуру) — це **клепаний корпус**. Традиційне виготовлення корпусу українських струнно-щипкових інструментів — довбання із цільного шматка дерева. Жоден із відомих нам торбанів не мав довбаного корпусу.

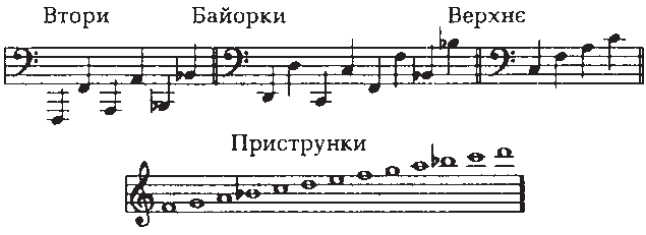
3. Інша риса, на яку чомусь не звернув уваги жоден із дослідників, — **здвоєні струни**. Дана особливість важлива з огляду на еволюцію інструмента. Якщо прослідкувати процес еволюції європейських струнно-щипкових інструментів, констатуємо, що на лютні, де всі струни здвоєні, початково з'являється одинарна перша струна, пізніше — ще одна. Здвоєні струни використовуються задля посилення резонансу звуку. Коли резонанс посилюється іншими засобами — то необхідність в подвоєнні відпадає. Зворотній рух еволюції (від одинарних до здвоєних струн) вбачається алогічним і не має прикладів в історії інструментарію. Досі нам було не відомо жодного з українських традиційних струнно-щипкових інструментів, який би мав здвоєні струни. До того ж, наявність здвоєних струн на торбані може бути свідченням природності застосування на ньому лютневого звуковидобування, закономірно властивого такій специфічній рисі конструкції інструмента (адже жоден гарфоподібний інструмент не має здвоєних струн, тому що це протилежить природі гарфового звуковидобування).

4. Не можна не вказати й на таку особливість конструкції, як наявність на окремих торбанах **трьох голосників**. Така ознака, можна припустити, має зв'язок з специфічними прикметами конструкції теорби, також деяких моделей барокових лютень та навіть арабських аль-удів.

5. Разом із тим, п**риструнки,** безперечно, є характерною особливістю українського традиційного інструментарію. Ця риса споріднює торбан із кобзою та бандурою.

На підставі вищезазначених ознак специфіки конструкції торбана можемо дійти наступного висновку: походження торбана шляхом вдосконалення кобзи чи то бандури видаються маловірогідними.

Стрій торбана. В своїх етноорґанологічних розвідках М. Лисенко зафіксував стрій Ф. Відорта. З виконавцем М. Лисенко зустрічався особисто, зафіксувавши його репертуар, стрій торбана, а також історію династії Відортів. М. Лисенко подає зафіксований стрій інструмента Ф. Відорта таким чином:



На підставі здійсненого нами аналізу відомих строїв інструментів західноєвропейської лютневої родини уможливилось (наступним кроком) їх співставлення із зафіксованим торбановим строєм.

Терцієвий стрій свідчить про лютнеподібну природу інструмента. Європейська традиція знає численні терцієві строї лютнеподібних інструментів, в тому числі й мажорні, із величезним обсягом репертуару. Наприклад, досить розповсюджений ре-мінорний стрій лютні доби бароко; ре-мажорний стрій, що використовув лютнист доби бароко Й. Вайхенбергер (*Johann Georg Weichenberger),* соль-мажорний стрій семиструнної гітари. Але найбільші збіжності строю торбана знаходимо зі строєм інструмента *liuto attiorbato* (g^1 d^1 a, f, c) якщо знизити перші два хори на тон, отримаємо ноти першого приструнку f^1 та перших чотирьох хорів (c^1, a, f, c). С. Вайс та його учень Е. Барон грали на теорбі, перші чотири хори якої мали настройку (d^1, a, f, d), яка цілком може бути пов'язана із строєм Ф. Відорта (c^1, a, f, c). С. Вайс мав в учнях українця Т. Білоградського. Тому гіпотетичний зв'язок може існувати через Т. Білоградського.

М. Лисенко описує можливість використання скордатури на торбані — перестройку струн. "Звичайний строй торбана єсть мажорний (веселий). Часом, коли спів потребує мінорного строю (жалібного), торбаніст відпускає на півтону терцію la (на басках) і la, la (на приструнках)" [2]. У своїй фундаментальній праці "Старцівство" В. Кушпет стверджує, що "конструкція музичного інструмента, його стрій, а значить і спосіб гри відповідають певному етапу в історії розвитку музики" [3, с. 76]. Навряд, протягом декількох сотень років побутування інструмента, конструкція та стрій не змінювались. Прикладом можна слугувати лютня, котра мала незчисленну кількість різновидів та строїв. Зафіксовані строї торбана, що дійшли до наших днів (навіть якщо ніхто не припустився помилок), відображають лише найпізніший етап побутування інструмента. На інших етапах торбан, напевно, мав і інші строї.

Спосіб гри на торбані. В. Кушпет у "Самовчителі гри на старосвітських музичних інструментах" [2], цитуючи М. Лисенка, окреслює наступні ознаки способу гри на торбані: 1)тримають торбан у скісному положенні; 2) на приструнках грають тільки щипком; 3) на басах, що тягнуться вподовж грифа грають "ладями", тобто вкорочуючи довжину струн, притискаючи їх, як на гітарі до грифа; 4) торбаніст грає різними способами, які дає йому інструмент. Мелодію він виконує на приструнках або на чотирьох крайніх басах, гармонізує, додаючи зрідка до цих акордів низький основний бас на вторах[7)].

---

7) Принагідно вкажемо, що Г. Хоткевич начебто не уявляв собі такого способу гри: «Частіше мельодію грається на басах. Добре. На трьох звуках мелодію на заграєш, значить, мусів бути перебор на ладах. Раз на ладах та ще мельодію, не один-два звуки, а мельодію — значить занята всже ліва рука повністю, а права майже повністю. Чим же

Бандурний спосіб гри втілився у назві. Як відомо торбан має ще іншу народну назву — "панська бандура". Деякі сучасні дослідники та виконавці-практики (К. Черемський, К. Чеченя, Ю. Фединський) вважають, що побутуючою серед народу іншою назвою торбана ("панською бандурою") називали торбан, на якому грали бандурним способом, в той час коли "торбаном" називали інструмент з застосуванням лютневої техніки гри.

Інший спосіб гри та відповідний діатонічний стрій на торбані був розповсюджений серед російських торбаністів. Його зафіксовано на фотокартках та картинах (зокрема, див. картину В. Маковського "Торбаніст"). Інструмент тримається, лежачи корпусом на колінах в горизонтальному положенні, що свідчить про спосіб гри, який можна назвати гусельним.

Тож інструмент, що настроєний в терцієво-діатонічні строї, є придатним для двох способів гри на ньому — лютневому та бандурному. На наше переконання, застосування саме обох технік гри здатне розкрити весь потенціал технічних і художніх можливостей торбана.

Концептуальне положення видатного етноорґанолога сучасності І. Маціївського щодо неподільного вивчення орґанології та орґанофонії музичного інструмента в повній мірі стосуються і проблематики нашої розвідки: "Не можна зрозуміти особливості інструмента <...> без вивчення його в щільному зв'язку з виконуваною на ньому музикою. В тій же мірі, годі розібратися у стилістиці інструментальної музики без аналізу знаряддя, що її видобуває" [6, с. 16-17].

Отже, — від вивчення та систематизації різних гіпотез походження торбана із арґументацією найбільш правомірної — через визначення прикметних особливостей конструкції торбана як лютнеподібного музичного інструмента, що поєднує риси кобзи та західноєвропейської барокової лютні (та теорби), і характеристикою специфіки гри на торбані як лютнеподібному інструменті із використанням бандурної техніки гри (стрій та спосіб гри) — слід змалювати специфіку побутування торбана як лютнеподібного інструмента в контексті світської двірської музично-виконавської традиції барокової доби в Україні, а також висвітлити роль торбана у су-

буде музикант «гармонізувати мельодію» та ще «акордами» на басах? Не стане пальців» [10, с. 217]. Вочевидь, видатний бандурист був недостатньо знайомий із лютневим чи гітарним способом гри та не міг у повній мірі уявити його можливостей. Адже за такої техніки гри це є цілком можливим.

часному виконавсько-мистецькому просторі України (відродження автентичних традицій музикування).

Торбан у виконавсько-мистецькій практиці України. Ареал побутування торбана розповсюдився серед елітної і селянської верств населення. За доби Речі Посполитої багато українців служили торбаністами при дворах маґнатів (за Л. Черкаським). Першим відомим виконавцем, кому приписуть гру на торбані, був І. Мазепа[8)], який залишив у спадок славетну "Думу". Відомі також представники з роду графів Розумовських[9)], які грали на торбані. Але найбільше відомостей про торбаністів та їхню музику збереглось із XIX ст. Так, польський пан В. Жевуський мав власного двірського поета Т. Падурру та торбаніста Г. Відорта. Останній став засновником династії торбаністів (син Каетан та онук Франц Відорти) та вчителем виконавців у школі, що була заснована силами В. Жевуського у Саврані Балтського повіту (нині — Одеська область), який можливо сам грав на торбані. Репертуар Відортів складався з численних дифірамбів господарям на вірші Т. Падурри, народних пісень тощо. Єдиним джерелом занотованих зразків музики для торбана слугує згадувана розвідка М. Лисенка, який зафіксував репертуар Відортів [4]. Іншим джерелом може бути і збірка Т. Падурри, який можливо написав кілька пісень на власні тексти. Але залишається незрозумілим: чи акомпанували цим пісням на торбані та чи грав і складав музику на ньому Т. Падурра самостійно, або ж це творіння когось іншого? З кінця XIX – в XX столітті виконавська традиція музикування на торбані в Україні поступово згасала.

Замість висновків. Наприкінці XX – на початку XXI століття в Україні поступово відбувається відродження і реконструкція гри на старосвітських народних інструментах, втілена, передусім у діяльності Кобзарського Цеху. Також, за сприянням В. Кушпета, у 1989 р. відкрито Стрітівську вищу школу кобзарського мистецтва, метою якої стало відродження засад традиційного співоцтва серед молоді. В цій школі, поміж інших студентів, В. Кушпет виховав виконавця на торбані М. Плекана. Він презентував інструмент в капелі бандуристів ім. П. Майбороди.

У 1997 р. виходить друком «Самовчитель гри на старосвітських музичних інструментах» В. Кушпета [2], де представлено стрій, способи гри, та ноти зразків Відортового репертуару з авторськими варіантами супроводу на торбані.

---

8) Перебуваючи на службі у польському королівському дворі у молоді роки, І. Мазепа гіпотетично там міг навчитися грі на інструменті. Торбан І. Мазепи зберігався у музеї ім. В. Тарнавського в Чернігові аж до Другої Світової Війни (був втрачений під час пожежі).

9) Існують припущення, що К. Розумовський — останній гетьман України, міг займатися грою на торбані (чи лютні) під час навчання в Кьонігсберзі у Т. Білоградського — учня С. Вайса [7]. Правнук останнього гетьмана — А. Розумовський — був послом у Австрії та мав колекцію з трьох інструментів. Один з них зберігся донині у нащадків Розумовських у Відні [там само].

У 2009 р. було видано два аудіо компакт-диски "Виконавська традиція співців-музик XVIII – початку XX сторіччя" у виконанні В. Кушпета, який, у тому числі, містить зразки торбанового репертуару.

14 травня 2016 р. в Музеї імені І. Гончара (Київ) відбулась презентація компакт-диску "Торбаніст Микола Плекан", виданого посмертно світлої пам'яті виконавця, а також новітнього фундаментального видання В. Кушпета "Школа реконструкції виконавської традиції: кобза, ліра, торбан, бандура, спів" (2016).

Серед небагаточисленних виконавців на торбані у наш час — Ю. Фединський, К. Черемський[10] та М. Вікснiна; майстри традиційних музичних інструментів, які приділили гідну увагу торбанові — В. Вікснін (здійснив реконструкцію торбана І. Мазепи за збереженими фото-матеріалами), С. Тихоненко, Ю. Фединський. В доробку Ю. Фединського як креативного майстра музичних інструментів налічується кілька торбанів — висококваліфіковано змайстрованих та, відповідно, дуже високої якості. Окрім того, Юрій Фединський є організатором відомого "Кобзарського табору" у селі Крячківка на Полтавщині, де кожен охочий має змогу майструвати будь-який із старосвітських українських музичних інструментів. Разом із учнями та дружиною Марією Ю. Фединський презентує виконавство на торбані у розмаїтих складах з залученням інших інструментів (басоля, кобза, пандора тощо). Репертуар складають як жанри кобзарсько-лірницької традиції (лірницькі псальми та думи), так і світські (барокові канти).

Сучасний композитор Р. Туровський створив сайт, присвячений цьому унікальному музичному інструменту — *torban.org* — що є зібранням усієї збереженої інформації про торбан. Окрім того, Р. Туровський є автором кількох музичних творів й обробок традиційних зразків для торбана[11].

Актуальним вбачається висвітлення потенціалу торбана як лютнеподібного (кобзоподібного) музичного інструмента з елементами бандурної техніки гри — задля залучення більш широкого кола дослідників, виконавців, а також композиторів (зокрема, з метою створення сучасних творів для торбана — зразків новітньої української лютневої музики). Отже, підсумовуючи, визначаємо *торбан як самобутній музичний інструмент, який органічно в собі поєднав риси західноєвропейської барокової лютні та українських кобзи і бандури.*

10) Виконавець, за його власними словами, грає на панській бандурі.

11) Твори Р. Туровського записані у французькій лютневій табулатурі та заходяться у вільному доступі на сайті.

Список використаних джерел:

1. Гуменюк А. І. Українські народні музичні інструменти / А. І. Гуменюк. — К. : Наук.

2. Кушпет В. Г. Самовчитель гри на старосвітських музичних інструментах. Кобза О. Вересая, бандура Г. К. Ткаченка, тобран Відортів: навч. посібник / В. Г. Кушпет. — К. : Lite, 1997. — 143 с.

3. Кушпет В. Г. Старцівство: мандрівні співці-музиканти в Україні (XIX — поч. XX ст.) / В. Г. Кушпет. — К. : Темпора, 2007. — 495 с.

4. Лисенко М. В. Народні музичні інструменти на Україні / М. В. Лисенко; ред. М. Т. Щоголь. — К. : Мистецтво, 1955. — 62 с.

5. Лисенко М. В. О торбане и музыке песен Видорта / М. В. Лисенко // Про народну пісню і народність в музиці. — К., 1955.

6. Мацієвський І. В. Музичні інструменти гуцулів / І. В. Мацієвський. — Вінниця : Нова Книга, 2012. — 464 с.

7. Туровський-Савчук Р. Torban > The lute in Ukraine / Р. Туровський-Савчук. —

8. Фаминцын А. С. Домра и сродные ей музыкальные инструменты русского народа / А. С. Фаминцын. — Санкт-Петербург : Типография Э. Арнгольда, 1891. — 184 с.

9. Хай М. Й. Музично-інструментальна культура українців (фолкльорна традиція) / М. Й. Хай.- Київ-Дрогобич, 2007. — 544 с.

10. Хоткевич Г. М. Музичні інструменти українського народу / Г. М. Хоткевич. — 2 вид., доп. — Харків : Савчук, 2012. — 512 с.

11. Черкаський Л. М. Українські народні музичні інструменти / Л. М. Черкаський, — К. : Техніка, 2003. — 262 с.

12. Kowalcze P. Teorban w polskich zbiorach muzealnych / P. Kowalcze, — Warszawa. : 2008 — [Рукопис]

Oleg Chukhlib (Kharkiv)

TORBAN AS A KIND OF BAROQUE LUTE IN UKRAINE

This work is attempt to analize and systematyze origin hypotheses of instrument; compare constucting features of torban and other instruments; compare torban's extant tunings with tunings of western european lutes; find suitable playing technique and tuning for different styles. All of this should help to realize the potential of torban.

Key words: torban, baroque lute, kobza, bandura, lute-type instrument.

Віктор МІШАЛОВ (Торонто, Канада)

СУПРОВОДИ НА БАНДУРІ ХАРКІВСЬКОГО ТИПУ[1)]

У статті розглядаються різні супроводи та позиції нот на базі головних акордів, які розробив Гнат Хоткевич для своїх музичних обробок і композицій до старосвітської (народної) бандури, а також викладання бандурного виконавства.

Ключові слова: старосвітська бандура, Гнат Хоткевич, академічна бандура, харківська бандура, системи гри на бандурі, акомпанемент.

Гнат Хоткевич зробив значний внесок у становлення й розвиток мистецтва гри на бандурі. На жаль, через політичні причини, чимало з його спадщини було знищено, безповоротно втрачено або стало недоступним. Дещо збереглося в архівах, але ці матеріали розкидані та не доступні звичайним бандуристам. Деякі матеріали збереглися в архівах та спогадах колишніх студентів Гната Хоткевича, які емігрували й жили в діаспорі, але й ці матеріали також є нині не доступними.

Хоткевич розробив цікаву систему не лише в грі на бандурі, але й у педагогіці викладання бандурного виконавства. У час активного концертування, після виступів до нього часто зверталися охочі з проханнями про пораду або й навчання гри на бандурі. Зважаючи на зростаючий інтерес громадськості до бандурної справи, Хоткевич узявся за складання підручника гри на бандурі. Але, на жаль, цей підручник був лише частково надрукований через нестачу ресурсів та складну політичну ситуацію в Україні. Крім того, різні варіанти рукопису були загублені у видавництвах.

Як письменник, Гнат Хоткевич добре розумів рентабельність друкування й систему повернення коштів друку. Особливо, коли справа торкалася нот для народного інструмента, який не мав стійких академічних стандартів. Бо саме тоді назріли проблеми стандартизації інструменту та голосу. З іншого боку, підготовлювати й набирати ноти було коштовною справою — отже, коли відповідної кількості охочих для придбання нот для бандури не було, зберігалися серйозні ризики втрати вкладених ресурсів.

---

1) Збережено авторський правопис та стиль. — *Упоряд.*

І все ж таки, Гнат Хоткевич спромігся розробити систему, щоби подолати деякі з цих труднощів.

Як інженер, Хоткевич був логічним та послідовним — він міг прорахувати можливості, які іншим були недоступними. Серед іншого Гнат Хоткевич особливо прискіпливо звертав увагу учнів на багатство численних супроводів та варіацій, які можливо було виконати на бандурі харківським способом. Такі варіації він уживав як основу у своїх обробках народних пісень й танців.

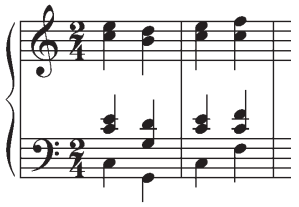
Бандура Хоткевича була пристосована до виконання акомпаніменту до голосу і грання трьох основних акордів: тоніки, субдомінанти та домінанти. Для такої гри були налаштовані басові струни.

Історично бандура була акомпануючим інструментом, що існував переважно для супроводу голосу. Гнат Хоткевич ясно розумів, що бувають голоси високі, середні та низькі, отже друкувати ноти тричі в різних тональностях для різних голосів була занадто коштовною річчю. Тоді Хоткевич вирішив трактувати бандуру як транспонуючий інструмент. У такий спосіб надруковані ноти можна було грати на будь-якій бандурі, попередньо настроївши її до голосу виконавця. Скажімо — Соль — Ля — для тенора, Фа — для баритона, Ре — для баса. Це означало, що ноти записані в тональності До мажор (першу тональність, яку Г. Хоткевич взяв з педагогічних міркувань) могли звучати у вищезгаданих тональностях, Соль мажор — для тенора, ФА мажор — для баритона, Ре мажор — для баса). Інструмент настроювався відповідно до голосу.

Велику кількість народних пісень можна було грати саме на трьох головних акордах — чи то в мажорі, чи то в мінорі. На базі засвоєння цих трьох акордів Гнат Хоткевич розробив цікаву систему.

От візьмемо таку послідовність акордів.

Приклад 1: Ліва і права в першому положенні.[2)]



Тут подано послідовність акордів — тоніка, домінанта, тоніка, субдомінанта. Ця послідовність акордів дуже часто зустрічається також в обробках народних пісень, які Гнат Хоткевич виконував на харківській бандури. (Наприклад, обробка жартівливої пісні «Чечіточка»)

2) У нотах для харківського способу ліва рука завжди пишеться на вищому нотоносці, а права — на нижньому.

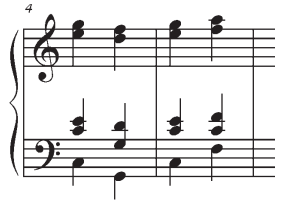
На верхній нотолінійці писалося партія лівої руки. Тут у першій позиції ліва рука грає по обичайці в 2–4 у терціях, 2–5 у квартах. На нижній нотолінійці писалася партія правої руки. Нижня (басова) нота гралося великим пальцем. Верхні дві ноти гралися 2–3 пальцями. Через специфіку строю бандури басові ноти знаходяться один коло одного, тобто виконавець грав тільки рухаючи руку на віддаль однієї струни.

Обидві руки рухаються в тому самому напрямку і цю послідовність було досить легко засвоїти.

Щоби охрестити позицію пальців на струнах бандури в цій послідовності, можна умовно назвати її «Першою позицією» акордів та інтервалів.

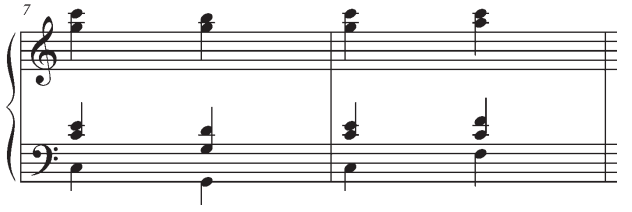
Коли ліва рука бере струни на терцію вище, то акорди зберігаються, але звучать по-інакшому. Це положення можна охарактеризувати так, що ліва рука грає вже у другій позиції, а права далі — у першій. Ця акордова послідовність відповідає гармонійній послідовності, проте звучить інакше.

Приклад 2: Ліва рука в другому, права в першому положеннях.



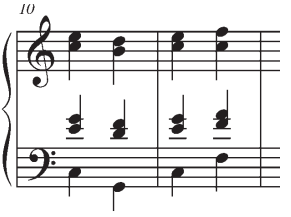
А ось наступний приклад, де ліва рука вже в іншому оберненні – третьому положенні, а права й далі перебуває в першому положенні.

Приклад 3: Ліва рука в третьому, права в першому положеннях.



Аналогічно можна міняти й обернення нот правої руки. Ось приклад, де права рука в другому положенні, а ліва — в першому.

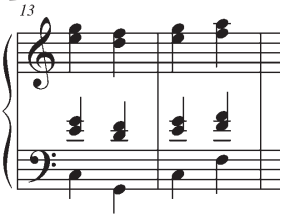
Приклад 4:



Цей приклад дає ту саму послідовність акордів, але вже в іншому звучанні.

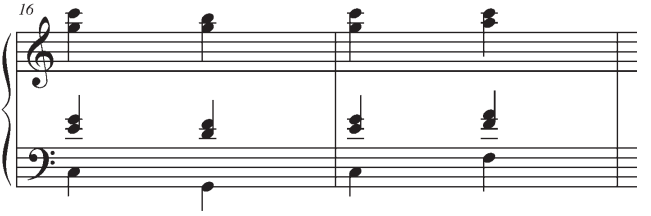
А ось варіант, коли ліва та права руки обоє знаходяться в другому положені, і це дає також інакше звучання.

Приклад 5:



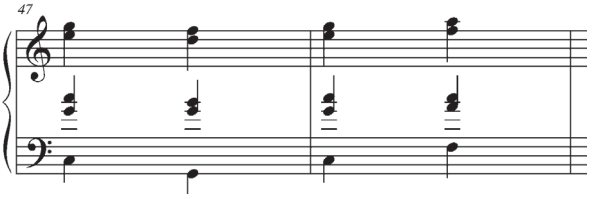
Цікавим є варіант, коли ліва рука знаходиться в третьому положенні.

Приклад 6:



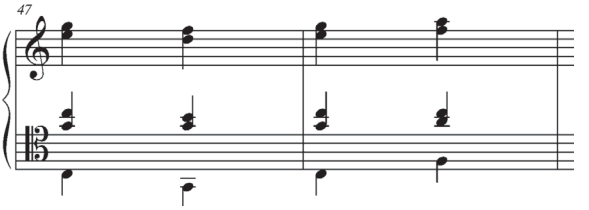
А ось варіант, коли вже права рука знаходиться в дуже широкому третьому положені (стандартному положенні , яке вживав Георгій Ткаченко), а ліва — в другому пложенні.

Приклад 7:



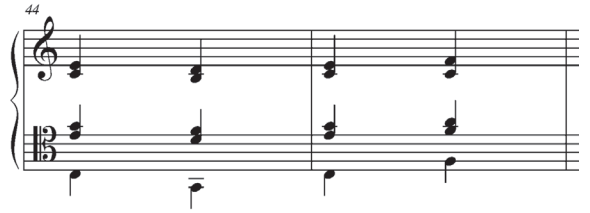
Таке розписання нот дещо незручно розписувати для правої руки. У таких випадках Гнат Хоткевич пропонував вживати тенорового ключа. Ось, наприклад, якою є послідовність акордів при використанні тенорового ключа.

Приклад 8:



Коли права рука знаходиться в такому широкому положенні, то ліва рука може спуститися на октаву нижче. Ось приклад, де права рука грає в третьому положенні, а ліва в першому, проте на октаву нижче (вживаючи теноровий ключ).

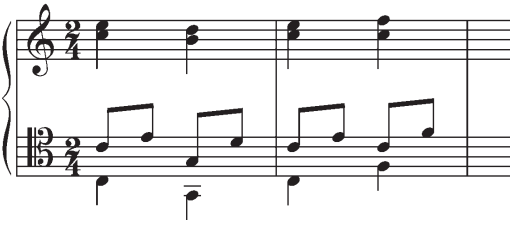
Приклад 9:



Саме таке положення рук використовував Г. Ткаченко, коли грав на своїй бандурі. Але це тільки одна з позицій, які часто вживав Г. Хоткевич у своєму виконавстві на харківській бандурі.

До цього часу ми обговорювали супровід в аркордах. Коли ж інтервали граються не гармонійно, а мелодійно, то виходять досить цікаві супроводи.

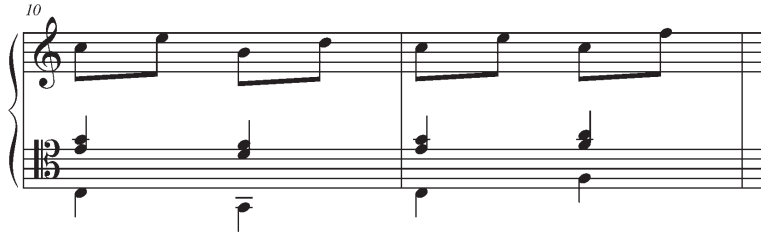
Приклад 10:



Тут 2-3 правої руки грає ламані інтервали.

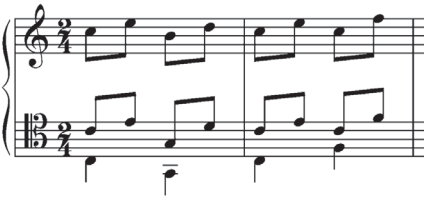
Але ламані інтервали можна грати і лівою рукою.

Приклад 11:



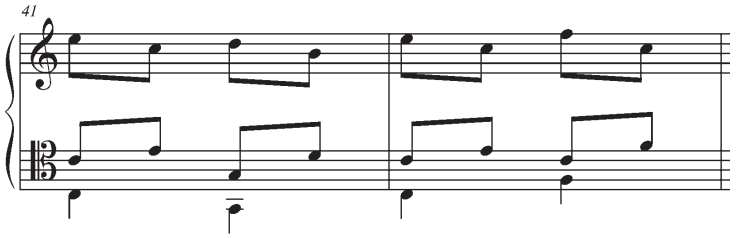
А можна грати ламані інтервали й обома руками

Приклад 12:



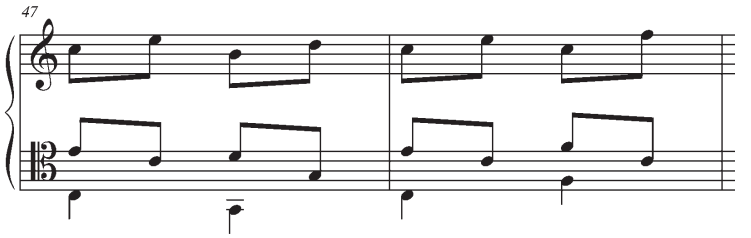
Також можна грати ламані інтервали не лише у висхідному русі, але й в нисхідному.

Приклад 13:



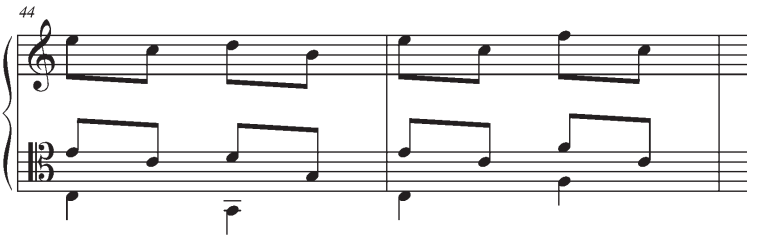
Або правою рукою в нисхідньому русі.

Приклад 14:



Або двома руками в нисхідному русі

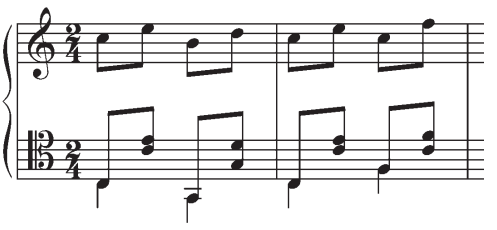
Приклад 15:



Усі ці ламані інтервали у висхідному та нисхідному русі можна робити на різні обернення, про які згадувалося раніше.

Права рука може також грати різні супроводні фіґурації.

Приклад 16:



Отже, коли ми порівняємо харківську бандуру з бандурою київського типу, то можемо зробити певні висновки. Деякі вказані ходи можна заграти й на академічній бандурі, але багато з них зовсім недоступні через те, що вони вживають дуже широкі інтервали та акорди, які на київській бандурі незручно грати. Крім того, коли акорди розібрати і грати ламаними нотами, то можна спостерігати й інші цікаві речі. Зокрема, теоретично такі комбінації можливо грати й на київській бандурі, але тоді рука мусить дуже багато працювати і скакати з однієї позиції на іншу. А це дуже втомлює, напротивагу харківській бандурі, де руки стабільно знаходяться на певних акордах, а пальці мають змогу легко перебирати різні ноти.

Можливості харківської бандури передбачають й багато інших цікавих варіантів. Зокрема, кожна рука може міняти місце, де вона грає на струні. У той же час вона може грати або біля кобилки, або — біля поріжка, або — посередині струни. І кожне зазначене місце дає свій специфічний тембр. Далі, певні струни акорду можна грати скажімо правою рукою посередині струни, де обертони повніші, а лівою — ближче поріжка, де обертони інші. А можна й повністю поміняти характер звучання пасажу чи супроводу. Цього не можливо виконати на бандурі академічного київського зразка, де конструкція обмежує динаміку руху рук.

Природніми для харківської бандури є й інші прийоми гри. Наприклад, коли певні ноти граються не звичайним способом — в сторону пучки пальця, а навпаки — в сторону нігтя. Цей спосіб, званий "відбій" (або "на відбій") дозволяє отримати досить специфічні й цікаві у музичному розумінні тембри. Нині грання "нігтьовим способом" у академічних бандуристів зустрічається досить рідко, або й зовсім не зустрічається. На противагу — цей спосіб часто застосовується в гітарній грі, а також грі на народній і харківській бандурах. Георгій Ткаченко згаданий спосіб звуковидобування вживав на старосвітському інструменті так само просто, як і Гнат Хоткевич. Прийом "на відбій" дуже легкий для засвоєння й на харківській бандурі. Особливо, коли виконується лівою рукою на повторюючих нотах або акордах.

Victor Mishalow (Toronto, Canada)

ACCOMPANIMENT ON THE KHARKIV BANDURA

Article about the various accompaniment figures and not positions of the Primary chords which were developed by Hnat Khotkevych for playing on the old–time (folk) bandura in his arrangements and compositions and for teaching bandura playing skills.

Key words: Old-time bandura, Hnat Khotkevych, academic bandura, Kharkiv Bandura, systems of playing the bandura, accompaniment.

Кость ЧЕРЕМСЬКИЙ (Харків)

ТРАДИЦІЙНА БАНДУРА: ПОШУК АЛГОРИТМІВ ДОСЛІДЖЕННЯ

Стаття присвячена темі віднайдення алгоритмів дослідження й експертного оцінювання традиційних (народних) бандур, які збереглися в музейних фондах і приватних колекціях. Зокрема, акцентується увага на підходах до визначення відносної давності інструменту, його відповідності традиційним засадам, типу інструменту за крайовою приналежністю й школою гри. На основі емпіричного досвіду пропонується алгоритм експрес-оцінки народної бандури, що має прикладне значення у нинішньому культурному просторі України.

Ключові слова: традиційна (народна) бандура, доказова реконструкція, експрес-оцінка, абеткова система кодування.

Нам потрібно переосмислити
це бандурне багатоманіття

Микола Будник

З розвитком сучасних напрямків музикування на традиційних інструментах актуальності набувають питання алгоритмізації дослідження та експертного оцінювання величезного масиву інструментарію, який зберігся до нинішнього часу в музейних фондах, приватних колекціях та аматорських збірках тощо. Виведення традиційного музичного інструментарію (у подальшому — ТМІ) із розряду артефактів, надання йому компетентної систематизації й упорядкування для подальшого вивчення і майбутнього відтворення є на сьогодні стратегічним завданням широкого кола науковців, музикознавців, фольклористів, майстрів та виконавців. Не випадково, питаннями компетентного дослідження ТМІ зокрема «співоцького» ряду (кобза, бандура, торбан, колісна ліра, гусла та інш.) переймалися видатні подвижники української органології — Гнат Хоткевич, Климент Квітка, Володимир Харків. Нині в Україні тема науково-практичного дослідження ТМІ народних співців-музикантів набуває широких обертів завдяки працям В. Маціївського, В. Мішалова, В. Кушпета, М. Хая, Л. Черкаського, К. Чечені та інших дослідників.

Так історично склалося, що пошук алгоритмів дослідження традиційних музичних інструментів, їхня експертна оцінка завжди належала до одних із найважчих завдань науковців і музикантів. І не лише через те, що нарівні з фаховою підготовкою спеціаліста щодо оцінки візуальних, органолептичних, технічних і якісних параметрів інструменту, принципово важливою лишається етномузична компетентність дослідника, глибокі знання автентичних конструкцій та питомих технологій виготовлення ТМІ, а також його музичні здібності [8], [10]. Не менш значущою є також загальнокультурна й органологічна ерудованість спеціаліста та його здатність до пошуку й системного аналізу подібних музичних феноменів у традиційних культурах світу. Згадані вимоги особливо стосуються вивчення феноменів *традиційної бандури*, яка вирізняється з-поміж інших інструментів вітчизняного й глобального «співоцького ряду»* різноманіттям конструкцій, багатим творчим і духовним набутком та впливовими парамузичними чинниками, які коригували розвиток цього ТМІ в діахронічному вимірі.

Через особливий, пов'язаний із національним самоусвідомленням українського суспільства культурно-духовний статус, традиційна бандура накопичила у своєму спадкові різноманітні романтичні, а також ідеологічні й навіть політичні смисли. Невипадково, у сучасних трактуваннях і баченнях конструктивних особливостей традиційної бандури збереглося багато чужого, заангажованого й спекулятивного. Чимало знаходилося і таких діячів, хто намагався на хвилі національного підйому скористатися ринковою кон'юнктурою бандури і нечесно збагатитися [11, с. 213].

Враховуючи вимоги сучасної доби щодо цілісного відродження культурної спадщини нашого народу, продуктивним може уважатися лише ретельне і сумлінне дослідження матеріалів, пов'язаних із традиційною бандурою. У цьому контексті актуальною постає тема віднайдення сучасних методик, які допомагатимуть досліднику виявити та систематизувати музичні артефакти згідно з сучасними й минулими уявленнями про цей народний інструмент [10].

Поставлене завдання є не можливим без застосування системно-етнофонічного методу І. Маціївського, згідно з яким існує кореляція між традиційним музичний інструментом, виконуваною на ньому музикою і самим музикантом [3, с. 34–36]. Це означає, що для характеристики ТМІ недостатньо лише механічне дослідження його конструктивних і акустичних властивостей, але й важливе розуміння властивої йому музики, субкультури носіїв виконавської традиції та середовища споживачів музичного надбання [4, с. 159]. Тобто, того контенту, який міститься у *соціально-культурному просторі традиційного музичного інструменту*, де виконавець, аудиторія і майстер інструментів є нерозривним цілим [12, с. 50].

Важливо пам'ятати, що *традиційна бандура* як національний музичний інструмент належала *не одній,* а *кільком групам виконавців. У* тому

числі, народним парарелігійним співцям-музикантам (кобзарям), а також світським виконавцям (професіоналам і аматорам). Отже, говорити про творчу монополію над бандурою якоїсь однієї окремої групи виконавців, без урахування традиційного набутку інших є розповсюдженою методичною помилкою. Разом із тим, маючи інтегровані погляди щодо засад ТМІ, бандурні майстри практично всі зміни в конструкції бандури проводили природньо, відповідно до потреб виконавця і традиційної аудиторії [12, с. 50–51]. Цехмайстром сучасного кобзарства панотцем Миколою Будником на основі багаторічного емпіричного досвіду, архівних матеріалів були сформовані *вісім базових засад органічного розвитку традиційних музичних інструментів***.

Необхідно також зрозуміти, що музиканти, незважаючи на свою спеціалізацію і соціальний статус, лишалися живими людьми, з їх слабкостями, життєвими потребами й індивідуальними внутрішніми особливостями. Отже, витворений нині «лабораторний», або еталонний тип народнього співця-старця є хибним, адже в реальному бутті співець не міг уникнути суспільного впливу й деяких конь`юнктурних видозмін. Поступаючись зовнішнім впливам, суспільним попитам, економічній доцільності, модним або ситуаційним уподобанням громади, нерідко виникали зміни також у конструктивних елементах музичних інструментів, які виходили за межі традиційних канонів. Зокрема, у бандурі такі зміни найчастіше торкалися габаритів інструмента, додаткових струн, кілочків, підструнника, механізмів підстроювання тощо. Проте, незважаючи на подібні модифікації, внутрішній духовний та моральний стрижень, який утримував співця-музиканта в руслі виконавської традиції, залишався незмінним. Знаючи про це, кожен дослідник ТМІ мусить навчитися відповідально і з повагою ставитися *до кожного доступного взірця* музичного інструменту й не допускати поверхових та зневажливо-занижених його оцінок.

Зазвичай, базові дії дослідника ТМІ передбачають ретельний і безпосередній огляд ТМІ, його детальний опис, фотографічну і формульну фіксацію, порівняння з подібними музичними інструментами вітчизняної і світової культури. Подальші дії націлені на можливість усебічної перевірки взірця традиційної бандури (реконструйованого оригіналу, або його сучасної копії) у практичному цільовому використанні в різноманітних слухацьких аудиторіях. Власне, різні експериментальні технології випробовування ТМІ спираються на засади *доказової реконструкції,* одним із завдань якої є виявлення, фіксація і подальше дослідження *ефектів впливу* традиційного музичного інструментарію в сучасному житті суспільства. Неодмінною частиною доказової реконструкції є технологія порівняння різних практичних елементів ТМІ в нинішніх й історичних спільнотах (на основі розмаїтого етнографічного матеріалу, архівних відомостей, іконографічних зображень, аудіо-відеозаписів тощо). Зокрема, під час експери-

ментів із варіантами будови ТМІ, апробацій реконструйованих взірців у *різних* слухацьких середовищах, стають зрозумілими первісні призначення та смисли багатьох ключових конструкцій та пропорцій інструменту. Мимоволі відкривається традиційна логістика побудови народної бандури, успособлюються щирі та приховані мотивації старосвітських майстрів.

Важливою в арсеналі доказової реконструкції є також методика повернення виконавської традиції на співоцьких інструментах в природнє середовище незрячих виконавців. Подібний шлях дозволяє достовірно віднайти *фізіологічні закономірності* використання інструментів, уточнити їхні вузлові й допоміжні конструктивні елементи. Вивчаючи спонтанні ефекти, які виникають при пізнанні незрячими ТМІ, осягаються природні й прості прийоми практичного освоєння виконавства на музичному інструменті, зокрема з'ясовуються історичні способи гри на традиційній бандурі тощо.

При оцінці традиційного музичного інструмента зазвичай акцент робиться на трьох основних визначеннях: *відносна давність інструмента, ступінь відповідності засадам традиційного музичного інтрумента,* а також *типу інструмента (чернігівський, полтавський, харківський).* Задля зручності коротко розглянемо актуалізовані питання.

1. Давність інструменту.

Визначення давності традиційної бандури є одним із важливих і, можливо, найкон'юнктурніших завдань, яке стоїть перед дослідником. Одразу обмовимося, що на жаль більшість «бандурного» масиву, який дійшов до нас, відноситься до різних періодів XX століття. Лише невеличка кількість інструментів оцінюються останніми десятиліттями XIX ст. Поганому збереженню традиційних бандур передували об'єктивні причини. З одного боку, дерев'яний музичний інструмент, який експлуатувався мандрівними співцями був дуже вразливим до транспортування, зовнішніх умов. Звичний термін експлуатації чи «життя» кобзарського інструменту становив до 20-30 років (за щоденної активності). У подальшому — він просто руйнувався й не підлягав реконструкції. З іншого боку, на початку XX ст. фатальну роль зіграла орієнтація співців на модерне звучання інструменту. Намагаючись досягти щонайбільшої гучності, співці-музиканти почали використовувати металеві струни навзамін жильних, які після 1902 року стали доступними у цінових позиціях. Оснащені слабкими пружинами корпуси старосвітських інструментів не були розраховані на навантаження металевих струн, тріскалися і швидко виходили з ладу [5, с. 5 –6]. Саме тому багато автентичних інструментів було втрачено для світу назавжди. Також стають явними фальсифікації майстрів початку XX ст., які виготовляли деякі інструменті «під старовину» з навмисне неправильно вказаними датами вироблення. Серед таких інструментів — відома містифікація

майстра з містечка Великі Сорочинці Павла Недбайла бандури XVIII ст., яка увійшла в арсенал ТМІ під назвою «недбайлівка» [6, с. 68, с. 306]. Натомість більшість автентичних бандур XIX ст., очевидно, змогли зберегтися лише в умовах консервування. Найчастіше такі «везунчики» були викуплені етнографами, збирачами старовини чи просто аматорами кобзарської справи. Як зокрема «бандура Рубця» — інструмент, збережений свого часу видатним українським дослідником, етнографом Олександром Рубцем***.

Варто зазначити, що при оцінці давності народної бандури *радіовуглецевим методом* досягти точності виміру неможливо через запрограмовану значну похибку цього дослідження (сотні років). Також суб'єктивною лишається оцінка народної бандури за *ступенем зношеності інструменту* (його деталей). Адже ця ознака може свідчити лише про *інтенсивність* використання інструменту протягом якогось певного періоду. Не говорячи вже про різноманітні технології фальсифікування віку інструмента шляхом зумисного «застарення» його деталей і конструкцій.

Як вихід із ситуації, на основі дослідницької роботи подвижників сучасного Кобзарського Цеху визначено найхарактерніші експрес-ознаки давності традиційних (народних) бандур за абетковим шифруванням (АВС):

А. Бандура народна XIX ст.:

властиві ознаки:

- три основних типи форм інструментів (*осесиметрична, краплевидна; помірно-асиметрична (процентом асиметрії до 60%); виражено-асиметрична (процент асиметрії понад 70%)*;
- дерев'яні кілочки (повний комплект);
- жильні струни (повний комплект, або змішаний комплект (70% — жильні, 30% — металеві) ;
- кількість струн 19-23 (рідкі екземпляри — близько 30);
- дерев'яний або дротяний підструнник;
- z-подібна організація пружин (через невеликий натяг струн інструменту);

невластиві ознаки:

- залізні кілочки;
- повний комплект металевих струн;
- малюнки, гасла, невиважені оздоби;
- авторські підписи, знаки майстерні тощо.

Б. Бандура народна першої половини XX ст.

- асиметрична форма корпусу;
- кілочки: здебільшого — дерев'яні, як варіант — міксовий характер кілочків (дерев'яні — на басах, залізні — на приструнках);
- струни — переважно залізні;

- підструнник — дротяний або з металевої бляхи;
- авторські підписи, клейма, мануфактурні ярлики;
- гасла, різьблення, інкрустації, малюнки, портрети;
- поява різноманітних комбінацій пружин;
- наявністю змішаних варіантів конструкцій.

С. Бандура народна сучасна (кінець XX ст. — поч. XXI ст.)****

- зазвичай виготовлена за устійненими серед сучасних майстрів канонами ТМІ

2. Відповідність засадам традиційного музичного інстумента

У XX столітті бандура через ряд чинників набула вражаючої багатоманітності конструкцій. Зокрема, виступи співців на сцені, де ще не було підсилюючої апаратури, та кобзарювання на міських вулицях, де вже з'явилися машини і було гамірно, потребували збільшення розмірів інструменту та заміни кишкових струн на залізні. Крім того, у зв'язку з утвердженням нових політичних установок радянська влада вимагала від бандурних майстрів відходу від традицій, гібридизації інструменту, перетворення її на засіб агітації [7]. Зовні це виявлялося в чудернацьких, невластивих бандурі конструктивних елементах, стандартизації форм і частин, які імітували традиційний інструмент. Варто також згадати, що після тріумфального концерту старосвітських кобзарів на XII Археологічному з'їзді у 1902 році розпочався етап стрімкого зацікавлення старосвітським музичним інструментарієм широкими різночинними колами, у тому числі — інтелігенцією. Маючи шляхетні устремління, на хвилі національного піднесення розпочався «бандурний ренесанс», що потребував великої кількості інструментів. Як відгук на суспільний запит стихійно сформований споживчий ринок бандури заповнювався великим числом інструментів, серед яких було багато неякісних [11, с. 213–214].

Також треба пам'ятати, що навіть за свого «музичного життя» традиційна бандура могла кілька разів конструктивно змінюватися, модифікуватися залежно від громадських потреб і суспільних вимог. Саме мотивація «виживання» у світі змусила Петра Древченка переробити свій інструмент і задля підсилення звучання поставити залізні кілочки, металеві струни, а також для зручності пристосувати гітарну систему настроєння тощо. Іншим зразком може служити інструмент харківського бандуриста Олександра Гамалії (Лєвіна), який за своє «виконавське життя» пережив кілька перебудов, у тому числі, із додаванням нових металевих струн, заміною дерев'яних кілочків на залізні тощо)*****.

Зважаючи на викладені зауваги для експерс-визначення відповідності бандури традиційним засадам пропонується бальна система оцінок.

№/№	Конструктивна особливість	Характеристики	Кількість балів
1.	**Матеріал, з якого виготовлений інструмент**	- дерево - інші матеріали	5 0
2.	**Форма інструменту**	- Традиційна (осесиметрична, краплевидна, грушовидна, або асиметрична) - нетрадиційна (інші варіанти)	5 2
3.	**Вага інструменту**	- до 5 кг - понад 5 кг	5 2
4.	**Верхня дека:**	- наявність первинного лакування - відсутність первинного лакування	3 3
5.	**Голосник (голосники)**	- традиційний (круглий отвір, «квітка» на 5-8 пелюстків, квадрат, трикутник, «місяць», «сонце» тощо) - нетрадиційний (інкрустований портрет, п`ятикутна зірка та інша радянська символіка) - малюнки - наявність різьблення - інкрустація	5 1 1 1 1
6.	**Спідня дека**	- видовбана з цільного шматку дерева - зложена з клепок - складена з окремих дощечок	5 5 2
7.	**Гриф**	- з накладкою - без накладки - без ладів - з ладами	3 5 5 3

8.	**Голівка**	- звична форми («равлик», «сокіл», антропоморфне безособове зображення)	5
		- атипова («прапорець», бічний «равлик», у вигляді голови відомих діячів тощо)	2
9.	**Кілочки**	- дерев'яні	5
		- явні ознаки заміни дерев`яних кілків на металеві	4
		- змішані (зазвичай: голівка — дерев'яні, дека — залізні)	3
		-залізні	1
		-наявність бутафорних кілків (голівка, дека)	1
10.	**Струни**	- жильні	5
		- змішані (жильні, металеві)	4
		- металеві	3
11.	**Кількість струн**	- до 30	5
		- понад 30	2
12.	**Механізми перестройки**	- наявність	0
		- відсутність	5
13.	**Підструнник**	- дерев'яний	5
		- дротяний	5
		- металевий (пластинка)	4
14.	**Пружини**	- спрощене розташування (z-подібне, для змішаного комплекту струн)	5
		- посилене розташування (для металевих струн)	4
15.	**Авторський напис**	- відсутність	5
		- авторський підпис	4
		- авторське клеймо	2
		- заводська (мануфактурна) марка	0

16.	**Ременні кріплення для перенесення інструменту**	- металеві кільця	5
		- «пупочки»	5
		- відсутність	2

За загальною кількістю балів встановлюємо ступінь відповідності інструмента традиційним засадам:

60 і більше — інструмент традиційний;

40—60 — іструмент перехідний;

менше 40 — інструмент аматорський.

3. Типи інструменту за крайовими особливостями і школами гри.

Форма інструменту залежала від регіональної традиції (умовно: харківської, чернігівської, полтавської). Зокрема, з описів М. Білозерського [1] й П.Мартиновича [2, с. 255–311, с. 366–373] традиційних бандур середини-кінця XIX століття дізнаємося, що для Чернігівщини були характерні інструменти крупного розміру (порівняно з Полтавськими і Харківськими інструментами), «кособокі» (асиметричні), з металевими (мідними) струнами у кількості від 19-до 25 струн (з них 4-5 баси). В. Горленко додає до цих ознак ще одну характерну рису чернігівських бандур — *наявність різбляних елементів* (очевидно — своєрідних маркерів майстрів) [2, с. 261]. Для Полтавського типу характерний — осесиметричний, зменшеного розміру інструмент з жильними або металевими струнами. Нерідкою ознакою полтавських інструментів було два голосники [2, с. 367]. Харківський тип постає найбільш креативним — він різко відрізняється від Полтавського своєю вираженою асиметричністю («кособокістю»), порівняно невеликими розмірами, змішаними струнами (жильними, металевими), «стандартною» їхньою кількістю (19–23). У північних областях Харківщини задні частини інструменту іноді були «мережаними» — прикрашалися делікатними візерунками [2, с. 268]. За свідченням П. Мартиновича, асиметричний тип інструменту та інші особливості харківські кобзарі запозичили у чернігівських [2, с. 371]. Важливо зазначити, що історично сформовані типи інструментів відповідали фізіологічним потребам виконавства й способам гри на бандурах відповідно — Чернігівської, Полтавської, Харківської школи.

У XX столітті, ряд чинників (романтизм, мода на голосне і дзвінке звучання, прагнення до універсалізації репертуару тощо) спричинялися до творення особливостей нових форм інструментів. Проте, вироблені у кобзарському середовищі наприкінці XIX століття ознаки традиційних інструментів Чернігівського, Полтавського і Харківського типів лишаються визначальними і у XX ст. Зважаючи на важливість оцінки генетичних ліній ТМІ, *пропонується експрес-алгоритм визначення типу тради-*

ційної бандури.

Конструктивна особливість	Означення	Тип інструменту
Форма інструменту	осесиметрична (краплевидна, грушовидна тощо)	Полтавський
	асиметрична:	
	помірно-асиметрична (процент асиметрії до 60%)	Чернігівський
	виражено-асиметрична (процент асиметрії понад 70%)	Харківський
Розміри інструменту	понад 80 см	Чернігівський
	80 і менше, см	Харківський
	70 і менше, см	Полтавський
Розташування струн	паралельне, або під незначним кутом	Полтавський, Чернігівський
	радіальне	Харківський
Струни	металеві	Чернігівький
	змішані	Харківський, Полтавський
	жильні	Полтавський

Отже, як відгук на потребу створення зручної і практичної схеми оцінки музичного інструменту, пропонується введення первинної експрес-оцінки ТМІ з її подальшою деталізацією, розширенням та удосконаленням характеристик. У робочому порядку розглянуто три основні визначення: відносна давність інструменту, його відповідність традиційним засадам, а також тип інструменту (чернігівський, полтавський, харківський). Задля зручності і спрощення катологізації ТМІ доцільно за результатими первинної експрес-оцінки увести абеткову систему кодування:

1. За системою АВС — відносна давність інструменту (**А** — IX ст., **В —** початок XX ст., **С —** кінець XX ст.);

2. За відповідністю інструмента засадам ТМІ передбачаються: бандура традиційна (60 і більше балів) — **т**; бандура перехідна (40-60 балів) — **п**; бандура аматорська (40 і менше балів) — **а** .

3. За крайовими особливостями і школами гри визначаються: чернігівський — (**Ч**), полтавський — (**П**), харківський типи інсрументів — (**Х**).

Отже, провівши експрес-оцінювання бандури за трьома показниками, поєднуємо результати в стисле формульне вираження. Наприклад:

***АтЧ** — народна бандура XIX століття, традиційна, чернігівського типу.*

***ВаХ** — народна бандура початку XX ст., аматорська, харківського типу.*

***СпП** — народна бандура сучасна, перехідна, полтавського типу тощо.*

Звичайно, що запропонована система експрес-оцінювання традиційної (народної) бандури потребує подальшого уточнення, вдосконалення і поглиблення. Проте подані принципи алгоритмізації дослідження бандури очевидно можуть мати своє практичне застосування у сучасній системі каталогізації ТМІ вже сьогодні.

Таким чином, для повноцінного вивчення й відродження традицій бандурного виконавства необхідна копітка аналітична робота зокрема з величезним арсеналом ТМІ, які збереглися до сьогодні в музеях і приватних колекціях. Ми вже дозріли до глибокого й виваженого вивчення традиційних музичних інструментів, ясно усвідомлюючи їхнє значення для збереження і розвитку традиційної української культури, національного відродження. І, слава Богу, ця справа поволі набуває свій тихий але неспинний розвиток в Україні і краях, де нині живуть українці.

Примітки:

**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) [9, с.145].

***Засади органічного розвитку ТМІ*, зокрема народної бандури були системно сформульовані визначним бандуристом, майстром співоцьких інструментів, 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 обумовлена 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. Породи дерев, які використовувалися для виготовлення, зокрема, традиційної бандури, росли у всіх географічних краях України і не становили якогось дефіциту (червона верба, груша, клен, явір — заготовлювався на спідню деку; ялина, смерека, сосна — на верхню деку; акація, слива — на кілочки тощо. У свою чергу, невисока ціна робочого матеріалу обумовлювала 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 заторкують основ інструменту й спрямовані на вдосконалення якісних характеристик інструменту — поліпшення акустичних характеристик інструменту, особливостей його звучання, технічного і естетичного вивірення головних елементів конструкції) [12, с. 55–56].

***Найстаріший з відомих нині взірців традиційної бандури — т. зв. «бандура Олександра Рубця» (друга половина XIX ст.) — зберігається у Санкт-Петербурзькому державному музеї театрального й музичного мистецтва (Росія).

****У 1930-1960-х роках традиційна бандура була маргіналізована й фактично заборонена до виконавського використання.

*****Бандура Олександра Левіна (Гамалії) нині зберігається в Музеї театрального, музичного та кіноместецтва України (м. Київ).

Джерела:

1. ІМФЕ. Ф. 3-6. Од. зб. 376. — С. 103.

2. Мартинович, П. Вибране листування / Порфирій Мартинович // Мартинович П.Д. Українські записи. — Харків: Видавець Савчук О.О., 2014. — С. 243 — 373.

3. Мациевский, И. Народная инструментальная музыка как феномен культуры/Игорь Мациевский. — Алматы: Дарк-Пресс. — 2007. — 517 с.

4. Мациевский, И.В. Народный музыкальный инструмент и методология его исследования (К насущным проблемам этноинструментоведения)/ Игорь Мациевский //Актуальные проблемы современной фольклористики. — Ленинград:Музыка, 1980. — С. 143 — 170.

5. Мішалов, В. Праця Гната Хоткевича «Бандура та її конструкція» /Віктор Мішалов // Бандура та її конструкція. — Торонто-Харків: Фонд ім. Гната Хоткевича, 2010 — С. 3 –13.

6. Мішалов, В. Харківська бандура. Культурологічно-мистецькі аспекти генези і розвитку виконавства на українському народному інструменті. Харків-Торонто: Видавець Савчук О.О., 2013. — 368 с.

7. Nevermore. З рук жебрака на послугу радянській культурі // Музика. — 1927. — №4. — С. 30–31.

8. Овчарук, О.В. Проблема каталогізації музичних інструментів як складова історико-культурної спадщини України / Ольга Овчарук //Український народний музичний інструментарій:історія, теорія і методи дослідження. Матеріали міжнародної науково-практичної конференції. Київ, 21-22 травня 2009 р. — К., 2009. — С. 55—60.

9. Очеретовська, Н.Л.,Цицалюк, Н.М., Черемський К.П.Український словник музичних термінів/ Неоніла Очеретовська, Надія Цицалюк, Костянтин Черемський. — Харків: Атос, 2008. — 176 с.

10. Хай, М.Й. Засадничі принципи дослідження українських народних музичнихінструментів/Михайло Хай. Електронний ресурс. Режим доступу: http://honchar.org.ua/p/zasadnychi-pryntsypy-doslidzhennya-ukrajinskyh-narodnyh-muzychnyh-instrumentiv/

11. Хоткевич, Г. Бандура и ее место среди современных музыкальных инструментов/Гнат Хоткевич // Г.М.Хоткевич. Бандура та її репертуар. –Торонто-Харків: Фонд ім. Гната Хоткевича, 2009. — С. 210–230.

12.Черемський, К. Простір і перспектива традиційної бандури /Кость Черемський // Традиційна бандура: минуле, сучасне, майбутнє. Матеріа-

ли Міжнародної науково-практичної конференції. 18-19 червня 2016 року, м.Київ, НЦНК «Музей Івана Гончара». — Харків: Видавець Савчук О.О. — 2016. — С. 47–63.

Kost' Cheremskyi (Kharkiv)

TRADITIONAL BANDURA: SEARCHING FOR THE ALGORITHMS OF INVESTIGATION

Article is devoted to searching for the algorithms of investigation and expert assessment of traditional (folk) banduras preserved in museum funds and private collections. In particular, attention is focused on the approaches of determination of the relative age of musical instrument as well as its type according to its regional belonging and school of playing. Based on empirical evidence we suggest the algorithm for rapid assessment of folk bandura, which can have practical value in current cultural space of Ukraine.

Key words: traditional (folk) bandura, evidence-based reconstruction, rapid assessment, alphabetical coding system.

Андрій ПАСЛАВСЬКИЙ (Київ)

ДОСВІД ПОШУКОВОЇ ТА ПРАКТИЧНОЇ РОБОТИ В НАУКОВІЙ РЕКОНСТРУКЦІЇ СТАРОСВІТСЬКИХ МУЗИЧНИХ ІНСТРУМЕНТІВ

У статті описано особистий досвід автора в науковій реконструкції старосвітських музичних інструментів. Основна увага приділена опису віднайдення, ідентифікації та рекоснтрукції бандури із Звенигородського краєзнавчого музею. Паралельно подано опис інших спроб наукової реконстуркції автора для чіткого роузміння концепції, основних проблемних моментів цієї науково-практичної галузі в Україні. Як висновок — здійснено спробу пояснити еволюційний шлях розвитку бандури як питомо українського самобутнього музичного інструменту.

Ключові слова: реконструкція, органологія, кобзарство, інструмент, кобза, бандура, традиція, старцівство, мамаївка.

В процесі активного зацікавлення все ширших кіл у деталях автентичної культури українського етносу, невід'ємною складовою стає такий метод наукового дослідження як реконструкція. Від реставрації, яка являє собою відновлення втрачених елементів артефакта попередньої культурної епохи, але безпосередньо на його основі, реконструкція відрізняється тим, що являє собою створення абсолютно нового об'єкта, але вмістивши в його контекстне значення всю необхідну і відому достовірноу інформацію про конкретно потрібну культурну епоху. Дане моделювання часто стає тою необхідною ланкою, яка дає можливість поєднати різні віддалені факти, заповнити білі плями в розумінні багатьох культурних (та інших) процесів. В Україні ж наукова реконструкція — явище яке не так давно з'явилося і активно розвивається, а з огляду на регулярні агресивні історичні умови, воно зараз ефективно об'єднує зусилля дослідників — пошуковців, музейників, майстрів, а у випадку з музичними інструментами — ще й різного роду виконавців, які нерідко повертають реконструйовані елементи як живоносні, презентуючи їх на масовому рівні [8].

Таким чином, одними з головних осередків наукової реконструкції українських народних музичних інстурментів різних епох стали новітні

кобзарські цехи — об'єднання які максимально ввібрали в себе наукову та пряму, традиційно збережену інформацію про цей культурний феномен, займаються науковою, пошуковою, та популяризаторською діяльністю.

З Київським кобзарським цехом автор познайомився і перейняв основи майстерної справи у 2012 році. З того часу було збудовано 8 інструментів різного роду та історичних епох. Першим була класична кобза О. Вересая, але зі збільшеною кількістю приструнків з 6-ти до 9-ти. Ця зміна ґрунтувалася на високий рівень етнографічної точності графіки Т. Шевченка, де неодноразово зустрічаємо саме такий варіант цього інструменту. Другою кобзою була класична вересаївська. Третім інструментом була реконтсрукція середньовічного східноєвропейскького гудка, виконана опираючись на збережені його зображення, аналогічні інструменти що досі побутують в південних і західних слов'ян та інших народів (гуделка, кемене, грецька ліра та ін..), реконструкції та зображення західноєвропейських середньовічних фідель та ребеків. Для киіївських реконструкторських клубів що працюють в тематиці Київської Русі (IX–XIV ст.) було виготовлено 3 типи гусел різної конструкції, чітко дотримуючись усієї інформації отриманої від археологічних зразків (новгородські і гданські знахідки). Але ключовими, на які хочеться звернути увагу — це ще три наукові реконструкції: скрипка-довбанка, кобза XVII-XVIII ст., та старосвітська бандура, яка належала можливо М. Злобінцеву (Домонтовичу). Детально хочеться зупинитися саме на банудрі, адже ця реконструкція була виконана по конкретному історичному зразку.

В процесі вивчення і систематизації варіативного ряду форм і типів народної бандури за рікісними музейними зразками, фотографіями, та малюнками (в першу чергу О.Сластіона та П.Мартиновича), жодної мотивації дублювати вже класичну в кобзарських цехах банудру Г. Ткаченка не було. На той момент, у районному краєзнавчому музеї міста Звенигородки Черкаської області автором було віднайдено, описано та зроблено креслення двох старосвітських бандур, раніше невідомих в наукових колах [додаток 6,7]. Одна з них має практично круглий корпус, майже симетрчину форму, 7 бунтів на дерев'яних кілках та 25 приструнків на металевих, на грифі накладка з твердішого дерева, що разом з формою генетично наближує її більше до кобзи, без інвертарного номеру. Голівка з частиною грифа приклеєна, баранчик вирізаний досить примітивно, увесь інтрумент покритий лаком. Другий інструмент — набагато цікавіший та інформативно багатший [додаток 8]. Він має інвертарний номер 3357, і, згідно запису в музейній книзі, був переданиий шахтарем із сусіднього міста Ватутіне у 1988 році. Це дуже високої якості роботи вербова бандура, яка в первинному вигляді мала 6 бунтів та 18 приструнків на дерев'яних кілках. З часом вона була перероблена під металеві кілки, із зменшенням бунтів до 5, та збільшенням приструнків до 20. По якості виконання «модернізації», а саме нерівномірно-

му розміщенні кілків для приструнків, можна судити, що це робив інший майстер, нижчого професійного рівня та без хорошого розуміння музичної справи, адже неоднакова відстань між приструнками створює значний дискмофорт для виконавця. Первинно ж інстурмент робився однозначно професійним профільним майстром, на що вказує ретельно підібрана якість деревини для спідняка, дуже якісна музична деревина верхняка, дуже високий рівень виконання голівки, яка за пропорціями вкрай подібна до класничної віолончельної. Конструкція продумана і втілена дуже вдало на що вказує відсутність будь яких деформацій чи тріщин. Привертає на себе увагу спідня частини основи грифу, місце де він виходить із спідняка і візуально дуже подібний до конструктивної особливості кріплення грифу у класичній скрипці та гітарі, лише що тут він є цільним з корпусом, а не приклеєний. Подібного нюансу поки ще не було помічено в жодному з інших відомих старосвітських інструментів. Але найцікавішим в цій бандурі є саме її форма. Розміщення грифу дуже зміщене вліво, що значно збільшує простір для приструнків. Брямка фактично описує частину правильної дуги, а голосник розміщено в логічному центрі, що наштовхує на глибокі висновки в розумінні взаємозвязку конструкції інстурменту та його звукових якостей, що, по суті, є найважливішим для інструменту. Також не викликають сумніву високі художні здібності майстра, адже співвідношення пропорцій усіх елементів дуже гармонійні, чого часто немає в багатьох автентичних інструментах кустарних майстрів чи аматорів. Фактично — перед нами майстровий, елітарний, повністю старосвітський інстурмент, який хоч і був переробленим, але не втратив своєї первинної суті.

Тепер щодо типу. Як вже говорилося вище, старосвітські бандури умовно можна розділити на кілька типів за констурктивною ознакою. Основними диференціюючими ознаками є форма корпуса, розміри грифа, форма голівки, кількість бунтів і приструнків, форма і місце голосника, спосіб виготовлення і кріплення пісдтурнника, наявність чи відсутність, і, відповідно, форма і місце кобилки, наявність чи відсутність накладки на грифі (як результат — адаптованість для притискання струн як на кобзі, чи ні), і найголовніша — це симетричність чи асиметричність корпусу відносно розміщення грифа. Адже якщо дотримуватися думки В. Кушпета, яку ми розділяємо, що бандура є прямим похідним інстурментом від більш архаїчної кобзи, то усі ці констурктивні відміннсоті стають цілком логічні [4]. Кобза, з невеликою кількістю приструнків по типу інструмента О. Вересая, чи зображеної на малюнках Т. Шевченка, В. Штенберга, О. Рігельмана, В. Васнєцова, на малюнку з альбому іконописної майстерні Києво-Печерської лаври, народних картинах «козак Мамай» та ін. є логічним перехідним інструментом від безпристрункової більш давньої кобзи, до багатопристрункового інструменту що зараз прийнято називати бандурою. Стимулом цих еволюційних метаморфозів гіпотетично можна вважати перехід арахаїчної

кобзи з козацького до старцівського середовища, де кобза почала використовуватися поряд з лірою. Ймовірно саме така особлива ознака старцівських виконавців як незрячість, змушувала їх, замовляючи майстрам нові інструменти, видозмінювати їх конструкцію у бік спрощення способу гри за рахунок зібльшення кількості струн. З часом така архаїчна ознака як симетричність почала зовсім втрачати свій сенс, і гриф почав зміщуватися вбік з метою збільшення простору для максимально зручного розташування більшості струн, лишвиши на грифі найтовщі басові струни — бунти, яким також необхідна і більша довжина.

Розглянута несиметрична форма є досить характерною для слобожанських кобзарів початку ХХ ст. Саме там цей кульутрний феномен досягнув вершини свого розвитку та популярності, проіснував найдовше (до моменту фізичного штунчого нищення), тому цілком логічно буде вважти, що подібна конструкція — еволюційно найдовершеніший варіант бандури, до якого дійшли виконавці і майстри на останній стадії існування даного культурного явища. На подібній несимтричній бандурі грав П. Древченко — учень Г.Гончаренка. Сам же П. Древченко на двох різних фотографіях зображений з різними інстурментами, але аналогічної форми (очевидно одного майстра) [додаток 3]. Саме від П. Древченка чи не найбільше перейняв інформації у свій час і Г.Ткаченко.

Детальний її аналіз та широке обговорення у Facebook однозначно вказали що ця бандура присутня на даній фотографії [додаток 1]. На це вказувало багато факторів — загальний збіг форми, кількість бунтів і приструнків, форма підструнника, кількість декоративних отворів навколо голосника. Ідентифікація особи відбувалася в мережі Facebook. В. Мішалов висловив думку, що це М.Злобінцев (псевдонім Домонтович), який був організатором першого відомого нам зрячого ансамблю бандуристів, автором другого "Самонавчителя гри на бандурі" виданого в Одесі у 1913, 14 роках, а також першого збірника творів для бандури [14]. Якщо на фотографії ми бачимо дійсно студентський ансамбль бандуристів чи виступав у Києві у 1908-му році і керівником якого був саме М. Злобінцев, тоді ймовірно припустити що це саме його банудра [додаток 2]. Інший опис фотографії дає такі дані — Київська капела бандуристів (1924). На фотографії: *1. Кашуба Марко Пилипович (1875—1934), 2. Копань Григорій Якович (1890—1937) 3. Панченко, (без бандури) 4) Сидить Потапенко Василь Василєвич, 5) Яценко в капелюсі 6) Войцех Григорій Євтихович (1877—1937).* Отже другий варінат — що це бандура Оврама (Аврама) Семеновича Яценко, учасника першої капели бандуристів, репресованого у 1938му році [15]. Третій варіант з'явився випадково, але знову з прив'язкою до Звенигородського району. У серпні 2013-го року у селі Стара Буда віднайшли могилу медвинського кобзаря, учасника національно-визвольного руху 1917–1921 років Антона Митяя [12], але під час урочистих заходів та для надмогильного пам'ятника

було використано фотографію бандуриста із описаною бандурою, хоча подібність і простежується [додаток 4]. Бандура А. Митяя, проте і не ця що на фотографії, зберігається у Медвинському музеї. Як там не є, ми найбільше схиляємося до версії, що зображений на фотогрфії бандурист саме О. Яценко, і бандура із Звенигородського музею належить саме йому.

У 2013-му році за усим зібраним матеріалом було зроблено наближену до музейного зразка бандуру [додаток 5]. Фактично одночасно, опираючись на фотографії П. Древченка, аналогічний тип інстурменту рекоснтруював в Харкові дослідник, майстер та виконавець Н. Божинський. З часом бандура подібного типу була виявлена і у фондах НМНАПУ. Ю. Кочержинський висловив припущення, що цей інструмент належить руці майстра А. Мови з с. Деркачі, що поблизу Харкова.

Таким чином, у культурне та наукове життя України, колективними зусиллями багатьох людей було повернуто (і цей процес відбувається далі) один з еволюційно довершених зразків суто національного музичного інструменту.

Після цієї банудри, як вже було згадано, автор виконав ще дві наукові реконструкції. Це скрипка-довбанка, в основу якої лягли відповідні зразки з Наддніпрянщини із фондів НМНАПУ та безпристрункова кобза XVII-XVIII ст., опираючись на народну картину «козак Мамай», іконографію, досвід європейських реконстуректорів та західноєвропейські музичні інструменти того періоду.

Як висновок, можна вважати, що наукова рекоснтуркція в українській етноорганології лише починає свою історію. Це свідчить про досягнення певної критичної маси зацікавлених у цьому питанні. І хоч багато які культурні пласти в силі історичиних обставин збереглися дуже слабо, все ж ми ще й близько не опрацювали увесь збережений матеріал, а про існування багато чого ще й не знаємо. Все це в майбутньому однозначно буде слугувати для створення нових реконстуркцій, вдосконалення напрацьованого та глобальному поглибленню в розуміння національної самоідентифікації.

Джерела:

Домонтович М.. Самонавчитель для гри на кобзі або бандурі. Одеса 1913.

Квітка К. Професіональні народні співці й музиканти на Україні : прогр. для досліду їх діяльн. й побуту / Климент Квітка. — У Київі : З друк. У.А.Н., 1924. — 114, [4] с., включ. обкл. — (Збірник Історично-Філологічного Відділу).

Колесса Ф. Українська усна словесність / Філярет Колесса. — Львів : Накладом фонду "Учітеся, брати мої", 1938 (Друк. Наук. Т-ва ім. Шевченка). — 643, [5] с.

Кушпет В.: Старцівство: мандрівні старці-музиканти в Україні (XIX-поч. XX ст.). — Київ, 2007 — 592 с.

Лисенко М. Кобзарь Остап Вересай : его музыка и исполняемые им народные песни. — Киев : В унив. тип., 1874. — II, 109, [31] с. : ноты.

Сумцов М. Ф. Дослідження з етнографії та історії культури Слобідської України. Вибрані праці / Упорядкування, підготовка тексту, передмова, післямова та примітки М. М. Красикова. – Харків : Видавець Савчук О. О., 2011. – 558 с.; 30 с. іл.

Хай М. Музично-інструментальна культура українців/ Дисертація. — К.: НАН України, Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського, 2008. — 579 с.

Хай М. Реконструкція кобзарсько-лірницької традиції / За матеріалами http://www.ukrfolk.kiev.ua

Хоткевич Г. М. Музичні інструменти українського народу. Друга редакція / упоряд., підг. тексту, покажч. О. О. Савчук ; післямови І. В. Маційовського, В. Ю. Мішалова, М. Й. Хая. — Харків : Видавець Савчук О. О., 2012. — 512 с. ; 202 іл. — (Серія «Слобожанський світ». Випуск 4).

Черемський К. Шлях звичаю. — Х.: Глас, 2002. — 444 с.

Черемський К. Традиційне співоцтво. Українські співці-музиканти в контексті світової культури: Наукове видання. — Харків, 2008. — 248 с.

http://www.kray.ck.ua/suspilstvo/postati/item/6487-pam%E2%80%99yatnik-slipomu-banduristu-antonu-mityayu-vstanovleno-u-seli-stara-buda-na-zvenigorodschini

https://uk.wikipedia.org/wiki/ Злобінцев_Михайло_Олександрович

https://en.wikipedia.org/wiki/Mykhailo_Domontovych

https://uk.wikipedia.org/wiki/ Яценко_Оврам_Семенович

https://uk.wikipedia.org/wiki/ Митяй_Антін_Огійович

Paslavskyi Andrii (Kyiv)

SEARCHING AND PRACTICAL EXPEREINCE IN THE SCIENTIFIC RECONSTRUCTION OF OLD UKRAINIAN MUSICAL INSTRUMENTS

Article describes the author`s personal expereince in the scientific reconstruction of old ukrainian musical instruments. The principal attention is paid to the description of discovering, identification and reconstruction of bandura from Local History Museum in Zvenihorodka. At the same time there was made the depiction of other tentatives of the author`s scientific reconstruction to clarify the concept`s uptake, the main problematic moments of this domain in Ukraine. As a conclusion — an attempt was made in order to explain the evolutionary path of Ukrainian bandura as a distinctive musical instrument.

Key words: reconstruction, organology, kobzar, minstrel, Kobza, Bandura, tradition, startsivstvo, mamayivka.

Додатки:

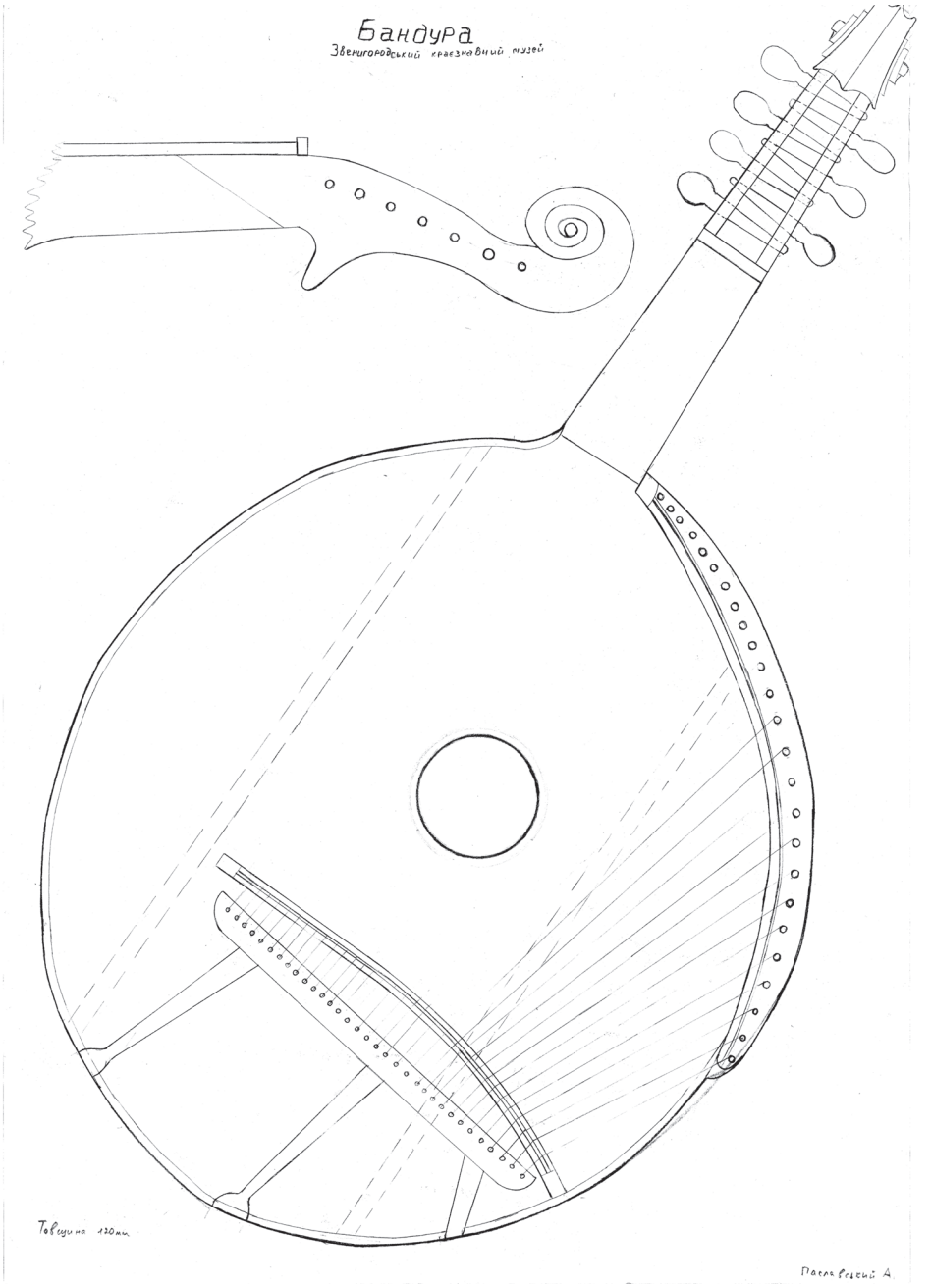
Іл. 1

Іл. 2

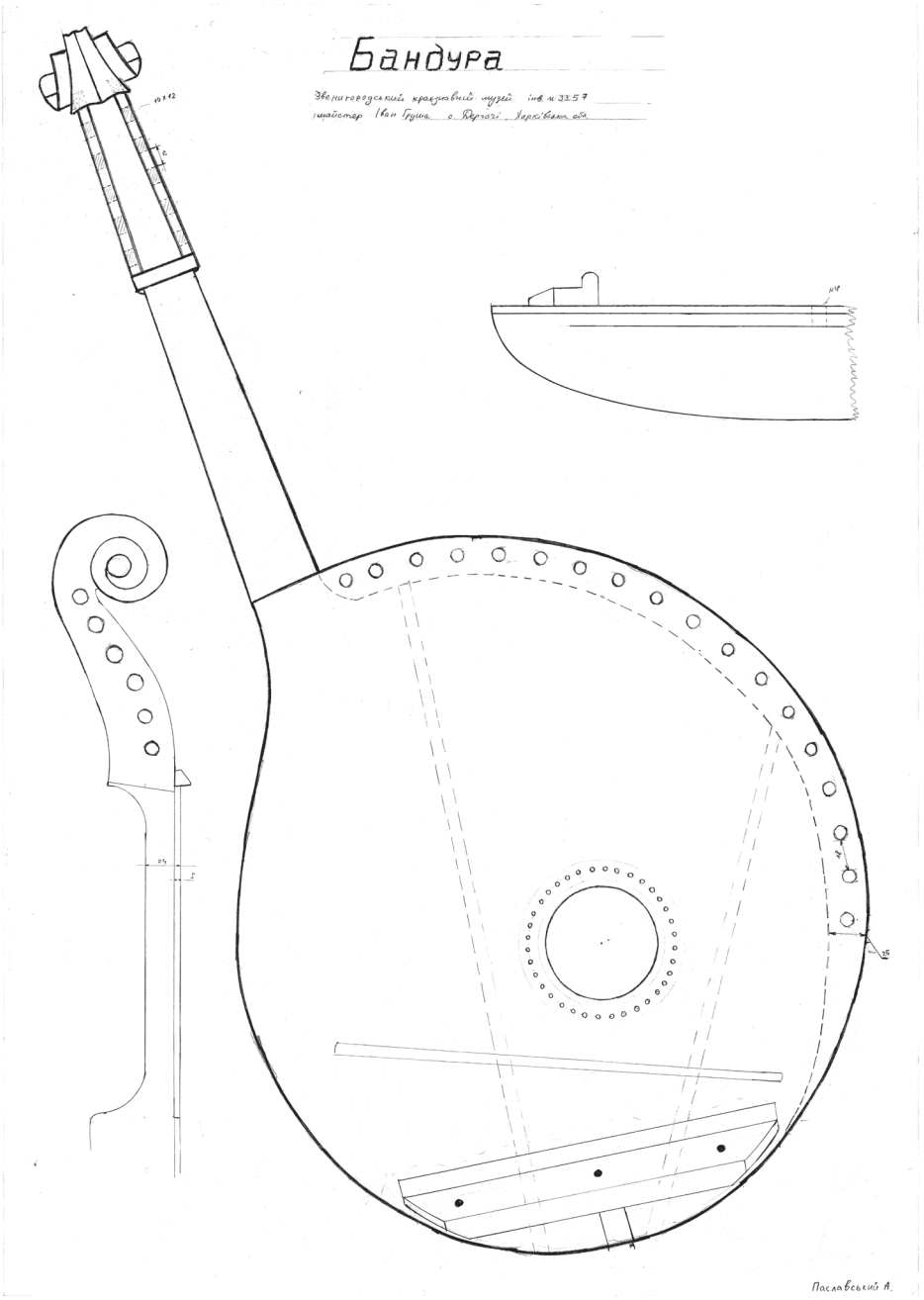
Іл. 3

Іл. 4

Іл. 5


Бандура
Звенигородський краєзнавчий музей
Товщина 120мм
Пастухівський А.

Іл. 6


Бандура
Звенигородський краєзнавчий музей інв. № 33.57
Майстер Іван Груша с. Перчачі Харківська обл.
Паславський А.

Іл. 7

Ганна ЦИМБАЛІСТА (Хмельницький)

ПРОБЛЕМИ КУЛЬТИВУВАННЯ В СУСПІЛЬСТВІ ЕПІЧНОЇ КОБЗАРСЬКОЇ ТА БАНДУРНОЇ ТВОРЧОСТІ, ФОРМУВАННЯ СПІЛЬНОТ ШАНУВАЛЬНИКІВ

У статті аналізуються особливості поширення кобзарства та його вплив на свідомість українського народу, історичне значення традиційного виконавства на кобзі та бандурі, їх актуальність в сучасній Україні. Також розглядаються причини досить невеликої кількості спільнот шанувальників епічної творчості та проблеми з вихованням сучасного слухача.

Ключові слова: кобзарське мистецтво, епічність, самобутність.

Протягом XVI-XIX століття в Україні існувало явище народних співців-музикантів, яке не мало аналогів у європейській культурі. Можна з упевненістю констатувати, що створене в XVI—XVII ст. народом, який був невід'ємною складовою європейської культури, воно стало унікальним для всього загальноєвропейського культурного середовища. Однак доля українських старців-музик виявилася складною і трагічною. Сьогодні ми не маємо глибинного уявлення про цей феномен, бо назавжди втрачено більшу частину пам'яток усної старцівської культури, забуто імена її перших носіїв, і можна лише здогадуватися, ким були старці-кобзарі для простого народу. Відмежувавшись до певної міри від усім відомих літературних образів кобзарів, ми мусимо по-новому глянути на мандрівних співців-музикантів, усвідомити їхню справжню роль та значення для всієї української культури і відвести в ній, цьому винятковому явищу, гідне місце.

Чимало українських, польських і російських вчених-істориків та етнографів досліджували різні аспекти кобзарського руху. Вони збирали українські думи та історичні пісні (В. Ломиковський, М. Цертелєв, М.Максимович, І. Срезневський, П. Лукашевич та інші), присвячували свої праці побуту, традиціям і звичаям кобзарів, бандуристів та лірників (В. Кушпет, В. Кирдан, П. Куліш, П. Єфименко, Ц. Нейман, В. Боржковський, К. Студинський, М. Сперанський, К. Квітка та інші), досліджува-

ли історію музичних інструментів (М. Лисенко, Г. Хоткевич, А. Гуменюк, В. Кушпет та інші).

Проте аналіз джерельної бази та опублікованих праць з кобзарської тематики показав, що на сьогодні ми маємо обмаль матеріалів, в яких було б представлено цілісну картину кобзарського руху в Україні, що сучасна молодь лише трохи починає відроджувати кобзарське мистецтво, у тому первісному стародавньому вигляді.

Таким чином, метою даної статті є дослідження проблем епічної кобзарської та бандурної творчості, їх популяризація серед спільнот шанувальників.

Кобзарі та бандуристи були символом волелюбної удачі українського народу, чистоти його духовних помислів, основаних на високих моральних принципах християнства. Свої думки та погляди на історичні події й постаті, моралізаторські повчання вони укладали у форму співу під супровід інструментів, реалізували в жанрах думи, козацької, старцівської, історичної пісні, які спиралися на глибокі історичні традиції фольклорної пісенної та інструментальної творчості.

Перш ніж розглядати тему сучасного кобзарства, потрібно пригадати, яку функцію воно виконувало в минулому. Кобзарство має довгу історію. Вона позначена періодами зародження, становлення, розквіту, занепаду і відродження в сучасній українській культурі.

Перші згадки про українських кобзарів та бандуристів сягають початку XV ст. Вони жили при дворах вельмож і навіть у королівських палацах, звеселяючи своєю грою литовських князів, польських королів і панів. З кінця XVI ст. кобзарство стає важливим чинником активізації волелюбних ідей українського народу у найважливіші періоди його соціально-історичного розвитку. В буремний період козаччини кобзарі та бандуристи своїми творами закликали український народ на захист Батьківщини. Приблизно з XIX ст. поняття «кобзар» набувало в українській культурі все більш романтичного забарвлення, аж доки не перетворилось у міфічний образ. З часом пішли в забуття традиції та звичаї мандрівних кобзарів, майже повністю змінився і репертуар. Сьогодні, в умовах незалежності України, коли значно активізувалося вивчення історичного минулого нашого народу, природним є і зростання інтересу до історії кобзарства як унікального прояву української музичної та громадянської культури.

Задаємо питання, як традиційні кобза та бандура розвиваються у наш час? Чи мають своїх шанувальників? Чи розповсюджуються по Україні? Чому втрачають свою актуальність у сучасному світі?

Порівнюючи епічну кобзарську та бандурну творчість із розвитком сучасного бандурного мистецтва, можна прослідкувати колосальну різницю. З середини XX ст. за серійне виробництво на державному рівні паралельно беруться дві фабрики музичних інструментів: Чернігівська та Львівська.

Хроматична бандура починає швидко розвивається, з`являється більша кількість інструментарію, розширюються класи бандур у музичних, школах, школах естетичного виховання та школах мистецтв, а далі спостерігається така сама тенденція в училищах та консерваторіях. Сучасна бандура стає національним патріотичним інструментом, набуває широкої популярності, має велику кількість шанувальників. Підлаштувавшись під вподобання сучасного слухача, змінила свій репертуар на популярні, джазові та естрадні композиції. Ось тут і втрачається, напевно, та духовна цінність хранителів епічної творчості. Адже запропонувавши простому пересічному прослухати відомий хіт — це не вдаватись у подробиці історії та проникнутись гіркою долею нашого народу, прослуховуючи думу чи історико-героїчну пісню.

Кобзарство на Україні — легендарний спів народних мандрівних співців, що водночас були і творцями, і носіями, і виконавцями народної пісні — має глибоке коріння і нероздільну історію зі своїм народом та Батьківщиною. Чому ж це забуто? Чому відбулася переоцінка цього мистецтва, мистецтва душі української? Чому ці явища стали великою рідкістю та не мають поширення?

Дарма, що є вже державна національна Спілка Кобзарів, є прекрасні співаки — випускники державних національних музичних академій, випускники кобзарської кафедри Київського національного університету культури і мистецтва, з 1989 року функціонує Стрітівська Вища педагогічна школа кобзарського мистецтва, все одно, вірогідність зустріти живого, в дії кобзаря — дуже низька. Старосвітські інструменти зустрічаються вкрай рідко, тому сучасне суспільство їх не ідентифікує. Ви рідко почуєте по радіо та телебаченню кобзу, вже не кажучи про представницькі культурологічні заходи чи, тим більше, у мистецькому представництві за кордоном. І відбувається таке явище зовсім не тому, що немає кого і що представляти, а тому, що відсутня як свідома, так часто і генетична спорідненість організаторів цих заходів з культурою і народом, який вони від імені України представляють. У таких горе-класиків сучасного мистецтва діє єдине гасло: "Рівняймось у всьому на Європу". А в Європі, дійсно, немає ні кобз, ні бандур, ні цимбал, ні сопілок.

І якщо сьогодні ми говоримо, про епічність кобзарського мистецтва, то де саме воно? В музичних школах, де діти грають на реставрованих бандурах народні твори, чи у підземних переходах великих міст, де молоді кобзарі, які самостійно виготовили свої інструменти — відтворюють автентичне мистецтво?

Перше питання виникає чи взагалі потрібне слухачам епічне кобзарське мистецтво? Аргументів на це буде достатньо, адже це минуле нашого народу. Але якщо в одному приміщенні та в один момент організувати два концерти: на одному покаже свою майстерність бандурист-сучасник, а на

іншому кобзар, справжній з кобзарським репертуаром, то на жаль перший зал буде повний, а другий майже пустий.

Для того, щоб слухачі навчилися сприймати таке епічне кобзарське мистецтво потрібно їх розвивати, навчити слухати та розуміти це мистецтво, тобто виховувати слухача — народжувати у ньому бажання відкривати щось нове, давати йому змогу захотіти бути частиною столітньої спадщини, стати для нього екскурсоводом у надзвичайно цікавому світі кобзарства.

Потрібно поставити кобзарське та бандурне мистецтво так, щоб люди зрозуміли, що це унікальні явища не лише української, а і світової культури. Його носії — кобзарі та бандуристи, які впродовж століть зберігали духовний генофонд народу, будили в ньому національну свідомість, передавали тисячолітню мудрість, розкривали правду життя, закликали до активності, згуртованості, боротьби зі злом. Їх просвітницька діяльність заборонялася, їх сотнями нищили, прирікали на вимирання. Разом зі знищенням кобзарів, нищився і неоціненний духовний спадок України — думи, історичні пісні, звичаї, мова, знання древності та історії. Не можливо уявити творчі здобутки Тараса Шевченка, Миколи Гоголя, Миколи Лисенка без Кобзарської тематики.

Ось така складна роль віддається кобзарям сучасності, хоч це все не збільшує коло їх шанувальників, тому що немає поширення кобзарського мистецтва, немає слухової навички щодо слухання кобзарів. Шанувальниками епічної творчості кобзарства є лише ті люди, які дійсно знають історію кобзарства та усю специфіку їх виконання. На превеликий жаль цих людей є досить мало, зазвичай це професіонали-бандуристи або поціновувачі народної творчості.

Так що мусимо покладатись на власну мудрість і потугу в кобзарській справі, сприяти (в першу чергу, з боку батьків) найменшому поруху-потягу дитини до гри та співу під бандуру. Створювати гуртки та факультативи з ознайомленням та навчанням гри на традиційних музичних інструментах нашого народу. Культивувати знання історії, прививати любов та повагу до традиційних «співоцьких» інструментів не тільки в школах та вищих навчальних закладах, а і в сім`ях, де росте молоде покоління. Тоді з часом, старовинне кобзарська та бандурна традиція знайде велику кількість шанувальників й розуміння своєї епічності та самобутності у слухачів.

Список використаних джерел:

1. Кирдан В., Омельченко А. Народні співці-музиканти на Україні / В.Кирдан, А.Омельченко. — Київ: Музична Україна, 1980. — 181с.

2. Мартинова Т. Вплив кобзарства на формування національної самосвідомості українців / Т.Мартинова / Дис. канд. філософ. наук. — Київ, 1999. — 170 с.

3. Лавров Ф.І. Кобзарі: Нариси з історії кобзарства на Україні / Ф.І. Лавров. — К.: Мистецтво, 1980. — 254 с.

4. Переслідування кобзарів і лірників // Питання культурології. — 2003. — Випуск 19. — С. 219-229.

5. Жайворонок В.В. Знаки української етнокультури: Словник-довідник / В.В. Жайворонок — К.: Довіра, 2006. — С. 26, 293—294.

6. Кушпет В. Старцівство: мандрівні старці-музиканти в Україні (XIX— поч. XX століття): Наукове видання. — Київ:Темпора, 2007. — 592 с.

Ganna Tsymbalista (Khmelnytskyi)

ISSUES OF CULTIVATING EPIC KOBZA AND BANDURA ART, FORMATION OF ADMIRERS' COMMUNITIES

This article analyzes the features of kobza art spreading and its impact on the consciousness of Ukrainian nation, as well as historic significance of traditional artistic performance with kobza and bandura, their relevance in modern Ukraine. The article also considers the reasons for a rather small number of communities of epic art admirers and issues with modern listener education.

Key words: kobza art, epicism, authenticity.

Тетяна БЕЦЕНКО (Суми)

МОВНОСТРУКТУРНІ ЗАСОБИ ІМПРОВІЗАЦІЙНОГО ТВОРЕННЯ ГЕРОЇЧНОГО ЕПОСУ (ДУМ)

Стаття присвячена розглядові природи мовних структур, їхній властивості слугувати імпровізаційному відтворенню героїчного епосу. Увага зосереджена на аналізові у загальних рисах мовних одиниць — текстово-образних універсалій, що забезпечують збереження цілісності тексту, його упізнаваність, а також сприяють ефективному здійсненню фольклорної комунікації.

Ключові слова: імпровізація, мова думи, текстово-образна універсалія, героїчний епос.

Численні висновки дослідників героїчного епосу (В. Шелест, М. Підгорбунський, С. Грица, М. Дмитренко, М. Стратілат та ін.) свідчать, що думи — відповідно до специфіки виникнення, побутування та взагалі існування жанру — зародилися в усномовному народному середовищі (ймовірно, козацькому), цим же шляхом і поширювалися. Водночас особливими були способи запам'ятовування текстів означеного жанру, а відтак — і їхнього словесно-образного відтворення

У зв'язку з цим **метою** нашого дослідження є з'ясування, з допомогою яких мовноструктурних одиниць здійснювалося творення і відтворення текстів дум як епічних зразків в умовах живої фольклорної комунікації.

Для досягнення мети необхідно розв'язати такі **завдання**: з'ясувати специфіку мовноструктурної організації епосу; розглянути механізми мовнообразної організації дум як епічних творів в умовах живої фольклорної комунікації; окреслити основні ознаки текстово-образних універсалій як базових різноструктурних одиниць мовнообразної організації дум.

Відзначимо, що питання про мовні засоби імпровізаційного творення / відтворення текстів дум порушено вперше. Натомість імпровізаційно-відтворювальний характер народних дум визнано їх феноменальною рисою.

Цю ознаку М. Дмитренко виділяє з-поміж інших характерологічних рис думового епосу, подаючи дефініцію жанру: „Думи виконують, як правило, експресивним імпровізованим у межах традиції соло — речитативом

<...>" [Дмитренко 2008: 44]. Імпровізація (лат. несподіваний) — „різновид творчості, який здійснюється швидко, безпосередньо, без попередньої підготовки шляхом фіксації вільного потоку асоціацій" [Літературознавча енциклопедія 2007: 418], „характерна специфіка виконання творів усної народної словесності, які зберігаються у пам'яті виконавців і кожен раз у процесі відтворення в рамках своєї традиційної жанрової форми, залежно від індивідуальних особливостей виконавця, зазнають різного ступеня змін" [Українська фольклористика 2008: 161]. У результаті виникають численні варіанти тексту фольклорного твору в процесі усного побутування при збереженні його основного змісту.

Постає запитання: що необхідно співцеві (оповідачу) для того, щоб імпровізувати? Крім знання та дотримання специфіки жанру взагалі, законів римування, метрики, образів, мотивів, архітектоніки твору і способів їх реалізації, обов'язкове володіння та дотримання правил використання мовного матеріалу — зокрема, „поєднання фольклорних сегментів тексту" [Літературознавча енциклопедія І: 418]. Імпровізація передбачає знання поетичної мови фольклору (жанру взагалі, окремих текстів зокрема). Імпровізуючи, виконавець „активізує" в пам'яті (тобто відбирає) не окремі слова, а мовні структури (конструкції) — формули (по-іншому — текстово-образні універсалії), які є готовими формами, комбінує їх і створює цілісне висловлювання.

Звичайно, міра (ступінь) імпровізації залежить від творчого таланту оповідача. Відзначаючи, що імпровізація є однією з характеристичних ознак фольклору, дослідники вказують на брак розвідок у цьому напрямку: „Але все ж поки що мало уваги приділялося механізму імпровізаційної техніки і способам її виявлення, враховуючи взаємодію слова і музики" (Грица 1990: 228).

Імпровізація передбачає виникнення та використання мовних „заготовок" у фольклорно-поетичному дискурсі. Засвоєння таких „заготовок" зумовлювало при потребі їхнє автоматичне відтворення у процесі фольклорної комунікації (виконавець „творив" — імпровізовано відтворював — з деякими видозмінами — коливаннями — фольклорний текст). Імпровізування було можливе тому, що існували певні правила, художні канони побудови (конструювання) фольклорних жанрів. Такими правилами і прийомами є мовні закони конструювання фольклорного тексту, реалізація яких очевидна на прикладі існування повторюваних різноструктурних мовних одиниць, що в літературознавчих (а почасти і в мовознавчих) фольклористичних працях отримали назву формул. На наш погляд, цей термін дещо не конкретизований як для лінгвістики. Якнайточніше мовну специфіку (механізм творення та функціонування) повторюваних структур, використовуваних для імпровізації дум (також інших фольклорних творів) відображає *термін текстово-образна універсалія*.

Термін текстово-образна універсалія, порівняно з терміном формула (останній кваліфікують по-різному: як структурні частини твору (Г. Мальцев), як загальні місця — стійкі повтори компонентів словесного матеріалу (опорних тем, образних стереотипів, постійних епітетів й інших тропів (Т. Івахненка)), як групу слів, що регулярно використовується в тих самих метричних умовах для вираження встановленої суттєвої ідеї (М. Перрі), як універсальну властивість поетичної мови усної поезії (М. Кумахов та ін.)) — конкретніший, точніший, оскільки містить зміст „загальна назва стійкого вислову; модель побудови, фрази-кліше". Він об'єднує різнорівневі стійкі повторювані мовні одиниці, водночас передбачає їх розташування, встановлення ієрархічного підпорядкування, визначення побудови, семантики, поетичних функцій у текстовому континуумі.

Текстово-образна універсалія (ТОУ) становить образно-змістову єдність, реалізовану в лінійно представлених граматичних структурах — повторюваних мікро- і макроодиницях думового тексту. Залежно від текстової функції це поняття співвідноситься не тільки з *формулою*, а й із *символом*, *концептом*, *моделлю*, *текстовою нормою*.

Так, взаємонакладаються поняття текстово-образної універсалії та формули щодо атрибутивних текстово-образних універсалій (*сира земля, білі руки*), субстантивних (*батько-мати, Килия-город*), вербальних текстово-образних універсалій, зокрема складних форм (*бере-хапає, квилити-проквилять*) і складених (*штити, шанувати, поважати; шукати та питати*), адвербіальних (*рано-пораненько, тяжко-важко, тяжко і важко*).

Також термін «формула» стосовно до текстово-образної універсалії використовуємо: а) коли маємо на увазі модель її побудови, б) коли структура (мікроодиниця) становить стійкий словесний комплекс, «застиглу», незмінну форму висловлення. Отже, в текстово-образній універсалії поєднано поняття формули і лінгвістичне тлумачення її структури. Текстово-образні універсалії засвідчені на рівні слова, словосполучення, речення й притаманні творам окремого жанру.

Текстово-образна універсалія — це мовна модель, співвіднесена з відповідним значенням. Наприклад, модель «прикметник + іменник» позначає предмет та його ознаку; модель «іменник у непрямих відмінках + дієслово» становить назву предмета, до якого (на який) спрямована дія, і т.ін.

Серед епічних текстово-образних універсалій розрізняємо мікроструктури та макроструктури.

Мікроструктури — мінімальні одиниці (сполуки), які не підлягають подальшому членуванню; це словосполучення, складні слова й прийменниково-іменникові форми та утворені на їхній основі ускладнені варіанти текстово-образних універсалій у межах речення (адвербіальні, вербальні текстово-образні універсалії).

Макроструктури — текстові одиниці, співвідносні з реченням (предикативні текстово-образні універсалії), фігури думки, стилістичні фігу-

ри — звороти і синтаксичні побудови, які посилюють естетичний вплив мови; фігури паралелізму та періоди, стилістично-композиційні текстово-образні універсалії.

Текстово-образні універсалії співвіднесені з поняттям фольклоризмів. В одних випадках вони збігаються (епітетні структури), в інших — окремі фольклоризми використовуються для побудови текстово-образних мікроструктур (адвербіальних текстово-образних універсалій) та макроструктур (фігур паралелізму, періодів тощо). Їх об'єднують такі риси, як стереотипність, канонізованість, повторюваність та ін. І фольклоризми, і епічні текстово-образні універсалії як елементи фольклорних текстів становлять фольклорну картину світу. В одній мікро- та макроструктурі текстово-образних універсалій можуть бути одиниці, співвіднесені з поняттями міфологеми й концепту.

Основні *функції* текстово-образних універсалій — слугувати засобами побудови, запам'ятовування та імпровізаційного відтворення епічних творів. Відповідні структури є одиницями, за допомогою яких відбувається усномовне спілкування; вони виконують функцію актуалізаторів специфічної фольклорної комунікації. Складні слова, сурядні чи підрядні сполучення слів (*батько-мати, хліб-сіль, дрібний мак*), речення, які беруть участь у текстовій організації думового епосу, визначають: 1) стильову лінію аналізованих творів, 2) концентрацію тематично-подієвого та емоційно-образного змісту, 3) розгортання сюжету (вказують на «рух» сюжету через відповідні компоненти).

Текстово-образна універсалія як конструктивна текстова одиниця, як оперативна одиниця мовної пам'яті — не закостеніла, незмінна структура. Це певний каркас — схема (з урахуванням тематично-подієвих, архітектонічних та ін. нюансів), що дозволяє творчо використовувати наявний у мовній свідомості матеріал.

Існування варіантів дум у першу чергу зумовлено існуванням варіантів слововираження. Пор., наприклад, варіанти текстово-образної універсалії *голову зняти* у різних варіантах думи (цит. за виданням : Украинские народные думы. — М. : Наука, - 1972. — 560с.) „Втеча трьох братів з города Азова, з турецької неволі": *з пліч голову зняти* (І варіант), *з пліч головку здіймати* (ІІІ, ІV варіанти), *головку, як галку, з пліч ізняти* (V варіант), *з пліч голови знімати* (VI варіант), *з пліч головку іздіймати* (VII варіант), *здійняти головоньку з пліч* (VIII варіант), *голову з пліч ізнімати* (Х варіант), *голову козацьку молодецьку з пліч здіймати* (Х варіант), *голову здіймати* (XII варіант), *з пліч голову здіймати* (XIII варіант), *з пліч головку здіймати* (XIV варіант), *з плеч головоньку зняти* (XV варіант), *головку з плеч зняти*; *голову та й од плеч одрубати* (XVI варіант), *з плеч головку ізняти* (XVII варіант), *голову з пліч знімати* (XVIII варіант).

Видозміни текстово-образної універсалії відбуваються на внутрішньому та зовнішньому рівнях: на внутрішньому — за рахунок фонетичних,

словотвірних варіантів слів; на зовнішньому — за рахунок ускладнення текстово-образної універсалії іншими компонентами, також за рахунок зміни порядку їхнього розташування.

Отже, запам'ятовування (утримання у пам'яті) текстового матеріалу, крім того, що здійснювалося з допомогою конструкцій як своєрідних індикаторів (маркерів) думового тексту, обов'язково схематизовано проектувалося у свідомості мовця на ієрархічну підпорядкованість (тобто ідентифікувалося із входженням у структуру більш складну; при цьому засвоювалася різнорівнева специфіка взаємозалежності та ваємопідпорядкування мовних одиниць у цілісності).

Для того, щоб імпровізувати, митцеві треба було осмислити (зрозуміти, пізнати, усвідомити) граматику жанру — засвоїти домінантні у стильовому відношенні лексико-синтаксичні конструкції, з допомогою яких — способом „зчеплення", „ланцюгового нанизування" та взаємопідпорядкування — вдавалося б імпровізовано, проте у межах жанру, відтворити свій варіант тексту думи.

Мова (зокрема граматична система кожної етнічної мови) засвідчує у своєму складі наявність базових конструкцій (моделей), з допомогою яких твориться численна кількість похідних. Стосовно української мови — це , зокрема, конструкції — моделі типу **прикметник + іменник** („означення + означуване"; предмет і його ознака): у думах — *дрібні сльози, дрібний мак, червоні чобіточки, біле тіло, біла рука, білі ніжки, червона китайка, рання зоря, свята неділя, бідна вдова, бідний козак, темна ніч, ясне сонце, чисте поле, зелені байраки, турецька земля;* **іменник + іменник** (предмет + предмет): у думах — *річка Самарка, город Козлов, город Азов, Дунай-ріка, Азов-город, Кефа-город, стрілки-яничарки, срібло-золото, хліб-сіль, отець-мати, срібло та золото, хліб та сіль, отець та мати;* **прислівник + дієслово** („дії і обставини, що характеризують (визначають дії))": *гірко плакати, гірко плакати-ридати; жалібно квилити, жалібно квилити-проквилять*); **дієслово + дієслово** (дієслово + дієслово + дієслово): *штити-шанувати, думати-гадати, клясти-проклинати, лаяти і проклинати, почитати і поважати; штити, шанувати і поважати;* **іменні частини мови + дієслово** („дії та предмети, на які (до яких) спрямовані дії"): *до города Козлова прибувати; молитви сотворяти; у отця-матері прощення брати; у степи в'їжджати; до теренів, до байраків прибувати; до города Січі прибувати; до отця, до матері, до роду прибувати; до Осавул-могили прибувати*; **числівник + іменник** („предмети і їх кількості"): *три братики, три пучки терни-ни, двоє кайданів, три рази.*

Це — найпростіші (базові) моделі. На їхній основі формуються ускладнені різновиди. Наприклад: плакати-ридати: *гірко плакати-ридати — гірко плакати-ридати, дрібні сльози проливати; гірко сльозами плакати-ридати* та ін.; хліб-сіль: *хліб-сіль уживати — хліб-сіль з упокоєм уживати — хліб-сіль з упокоєм вічний час уживати* та ін.

Унікальна властивість мовних конструкцій мати універсальний характер на всіх рівнях — „прилаштовуватися" — плавно видозмінювати свої синтаксичні функції у реченні (висловлюванні) — наприклад, здатність атрибутивної конструкції реалізуватися у функції адвербіальної з семантикою місця (*у християнські городи підвезти; визволь, Боже, на ясні зорі, на тихі води, у край веселий, у мир хрещений*), часу (*ранньою зорею, у святую неділеньку, ночної доби*), способу дії (*білим лебедоньком перепливи, ясним соколоньком перелети, малим-невеликим перепелоньком перебіжи*) та ін.

Запам'ятовування базових жанрових конструкцій (і їхнього лексичного наповнення) створювало умови для оперування ними у процесі імпровізації. При цьому мовні механізми людської психіки (механізми мовотворення тексту, що є її вродженими здібностями, властивостями) дозволяли виконавцеві варіювати (відповідно до потреб ритмо-мелодійної побудови висловлювання) форму конструкцій: *плакати-ридати — плакати і ридати; плакати та ридати* і т. ін.; *хліб-сіль — хліб да сіль, за хліб, за сіль.*

Активний пошук відповіді на питання: у чому полягає специфіка імпровізаційного творення (відтворення) текстів народних дум — спричинив усвідомлення того (на основі наукових дослідів), що основним засобом у цьому процесі фольклорної комунікації виступає, звичайно, мова. Усномовний характер творення та поширення дум з участю кобзарів (сліпих музик) є переконливим свідченням, що словесний компонент — провідний у організації текстової структури дум. Він (словесний компонент) проектується на рівень конструкцій з відповідним лексичним наповненням. Володіння такими конструкціями, вміле оперування у процесі фольклорної комунікації — свідчення майстерності (таланту виконавця).

Взагалі думи — особливий жанр фольклору щодо умов побутування та збереження. Але, треба відзначити, що імпровізований характер мовної репрезентації епічних текстів був характерний і для творів давніших — билин, а також інших різновидів епосу. У всіх випадках запам'ятовування та відтворення тексту здійснювалося з допомогою конструкцій (текстово-образних універсалій) (це підтверджують численні дослідження, присвячені вивченню мови та стильової манери виконавців билин).

З'ясування специфіки імпровізаційного творення / відтворення епічних фольклорних жанрів дозволяє нам по-новому осмислити специфіку та призначення самої мови — як універсальної знакової системи, як системи систем, що засвідчує свою універсальність на різних своїх рівнях, у різних функціональних виявах, у різних умовах (способах, прийомах) реалізації. Можна висловитися, що мова — поліуніверсальна (так само, як і поліфункціональна). Поліуніверсальність мови (її граматичних одиниць — структур (конструкцій) моделей) — факт, що свідчить про наявність базового матеріалу, який складає основу структури мови, і водночас забезпечує конкретну реалізацію (стильову, жанрову) цих структур (тобто вибірковість)– відповідно до сфери функціонування. Знання базового мовного

матеріалу — синтаксичних структур (граматичного матеріалу з урахуванням лексичного компонента) дозволяє мовцеві ефективно ним оперувати, отже, засвідчує рівень володіння як мовою взагалі, так і репрезентує рівень володіння стильовими нормами (наприклад, нормами офіційно-ділового стилю, наукового; у нашому випадку — фольклорно-жанровими нормами мови дум).

Феномен фольклорної імпровізації (на прикладі мови дум) дозволяє пізнати ще одну феноменальну рису мовної (мовленнєвої (лінгвальної) психоментальної) діяльності людини): здатність (властивість) запам'ятовувати конструкції, структури — схеми, моделі як вихідний (базовий) матеріал для творення (і відтворення) макроконструкту в цілісності, з дотриманням канону, традиції тощо. Взагалі ж імпровізація фольклорних текстів — спосіб індивідуальної (виконавської) реалізації традиційного колективного національно-культурно-мовного досвіду з допомогою різноаспектних та різнорівневих способів і прийомів.

Література:

1. Беценко Т. Мова думового епосу : Словник епітетів, складних слів, тавтологічних і плеонастичних структур, географічних найменувань і релігійних понять. / Т. П. Беценко — Суми : Вид-во СумДПУ ім. А. С. Макаренка, 2008. — 400с.

2. Беценко Т. Мова думового епосу : структура, семантика, функції : [монографія]. / Т. П. Беценко — Суми : Вид-во СумДПУ ім. А. С. Макаренка, 2008. — 108с.

3. Грица С. Й. Мелос української народної епіки. / С. Й. Грица — К. : Наук. думка, 1979. — 247 с.

4. Грица С. И. Украинская песенная эпика. — М.: Сов. композитор, 1990. — 262с.

5. Дмитренко М. Жанрова специфіка українських народних дум / М. Дмитренко // Дивослово. — 2008. — №9. — С. 40-44.

6. Іваницький А. Українська народна музична творчість. / А. Іваницький — К. : Музична Україна, 1990. — 335с.

7. Літературознавча енциклопедія / автор-укладач Ковалів Ю.І. — К. : Академія, 2007. — Т. І.

8. Народні думи: [зб. / упоряд., пер., прим. С. Мишанича] — К.: Дніпро, 1986. — 173 с. [НД 1986].

9. Підгорбунський М. Кобзарі та бандуристи в Україні / М. Підгорбунський / Київська старовина. — 2003. — №4. — С.170—175.

10. Путилов Б. Н. Эпическое сказительство: Типология и этническая специфика / Путилов Б. Н. — М. : Издат. фирма «Восточная литература» РАН, 1997. — 295 с.

11. Стратілат А. Думи в контексті виконавських традицій українського кобзарства / А. Стратілат // Пам'ять століть. — 2007. — №6. — С.124-130.

12. Українська фольклористика : словник-довідник — Тернопіль : Підручники і посібники, 2008. — 448 с.

13. Украинские народные думы / [підг. текстів, вст. ст. Б. П. Кирдана]. — М.: Наука, 1972. — 560 с.

14. Українські народні думи : в 5т. / [упорядкув. : Дмитренко М. К., Грица С. Й., Довженок Г. В., пер. Дмитренка М. К., Грици С. Й.; ст., ком., прим. Довженок Г. В., Ясенчук А. Ю., Шевчек Г. М. та ін; за заг. ред. Дмитренка М. К., Грици С. Й.; від. ред. Скрипник Г.А.]. — К. : ІМФЕ НАН України, 2009. — Т. І : Думи раннього козацького періоду — 2009. — 856с.

15. Шелест В. Думи — козацький епос // Київська старовина. — 1993. — №6.

Tetyana Betsenko (Sumy)

LINGUISTIC AND STRUCTURAL FUNDS IMPROVISATIONAL CREATION OF THE HEROIC EPIC

The article considers the nature of linguistic structures and their ability to serve as improvisational recreating the heroic epic in the course of live folklore communications.

Key words: improvisation, the language of duma, the heroic epic, textual-image universal.

Людмила МИХНО (Суми)

УКРАЇНСЬКІ НАРОДНІ ДУМИ — ОРИГІНАЛЬНІ ПАМ'ЯТКИ НАЦІОНАЛЬНОЇ ТА СВІТОВОЇ КУЛЬТУРИ

Стаття присвячена розглядові специфіки дум як особливого різновиду народної творчості українців. Зясовано, що думи — твори фольклору, жанр українського речитативного народного героїчного ліро-епосу, який виконували мандрівні сліпі-музиканти — кобзарі, бандуристи (рідше лірники) в Центральній і Лівобережній Україні. Унікальність дум обґрунтовано з тих позицій, що це — канонічний за своєю природою жанр, що базується на фольклорній традиції слововживання; спосіб виконання дум — речитативне промовляння. Складним і неповторним постає імпровізаційний характер виконання дум. Феноменальною вважаємо архітектоніку і композицію текстів дум, їх мовне втілення. Композиційною особливістю означених творів є побудова епічного оповідання на основі діалогічного мовлення.

Різнорівнева унікальність дум дає можливість говорити про них як про визначні і неповторні пам'ятки не тільки національної, а й світової культури.

Ключові слова: дума, героїчний епос українців, феномен дум.

В українській народній творчості особливе місце займають думи. Думи — твори фольклору, жанр українського речитативного народного героїчного ліро-епосу, який виконували мандрівні, переважно незрячі, сліпі-музиканти — кобзарі, бандуристи (рідше лірники) в Центральній і Лівобережній Україні. Думи відносять до козацького епосу. Вважається, що вони виникли в козацькому середовищі в 16—17 ст. З думами пов'язано багато таємниць і загадок. Вчені стверджують, що це — феноменальні твори фольклорного словесної творчості. Різнорівнева унікальність дум дає можливість говорити про них як про визначні і неповторні пам'ятки не тільки національної, а й світової культури. На наш погляд, думи слід розглядати саме як феноменальне явище словесно-образної, музичної, духовно-побутової культури нашого народу, як мистецьке втілення багатовікових національних традицій. Феноменальне — значить виняткове, незвичайне, рідкісне, самобутнє, що не має аналогів в інших культурах, оригінальне і специфічне, єдине, таке, що не повторюється в інших культурних континуумах.

Аналіз останніх досліджень.

З давніх часів спостерігається постійний інтерес до дум вчених різних напрямків: фольклористів (М. Максимович, Ф. Колесса, М. Рильський С. Грица, М. Дмитренко, М. Гримич), літературознавців (С. Єфремов), лінгвістів (П. Житецький , Л. Рак, Г. Халимоненко, Т. Воробйова, Т. Беценка), істориків (К. Грушевська), культурологів (О. Грабович) і ін. Серед них як українські, так і російські дослідники, а також і вчені далекого зарубіжжя. Вони по-різному визначали феноменальність дум (наприклад, Б. Кирдан, М. Плісецький, М. Грабовський, Д. Чамполі та ін.)

Мета статті — обґрунтувати природу феноменальності дум, з'ясувати особливості оригінальності народного героїчного епосу.

Виклад основного матеріалу

На наш погляд, оригінальність і неповторність народного героїчного епосу можна узагальнено сформулювати і представити в таких положеннях.

1. Саме виникнення жанру, його зародження, формування, генезу вважаємо своєрідним і незвичайним. Ніхто точно не може стверджувати, де і як з'явилися думи. М. І. Марченко, наприклад, схильний вважати, що, можливо, творцями дум були члени братств при монастирях [13, с.127]. Вчені після довгих спостережень дійшли висновку, що все-таки думи виникли в військовому середовищі — козацькому. Найдавніші — думи історико-героїчної тематики, які присвячені героїзації захисників народу, відображають набіги татарських загарбників. У думах представлений ідеал захисника народу, національний тип лицаря.

2. Феноменальним вважаємо сам термін дума, що вживається для позначення народного героїчного епосу. Запропонував його М. Максимович. Ще раніше цей термін був засвідчений в польських джерелах. Довгий час термін не мав однозначного тлумачення. В кінцевому результаті вчені точно визначили його значення. Характеризуючи стан дослідження народного епосу, М. Дмитренко констатує: «У наукових джерелах XIX- початку XXI ст. погляд на думу як жанр, відтак її тлумачення, виявився по-різному: романтичне захоплення, аматорство, науковий підхід» [16, с.15]. На позначення дум у їх сучасному розумінні вживали терміни «козацький епос», «козацькі пісні» [11, с.30], «козацькі псальми» [5], також їх «називали «поважними, святими піснями» [3, с.32].

Проаналізувавши дефініції жанру, М. К. Дмитренко зауважує, що термін «дума» потребує уточнень і пропонує таке розгорнуте формулювання: «Українські народні думи — це епічні монументальні словесно-музичні твори героїчного, соціально-побутового характеру, що відображають модус художнього мислення козацької доби, бароко та кульмінаційний етап формування національної самосвідомості етносу, ідеї державності; мають астрофічну будову, вільний віршовий розмір (від шести до сімнадцяти і більше складів у рядку, рядки об'єднані в уступи), переважно паралельне дієслівне римування. Думи, як правило, виконують експресивним імпро-

візованим у межах традиції соло-речитативом (мелодекламацією) — під супровід гри на кобзі або бандурі, рідше — лірі» [УНД 2009, 22, с.15].

3. Незвичайним була середовище, в якому культивувалися і зберігалися пам'ятки народної словесної творчості. Спочатку — це військовий простір, пізніше — побутове, народнокультурне середовище. Кобзарі — особливі народні співаки, які заслуговували право на виконання дум після довгого навчання. Тільки кобзарям дозволялося речитативом співати думи. У зв'язку з цим мова дум вважається закритим, консервативним середовищем і таким, що відображає стародавні факти народної словотворчості, різнорівневі архаїчні лінгвістичні явища.

4. Показово, що кобзарське майстерність існувала в окремих частинах України — тільки в Центральній і Лівобережній. Це Гетьманська, Слобідська Україна. Відповідно і думи були поширені на цій території.

5. Унікальним, неповторним є сам спосіб виконання дум — речитативне промовляння. Речитатив — співуча декламація уступів-тирад народних плачів і дум з відповідним інтонуванням риторичних фігур поетичного синтаксису. Справедливо, що «епос якнайтісніше репрезентує взаємодію словесної та музичної інтонації. Його риторично-заклична спрямованість, медитаційна сутність дають багатий матеріал для вивчення музичної мови не як застиглої форми, а як живого пошукового процесу 5, с.5 .

6. Складним, унікальним слід вважати імпровізаційний характер виконання дум і пов'язану з ним майстерність побудови пісенного оповіді. Це стало причиною виникнення й існування множинної кількості їх пісенних варіантів. Думи не заучували напам'ять (це було неможливо); щоразу, у процесі публічного виконання думові тексти як би по-новому створювалися виконавцями з наявного (відомого, засвоєного ними раніше) мовного матеріалу. Кожна дума відрізнялася тематикою, певним набором формул, мовних макро- і мікроконструкцій. За мовними формулами — текстово-образними універсаліями — можна розпізнати окремий твір героїчного епосу.

7. Феноменальною вважаємо архітектоніку і композицію дум, їх мовне втілення. Думи можна порівняти за масштабністю, обсягом з "Іліадою" і "Одіссеєю". Показова зовнішня текстова структура дум — наявність зачину (заспіву, заплачки), основної частини і кінцівки (формули закінчення). Особливою є і їх внутрішня побудова — нанизування цілісних закінчених макроструктур, що складаються з мікроодиниць різної довжини, формул, що повторюються, текстотвірних елементів, універсальних за змістом, формою та ін. Засвідчено, що подібні одиниці — це текстово-образні універсалії, які використовували співаки у фольклорній комунікації як будівельний матеріал (Т. Беценко). Як правило, такі об'ємні макроструктури-блоки реалізовані конструкціями з прямою мовою. Внаслідок цього текст думи репрезентує в цілому розгортання оповіді в формі діалогу.

8. Композиційною особливістю дум є побудова епічного оповідання на основі діалогічного мовлення: розгорнутих питань і відповідей на них в

градаційній формі. Кожна репліка — своєрідний закінчений блок: тематичний, структурно-стилістичний, емоційно-інтонаційний.

9. За стилем викладу думи тяжіють до книжних джерел — літописів, псалмів. Думки вчених на проблему походження дум неоднозначні. Одні з них віддають перевагу фольклорному джерелу. Інші — книжному, ще інші — напівкнижному. Уже П. Г. Житецький у своїй розвідці «Мысли о народных малорусских думах» (1893) (в укр. перекладі вийшла під назвою «Про українські народні думи») (1919) порушив проблему походження дум. Він дійшов висновку, що цей жанр українського фольклору виник під впливом писемності, шкільної літератури. Тому в думах засвідчено самобутні, оригінальні форми поетичної творчості, народні за світоглядом та мовою, і водночас книжні за особливим складом думки і способами її вираження, пор.: «У мові та поетичному стилі дум виразно виступає книжний лад мови, який свідчить, що літературна діяльність українських письменників не минула без сліду для народної свідомості» [8, с.2]. Без сумніву, на розвиток жанру думи мали вплив книжні джерела.

10. Взагалі думи як наймолодша гілка народної творчості, вінець народнопоетичної епічної культури українського етносу своєрідно поєднують різні елементи текстово-образної організації фольклорних жанрів: пісенних форм, замовлянь, плачів, казок, легенд та ін.

11. Козацький епос — канонічний за своєю природою жанр, що базується на фольклорній традиції слововживання. Думи засвідчили своєрідний відбір різнорівневих мовних фактів — морфологічних (*зачуває, забачає, походжає*), стилістичних (художньо-образних) (*щирозлотний перстень, ясні-гласні соколи, піший-пішаниця, сизокрилий орел* та ін.). Отже, думи репрезентують оригінальну систему мовно-образних засобів, естетичних за своєю природою.

Висновки

Таким чином, наведені вище факти переконують у тому, що думи належать до творів оригінальних, неповторних, таких, що відображає сутність героїчного в народному розумінні.

Література:

1.Багалій Д. І. Історія Слобідської України / Д. І. Багалій. — Харків: Дельта, 1993. — 256 с.

2.Беценко Т. П. Текстово-образні універсалії думового епосу: структура, семантика, функції/ Т. П. Беценко . — Суми, 2008. — 400с.

3.Гарасим Я. Національна самобутність естетики українського пісенного фольклору / Ярослав Гарасим . — Львів, 2010. — 376 с.

4.Грабович О. Думи як символічний код переказу культурних цінностей / Оксана Грабович // Родовід. — 1993. — №5. — С.30-36.

5. Грица С. Й. Мелос української народної епіки / С. Й. Грица. — К. : Наук. думка, 1979. — 247 с.

6.Евгеньева А. П. Очерки по языку русской устной поэзии в записях XVII-XX вв. / А. П. Евгеньева. — Москва — Ленинград, 1963. — 348 с.

7.Єрмоленко С. Я. Фольклор і літературна мова/ С. Я. Єрмоленко. — К.: Наукова думка , 1987. — 242 с.

8.Житецкий П. Мысли о народных малорусских думах / Житецкий П. — К. : Киевская старина, 1893. — 249 с.

9.Зуева Т. В. Русский фольклор: Словарь-справочник. : Книга для учителя / Т. В. Зуева. — М.: Просвещение, 2002. — 334 с.

10.Зуева Т. В., Кирдан Б. П. Русский фольклор: Учебник для высших учебных заведений. — М.: Флинта: Наука, 2003. — 400 с.

11.Кононенко Н. Епос та плач: про витоки української думи / Наталія Кононенко // Родовід. – 1993. — №6. — С.27-30.

12.Копаниця Л. М. Поетичний текст в усній книжній традиції: питання поетики та художньої семантики: навчальний посібник. — К.: ВПЦ "Київський університет", 2010. — 397с.

13.Марченко М. І. Історія української культури / М. І. Марченко. — К.: Рад. школа, 1961. — 286 с.

14.Пісенний вінок: Українські народні пісні /Упор. А. Я. Михалко. — Криниця, 2007. — 400 с.

15.Украинские народные думы / Вступ. статья Б. П. Кирдана. — М.: Наука, 1972. — 600 с.

16.Українські народні думи : в 5 т. / [упоряд. : Дмитренко М. К., Грица С. Й., Довженок Г. В., пер. Дмитренка М. К., Грици С. Й.; ст., ком., прим. Довженок Г. В., Ясенчук А. Ю., Шевчук Т. М., Шалак О. І., Пазяк Н. М., Кімакович І. І.; за заг. ред. Дмитренка М. К., Грици С. Й.; відп. ред. Скрипник Г. А.]. — К. : ІМФЕ НАН України, 2009. — Т. 1 : Думи раннього козацького періоду. — 2009. — 856 с.

17.Українська фольклористика. Словник-довідник / Укл. і заг. ред. Михайла Чорнопиского. — Тернопіль: Підручники і посібники, 2008. — 448 с.

Lyudmila Mikhno (Sumy)

UKRAINIAN FOLK DUMA — THE ORIGINAL MONUMENT OF NATIONAL AND WORLD CULTURE

Article considers the specific thoughts as a special kind of Ukrainian folk art. It was found that the Duma — works of folklore genre Ukrainian recitative lyrical folk heroic epic, which was performed by wandering blind musicians — Kobzar, bandura (sometimes lyre-players) in Central and Left Bank Ukraine. The uniqueness of the doom reasonable position that it — canonical genre in nature, based on folk traditions usage; way of doing dum — recitative pronunciation. A complex and unique improvisational character appears implementation of doom. Phenomenal consider the architecture and composition of texts thoughts, their linguistic expression. Composite aforementioned feature works is building an epic story based on dialogue speech.

Unique multilevel thoughts makes it possible to speak of them as outstanding and unique monuments not only national but also world culture.

Key words: Duma, Ukrainian heroic epic phenomenon thoughts.

Марина НАБОК, Мухаммад АБУ ХАМЕДА (Суми)

ПОРІВНЯЛЬНИЙ АНАЛІЗ НАЦІОНАЛЬНИХ КАРТИН СВІТУ В УКРАЇНСЬКІЙ ТА АРАБСЬКІЙ УСНІЙ НАРОДНІЙ ТВОРЧОСТІ

В статті на основі порівняльного зіставлення українських народних дум та арабських народних пісень проаналізовано своєрідність сприйняття іноземними студентами дій та вчинків героїв фольклорних творів. Визначено спільне та відмінне у їх світосприйнятті та світорозумінні.

Ключові слова: народна творчість, дума, пісня, кобзар, герой.

Українська пісенна творчість — одне з найцінніших духовних надбань народу за свою багатовікову історію. Як невід'ємна складова частина кращих набутків світу, вона посіла в них справді визначне місце, а українські народні думи та мистецтво кобзарів стали для європейських дослідників унікальним явищем, подібного якому вони не знаходили у світовій культурі. Чужоземні дослідники, зокрема, підкреслюють милозвучність української мови, багатство поетичних і музичних засобів народних дум та пісень, їх глибокий ліризм, гармонію поетичного слова і музики, природне поєднання яких створило довершеність, виразність творів народної поезії. Неповторність української пісенної творчості настільки захоплено сприймалась у світі, що пісні та думи не лише перекладали англійською (саме у зв'язку з популярністю козацтва та козацької теми, вперше зроблено переклади українських народних дум у США та Великобританії), румунською, чеською, польською та іншими мовами, але й переходили в побут і фольклор іноземців [2; с. 440].

Тож українці мають дбати і примножувати свої духовні цінності і дієво популяризувати їх в інших країнах. Особливо це важливо сьогодні, коли в умовах глобалізаційних процесів питання розвитку, збереження та ознайомлення зарубіжної громадськості з нашими культурними надбаннями, зокрема думовим епосом та кобзарським мистецтвом, стає все злободеннішим. Багаті можливості для цього має вища українська школа, де навчаються іноземні студенти. З цією метою у групах іноземних студентів, які навчаються в медичному інституті Сумського державного університету, ми практикуємо їх ознайомлення з українською усною народною творчістю,

насамперед з думами та піснями, що є вдячним грунтом для ознайомлення таких студентів з нашими культурними традиціями, історичним минулим, особливостями національного характеру українців.

Так, наприклад, студенти із Близького Сходу прослухали записи дум «Маруся Богуславка», «Козак Голота», «Смерть козака в долині Кодимі» у виконанні Г.Ткаченка та Дмитра Губ'яка.

В українських народних думах та піснях студентів з Іраку захоплює героїчна боротьба та смерть козаків за рідну землю, що є особливо близьким і зрозумілим для них, адже викликає своєрідні роздуми над своєю долею та долею свого народу. Так, наприклад, студент четвертого курсу Рифаат (Ірак, гр. ЛС-913 гр.) засвідчує: «Я завжди готовий вмерти за Батьківщину, тому я буду жити вічно. Це моя земля, мої люди. За все це я віддаю душу. Аллах мене створив, і може взяти мою душу, коли потрібно. Ми будемо жити!...» (архів автора). Тобто, студент бачить в українських козаках-лицарях своїх однодумців, глибоко розуміє їх прагнення і поривання до свободи. Для студента-курда Абдерахіма (Туреччина, гр. ЛС-916) смерть козаків в долині не є поразкою. «Навіть тоді — пише він, — коли воїни не отримують перемогу, вони стають сильнішими. Не сьогодні, то завтра вони переможуть. Коли є ціль, то потрібно до неї йти. А смерть на полі бою — це ознака вічності життя» (архів автора). Як бачимо, в українських народних думах студенти, як і українські козаки, смерть сприймають як *священну*, як вияв вічності, незламності героїчного духу тих, хто гине на полі болю у боротьбі за свою Батьківщину. В українців такі уявлення мають своєю природою давні вірування, коли народження і смерть усвідомлювались як явища тотожні. Смерть і біль вважалися вічними супутниками людини, з якими вона повинна дружити. Тобто внутрішня природа людини сконцентрована в розумінні смерті «як передумови нового життя» [1; с. 9]. Тому, як зазначає К. Черемський, від смерті не слід тікати, а потрібно шукати із нею взаєморозуміння [5; с. 36 — 40].

Близьким за духом для іноземних студентів є і герой думи «Козак Голота». Манера виконання кобзарем думи, урочистий, піднесений музичний її супровід спонукали студента Алсеюрі Ашрафа з Палестини (група ЛС-325) до певних узагальнень та висновків. Студент, зокрема, допускає, що саме таке виконання народної думи надихає воїнів на перемогу, вселяє віру у власні сили, дає впевненість у правильності своїх дій та вчинків. «У мене, навіть, виникло таке бажання, щоб кобзар так і про мене (нас) заспівав. Адже так співають про героїв, захисників своєї землі. А це почесно» (архів автора). Таким чином, перебуваючи в Україні, Ашраф думками поряд зі своїм народом, героями, які на цей час без нього відстоюють право на свободу. Колективізм дій та вчинків — прикметна риса для палестинського народу. Яскравим свідченням цього є усна народна творчість. Так, наприклад, в арабській народній пісні «ثالث رجال تسابقوا ع الموت» («Про трьох чоловіків, які ідуть на смерть») (Режим доступу: http://www.conan-anime.

com/t9842-topic#ixzz3zkn9WUYN) увага зосереджена на почутті любові трьох воїнів Атти Альзеєра, Фуада Хіджазі, Мохаммеда Джаджома до рідної землі. Вони перебувають у місті Наблус в темниці, чекають на страту. Для студента Сейфа Хдаіра (група ЛС-331) з Палестини вони є особливо близькими, адже родом ці безстрашні воїни з того ж міста, що й він сам. Зовнішній вигляд героїв не зображено, і це не випадково, адже головним для палестинців є сміливість, розум, любов до землі, ненависть до ворогів, непокора їм. «Головне для мене є не одяг героїв, а їх любов до рідної землі, бо вони знаходяться в камері саме через любов і відданість Палестині (архів автора)» — наголошує студент. Тому прагнення українського козака Голоти не до матеріального збагачення, а до здобуття слави-лицарства, Сейф добре розуміє. Герої в арабській народній пісні уподібнюються трьом зіркам «موجن ثالث» , а після страти вони постають в образах трьох птахів «رويط ثالث», від яких йде світло «رون مهداسجا نم جرخي». «А світло — це свобода» — з почуттям гордості пояснює далі студент. Для палестинського народу свобода тісно пов'язана зі сміливістю, адже, щоб відстоювати право бути вільною людиною на своїй землі, потрібно бути мужнім, сміливим і не боятися віддати життя за свободу нації. Про це красномовно свідчать рядки з пісні: «نطولا ءادف حورلا» («Душу віддаю за Батьківщину»), «اطع ةعاجشلا لهأ يداؤفو» («Ці воїни народилися сміливими»). Такими ж хоробрими постають і герої українських народних дум. Так, наприклад, в думі «Козак Голота» герой «Не боїться ні огня, ні меча, ні третёго болота» [4; с. 9].

Сміливою постає і українська дівчина Маруся в думі «Маруся Богуславка», яка ризикуючи життям, випускає з темниці своїх земляків: «То дівка-бранка добре дбає, До темниці приходжає, Темницю одмикає, Темницю одмикає» [3; с. 24]. Для Мохаммада Абу-Хамеда з Йорданії (група ЛС-310) вона є прикладом для наслідування. «Ця дівчина не забула свою Батьківщину, — говорить студент, — ризикуючи своїм життям, вона відпускає невольників-українців додому. Вона дуже хоробра» (архів автора). Аналізуючи народну думу, студент робить висновок про те, що цей народний твір потрібно вивчати у школі. Звертає увагу Мохаммад й на те, що героями українських народних дум є прості українці з глибоким внутрішнім світом. «У нас в Йорданії — зауважує студент, — в піснях возвеличуються образи короля, генерала, керівника, але ніяк не простих, звичайних людей. Українці ж бережуть в пам'яті подвиги славних козаків, возвеличують їх у піснях. Хоробрими є не тільки чоловіки, але й дівчата» (архів автора).

Якщо в українській народній думі «Козак Голота» діє герой-одинак, який перемагає татарина і славить поле Килиїмське, то в арабській народній пісні герої діють колективно. В ній переважає темна кольористика, що змінюється на світлу після смерті героїв, бо їх душі випромінюють світло «نطو». Всі герої пісні не хочуть бачити смерть один одного, тому кожен із них бажає померти першим. Просторово-часова модель народного твору простежується крізь збірний образ *очей* героїв, в яких відображуєть-

ся вся Палестина «والتهمة حب فلسطين». Почуття етнічної єдності творять основу сюжету пісні: герої співпереживають за долю нації, помирають за волю як *леви,* що є символом мужності, сили, гордості, війни, влади, стійкості) (Режим доступу: http://symbolist.ru/animals/leo.html). Образ лева є як солярним, так і люнарним символом. В якості солярного символу цей образ уособлює жар, світло, блиск, що, власне, й зауважуємо у цій арабській народній пісні. Єдність, як зазначає Сейф у відгуку, для палестинців є головною складовою характеру кожного героя, який бореться за свободу і помирає за неї. Вона сильнішає у разі смерті героїв, об'єднує народ для помсти ворогам. Ця пісня є яскравим прикладом того, бо ж герої у ній звертаються до Аллаха із закликом помститися катам за їх смерть «جازي عليهم اي شعبي جازيالمندوب السامي وربعه وعموما» («О, Аллах! Дай покарання тому катові»). Натомість, в кінцівці української народної думи «Козак Голота» герой возвеличує козацьку славу, в майбутньому сподівається не лише на перемогу побратимів над ворогом, але й на власну:

Дай же Боже, щобъ козаки пили та гуляли,
Хороші мислі мали,
Одъ мене більшу добичу брали,
И неприятеля підъ нозі топтали!

[4; с. 24]

В арабській народній пісні «ثلاث رجال تسابقوا ع الموت » («Про трьох чоловіків, які ідуть на смерть») часто фігурує число «3»: головних героїв троє, помирають вони у вівторок, що за арабським календарем є третім днем тижня). Студент Сейф з Палестини пояснює, що ця цифра означає життя, час, космос, розум, що нерозривно поєднані між собою. Світосприйняття палестинського народу розкривається через ставлення до життя як першооснови духовного буття, яке не продається і не купується. Ця народна пісня є підтвердження тому, адже чоловіки не зрадили своїх ідеалів, не виказали своїх побратимів- однодумців, тому їх і засудили до страти. Часова модель асоціюється з неосяжною космічною енергетикою, де відбувається спілкування душ після смерті, які продовжують товаришувати між собою і обмінюються думками та ідеями. Відтак, навіть після смерті герої пісні не вмирають, а переходять в космічний енергетичний простір, де продовжують жити їх думки та надихати народ на продовження і втілення ідей свободи та незалежності. «Ми їх не бачимо біля себе, але відчуваємо присутність їхніх душ», — так зауважує Сейф Хдаір у відгуку. «Гострий розум потрібний, щоб чітко мислити, бо ж він як провидець, вказує правильний шлях. Коли відкинеться все зайве, то людина буде насолоджуватися своїми знаннями, адже вона знає сенс кожної речі та дії. За такого підходу ми робимо правильні висновки і людина наповнюється енергією і живою силою» (архів автора), — продовжує свою думку студент.

З неприхованою гордістю студент говорить про трьох воїнів-героїв, які є для нього взірцем мудрості, непохитності, адже вони правильно вибрали

свій шлях, відсіяли дріб'язкові речі та стали на важкий, проте такий потрібний шлях для свободи палестинського народу.

Студенти-іноземці глибоко співчувають герою думи «Смерть козака в долині Кодимі». Вони розуміють, що зміст його життя — це боротьба з ворогами. За право бути вільним на своїй землі козак платить зависоку ціну, адже він лежить «постреляний та порубаний» [3; с. 146]. Його почуття і переживання виражають біль душі, бо смертельно поранений, він нездатний довершити свою мету. До того ж, його страждання — це розплата за власні гріхи. Скоєний козаком гріх «прихований». Він проклинає долину:

Бодай ты, долино Кодино, мхами, болотами западала,
Щобъ у весну Божу нъколи не зоряла, не позоряла,
Що я на тобъ третъй разъ гуляю,
Въ тебе козацкоъ здобоычи собъ не маю;
Первый разъ гулявъ — коня вороного втерявъ,
Другій разъ гулявъ — товарища сердечного втерявъ,
Третій разъ гуляю — самъ голову козацькую покладаю
[3; с. 147].

Дерева, долини, яри для українців вважалися священними, бо в них оселялися духи Богів. Отже, заклинання долини Кодими — гріх. Та цей гріх козак має спокутувати. З іншого боку, його прокльони мають виправдання в тому, що в цій долині козак втратив свого «коня вороного» та «товариша сердешного». Подібний образ маємо і в арабській народній пісні «وصية شهيد» («Заповідь мученика») (Режим достуту: http://mawdoo3.com/شعر_عن_الشهيد). Її герой теж страждає, але не через гріхи, а байдужість деяких палестинців до національних проблем. Адже на їх землю прийшов ворог, а вони не захищають її. Тому його душа страждає, і як снаряд може вибухнути «انطلقت روحي كقنبلة تنفجر». Адже ще з дитинства він готовий був померти за Батьківщину. Така смерть для нього почесна, бо ж вмирає він не в ліжку, а від меча «ان الموت بالسيف يعتبر». Герой арабської пісні не проклинає сили природи, як козак в українській народній думі, а навпаки, вони співпереживають та допомагають йому. Так, наприклад, дерева, ріки разом із ним переживають байдужість людей «وكل الناس مستتر», сонячний ранок пророкує щасливий, переможний день «كان الصباح جميل اليوم حين انطلقت ساقاي نحو العلا يحدوهما الظفر», а небо, як рай, огортає його душу і сповнює легкістю. За релігійними арабськими віруваннями душа людини продовжує жити вічно саме на небі.

Якщо в народній думі козак прагне дати звістку своїм «товаришам військовим» про свою біду і в цьому покладається на батькову та материну молитву, то герой арабської народної пісні звертається лише до своєї матері. Образ матері для українського та арабського народів є священним. В українців звертання козака до матері свідчить про дотримання ним родової моралі, адже віра у святість образу батька і матері — велика наснага, що дає повноцінний розвиток людині, оберігає від всього лихого. Натомість в арабській пісні герой не просить допомоги у матері, а заспокоює її в разі

його смерті. Це говорить про його свідоме рішення віддати життя за свободу палестинського народу. Герой просить матір не хвилюватися, спати спокійно, радіти за свого сина-героя, який буде жити вічно «اماه لا تحزني ان جاءك الخبر . لا تهرقي دمعك الغالي اذا خطرت ! قري ونامي واملأي العين فرحتها». Тому не випадково студент Алсеюрі Ашраф з Палестини в урочистому, піднесеному стилі виконання кобзарем думи «Козак Голота» бажав возвеличити і своїх національних героїв.

Таким чином, усна народна творчість українського та арабського народів є важливим джерелом у дослідженні їх національних картин світу, адже світосприйняття і світорозуміння фольклорних героїв засновано на суто національному розумінні основ народної моралі, етики, естетики. Це дає можливість у багатокультурному мовному середовищі краще зрозуміти один одного та входити в життя сучасного світу на своїх питомо національних духовних підставах.

Література:

1. Копаниця Л.М. Українська лірична пісня: еволюція поетичного мислення : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня д-ра філол. наук: спец. 10.01.07 «Фольклористика»; 10.01.01. — «Українська література» / Л.М. Копаниця. — К., 2001. — 37 с.

2. Нудьга Г. У колі світової культури / Григорій Нудьга. — Львів: 2006. — 440 с.

3. Українські народні думи. Том перший корпусу. Тексти № № 1–13 і вступ Катерини Грушевської. — Х., 1927. — 166 с.

4. Українські народні думи. Том другий корпусу. Тексти № № 14 — 33 і вступ Катерини Грушевської. — Харків ; Київ : Пролетар, 1931. — 304 с.

5. Черемський К. Становлення і розвиток традиційного співоцтва на Слобідщині / Кость Черемський // Народна творчість та етнографія. — 2006. — №5. — С. 36 — 4.

6. «ثلاث رجال تسابقوا ع الموت» *. Режим доступу: http://www.conan-anime.com/] [/url] : http://www.conan-anime.com/t9842-topic#ixzz3zkn9WUYN*

7. «وصية شهيد»*. Режим доступу: http://mawdoo3.com/*شعر_عن_الشهيد

Marina Nabok, Myhammad Aby Hameda (Sumy)

COMPARATIVE ANALYSIS OF THE NATIONAL PERCEPTION OF THE WORLD IN UKRAINIAN AND ARABIC FOLKLORE

In the article the based of a comparative analysis of Ukrainian dumys and Arabic folk songs show originality perception of foreign students actions of the heroes of folklore. Determined common and different in their outlook.

Key words: folk art, dyma, song, Kobzar, hero.

Костянтин РАХНО (Опішне)

КОЛІСНА ЛІРА В УКРАЇНСЬКОМУ ФОЛЬКЛОРІ: МІЖ ЗАХОДОМ І СХОДОМ

Стаття присвячена колісній лірі в українському фольклорі, а саме казці, що розповідає, як струни цього інструмента було зроблено з решток загиблої дівчини. Аналізуються зв'язки цієї оповіді зі схожими казками й баладами інших народів Європи й Азії та давніми міфологічними уявленнями.

Ключові слова: колісна ліра, казки, фольклор, міфологічні уявлення.

Музичні інструменти в українців наділялися властивостями ритуальних предметів і використовувалися в календарних, родинних і громадських обрядах, а також у магічній практиці. Проте їхні функції в українській традиційній культурі поки що досліджені не повністю, бо поза увагою етнологів великою мірою залишилося їхнє сприйняття в народному світогляді. Тим часом, музичні інструменти — важлива частина міфологічної моделі світу. Їхнє походження у міфі часто подається як створення-винахід або привнесення культурним героєм, в ролі якого може виступати міфологічний персонаж напівбожественного походження або божество, яке приносить в світ людей перші знання і навички, перші предмети культурного світу. Значення має й матеріал, з якого створений музичний інструмент. І фольклор українців зберіг щодо цього цілком певні дані.

Це, наприклад, українська казка «Про сестру убиту», записана у другій половині XIX століття в Білій Церкві на Київщині. У ній говориться, що були собі чоловік і дружина, у них три дочки: дві погані сестри, а одна дуже гарна. Її сватають люди, побиваються по ній, а старших ніхто не хоче, навіть не питають, тож вони вирішують звести її зі світу. Звуть її в ліс по ягоди, а там пропонують пошукати в голові. Сестра погоджується, кладе голову їм на лоно, а коли засинає, вони її вбивають ножем по горлу і кидають в лісі, засипавши листям. Приходять додому, батько і мати запитують їх, де третя дочка, вони кажуть, що лісничий прогнав їх з лісу, вона і втекла. Чекають, але її немає і немає. Через деякий час по лісі йде сліпий лірник,

спотикається об щось велике, думає, що то вівця загинула в лісі і що з її нутрощів будуть струни. Бере ті струни, натягує на ліру, щоб дізнатися, як вони будуть грати. Ліра починає співати: «Помалу, дідусю, грай, мого серденька не украй, бо є в мене дві сестриці, обидві згубниці. Вони мене згубили, як по ягоди ходили, в серденько ножа всадили». Старий і його поводир вирішують, що вона добре грає, йдуть з нею в село. Приходять до людей, сідають, дід починає грати, ліра знову так само співає. Сусід батька красивої дівчини запрошує їх до себе в будинок. Батько вбитої дівчини почув, дивується, просить у діда його інструмент. Бере ліру в руки, грає, чує, як його називають татеньком. Це чують присутні, він велить заграти дружині, а ліра і матері співає так само. Всі починають плакати, батько кажуть дочкам, що хоча вони і стверджували, що це якийсь козак повів її з лісу, тепер ясно, хто її згубив, хай підуть і покличуть йому сина, хай заграє, треба дізнатися, що йому буде говорити ліра. Син приходить, бере ліру, крутить за ручку. Ліра знову пищить жалібно, син лякається, жбурляє її об землю, вона розсипається. В цю мить постає перед ним висока, чорнобрива, чорноока дівчина, ще гарніше, ніж була. Вона залишається, щаслива, біля батька й матері. Батьки обдаровують старого всім, що у них було, годують його, щедро платять за його ліру, а двох старших дочок віддають навічно в ув'язнення [23, с. 113-115].

У фольклорі інших європейських і азійських народів предмети, з яких виготовляються музичні інструменти, нерідко пов'язані з уявленнями про загробний світ: кістки, черепи, жили, нутрощі, волосся померлих або принесених в жертву людей, рідше хтонічних тварин. Тож не дивно, що музичні інструменти іноді виступають в якості вмістилищ душ померлих. Це, насамперед, казки про чарівну сопілку (AT 780), до яких близька й наведена оповідь [21; 22; 19, с. 198-289]. В Україні вони відомі в багатьох варіантах. У цих оповідях інструмент або музика загалом функціонує в якості засобу помсти і отримання відплати для самого інструменту або виконавця, який грає на ньому. Музика слугує для захисту фундаментальних культурних реалій (наприклад, шлюбу і сім'ї) або навіть підтримання космогонічної структури. Хоча музика явно має культурну мету в цих оповідях (які включають в себе як міфи, тобто історії про богів, так і історії з більш приземленими дійовими особами), це потужне вираження людської творчості також показує «природну» сторону. Музика, така, як вона представлена в казках цього типу, виявляється непідвладним класифікації явище, неодмінною умовою існування людського суспільства, що, як це не парадоксально, виходить за межі відмінностей між культурою і природою, живими й мертвими, живим і неживим. Виконання музики в цих оповіданнях фактично є шаманською подорожжю, здійснюваною музичним виконавцем і музичним інструментом. У більшості відомих версій казка починається з того, що два чи три сіблінґи, тобто брати чи сестри, вирушають на пошу-

ки цінного об'єкта. Часто до цих пошуків їх спонукає батько. Дослідники часом розглядають саме цей початок розповіді, який забезпечує контекст і мотивацію для подальшого вбивства одного брата на іншого, як вторинний розвиток в історії, але такий підхід тільки заважає зрозуміти функції фольклорного тексту. У цих пошуках саме наймолодший першим знаходить той особливий об'єкт у лісі, і старший сіблінґ, виявивши, що його (або її) обійшли, вбиває наймолодшого в пориві ревнощів. Після поховання трупа чи викидання у воду, лихий сіблінґ повертається додому з об'єктом пошуків і виграє обманом те, що було обіцяне переможцеві змагання. Тим часом на могилі виростає очерет, кущ або деревце. Мандрівний пастух (чумак, козак, гончар, кравець в українських казках) зрізує очеретину чи гілочку або знаходить кістку убитого сіблінґа у воді й робить з неї сопілку для гри; або ж бродячий музика майструє арфу чи скрипку з деревини дерева, яке росте на безіменній могилі мертвого сіблінґа. На подив свого власника, у виробу виявляється свій власний розум: він неодноразово співає голосом убитого (вбитої) пісню, що розповідає про злочин лукавого сіблінґа. Пісня щоразу звертається до того, хто грає на інструменті. Завдяки їй розкривається злочин, скоєний із заздрощів. Пастухові або музиці потім трапляється принести чудесний інструмент у присутність родичів жертви — батьків і самого (або самої) вбивці. Таким чином, останнього (або останню) чудесним чином викривають і відповідно карають. Голос музичного інструмента — це голос загиблої людини, а в інструменті знаходиться її душа. У багатьох варіантах казки убитий герой / героїня воскресає з смертю злочинця або ж скривджений сіблінг постає з інструмента, на який він / вона був тимчасово перетворений, і який мав послужити в якості засобу отримання помсти [24, с. 182-183].

Гостре суперництво виникає між сіблінґами, або, в більш загальному плані, між членами розширеної сім'ї за володіння особливим об'єктом (предметом їжі, людиною тощо). Завоювання цього призу тягне за собою привілеї та повноваження в сім'ї, так що боротьба за цінний об'єкт, яка виникає, є в результаті боротьбою за статус у родині. Різні сторони конфлікту не можуть прийти до якоїсь угоди, згідно з якою винагороду та право володіння ним можна спільно використовувати. Як наслідок, об'єкт викрадають і ховають, в той час як його законного власника вбивають і теж приховують, у якомусь природному місці або в не-людській формі. Ця «неправильна» ситуація, яка загрожує порядку в родині та її збереженню, виправляється завдяки надзвичайному втручанню музики. Мандрівний музика робить музичний інструмент із убитої жертви, ніби добуваючи якусь музичну «сутність» із решток: об'єкт, який стає наділеною душею й могутньою істотою. Музикант потім грає у присутності особи, яка скоїла насильницький акт відбирання. «Даром» музики виконавець та метаморфозований інструмент досягають покарання злочинця. Таким чином,

кульмінацією сюжету оповіді є демонстрація того, як можна отримати більше, розумно даючи (в даному випадку, виконання), ніж насильно беручи: тема, яка представлена в багатьох традиційних наративах. Завдяки такій парадоксальній взаємодії, злочин, скоєний у першій частині оповіді, розкривається й помстився: викрадений цінний об'єкт повертається, злочинцеві завдано поразку, а головного героя, якого було приховано в природі, мертвого або у вигляді музичного інструменту, виявлено [24, с. 183-184]. На стародавність цієї міфологеми вказує паралелізм між античними переказами про співаючу голову Орфея та його кістки, що накликали на місто кару, й казками про те, як із решток безвинно вбитої жертви роблять музичний інструмент, який своїм співом викриває вбивцю. Оскільки часто інструмент виготовляють із рослини, що росте на могилі жертви, то не слід забувати про згадку у псевдо-Плутарха в трактаті «Про ріки» (3.4) щодо рослини, яка виросла у Фракії на горі Пангей із пролитої крові Орфея і зветься «кіфарою», бо видає звуки, подібні до кіфари [14, с. 320; 20, с. 134-136, 228; 25, с. 214-215, 233-234].

Важливо, що в даній казці фігурує не духовий, а струнний музичний інструмент. Така видозміна часом трапляється в українському фольклорі. У казці з Закарпаття циган робить гуслі з явора, що виріс на могилі вбитої сестрами царівни [2, с. 36-37]. В оповіді з Галичини пастух знаходить скрипку під грушею в саду, де закопано вбитого братами молодшого сина короля [18, с. 148-149]. В іншому галицькому варіанті скрипка й смичок висять на золотій яблуні [16, с. 221-223]. Проте казка з Київщини значно ближча до англійських, норвезьких, шведських, данських, фарерських, ісландських, ґоттшейсько-німецьких, каталонських, естонських та словенських балад про арфу, зроблену з кісток потонулої або загиблої дівчини. Вони також побудовані на суперництві між сіблінґами. Дві сестри йдуть до водойми, іноді річки й греблі млина, а іноді й до моря. Старша штовхає молодшу в воду і відмовляється витягти її; як правило, тексти недвозначно вказують на її намір втопити свою молодшу сестру. Її мотивом, коли він позначений у баладі, є ревнощі — у деяких варіантах з більш красивою сестрою зраджує шанувальник; в інших почуття старшої сестри до молодика не взаємні, й їй загрожує майбутнє старої діви. У кількох версіях згадується й третя сестра, але вона не відіграє суттєвої ролі у подіях. У більшості версій старша сестра описується як смаглява й темноволоса, в той час як молодша сестра є білявою й світлошкірою. Коли тіло вбитої дівчини підпливає до берега, хтось, здебільшого мандрівний музикант, робить з нього музичний інструмент, як правило, арфу чи скрипку, з корпусом із кістки і струнами з її волосся чи жил. Інструмент тоді починає грати сам і співати про вбивство. У деяких версіях це відбувається після того, як музикант приніс його у господу родини, внаслідок чого старша сестра публічно викривається (іноді на своєму весіллі з нареченим убитої дівчини) як убивця.

Її карають. У багатьох варіантах балада закінчується тим, що інструмент ламають, розбивши об камінь або підлогу, і молодша сестра оживає знову [11, с. 269-280]. З огляду на численні паралелі слід припустити, що в баладі йдеться про створення саме першої арфи, і що події розвиваються за примордіальної доби [11, с. 286].

Те, як лірник бере нутрощі вбитої дівчини на струни для свого інструменту, гадаючи, що вони належать вівці, нагадує також архаїчні чарівні казки фінно-угорських і тюркомовних народів про невістку, яка намагається втекти від свекрухи-чаклунки, рідше про просто заміжню жінку, яку переслідує чаклунка, або дівчину, яка стала мимоволі дружиною ведмедя. Переслідуваній дивом вдається відірватися від погоні, вона в сутінках добирається до рідних, благає їх впустити її у будинок, але ті відмовляються відкрити їй двері. Залишившись ночувати в кошарі, жінка стає жертвою чаклунки або вовків. Її розривають на частини. Вранці батько чи брат жінки на місці вбивства знаходить її волосся, жили або кишки. Думаючи, що вони овечі, він робить з них струни для скрипки, гусел, домри. В одному випадку так чинить овдовілий чоловік героїні. Музичний інструмент людським голосом розповідає історію її загибелі. Іноді відбувається воскресіння загиблої, коли інструмент, у якому живе її душа, ламають або кидають у вогонь. Тоді з нього постає жива й неушкоджена дівчина. Такі казки існують у чувашів, волзьких і західносибірських татар, башкирів, марійців, удмуртів, вони теж є, по суті, переказом про виникнення струнного музичного інструменту [12, с. 475-482]. Їх вважають близькими до казок про чудесну сопілку, що викриває вбивцю, можливо, навіть їхньою давнішою формою [15, с. 68]. Дійсно, українська казка з Київщини ніби становить собою проміжний варіант між двома групами текстів.

Гадається, що на колісну ліру як інструмент мандрівного співця з часом було перенесено фольклорний сюжет, який первісно стосувався іншого, давнішого струнного інструменту — гусел, скрипки, бандури. Також, за аналогією з баладами та казками, можна припустити, що це не просто ліра, а перша в світі ліра, прообраз всіх наступних. І це не стільки повчальне страшне оповідання, скільки історія створення першого струнного музичного інструменту (ліри, скрипки, гусел), яка перетворилася на казку. Вона близька до переказів із нартівського епосу осетинів, де невтішний Сирдон створює першу арфу-фандир з кісток і жил або волосся своїх рідних, убитих нартом Хамицем, а нарт Созирико (Сослан) створив із волосся померлої красуні Агунди скрипку, сидячи біля неї в склепі [7, с. 211; 8, с. 295, 506; 11, с. 268-269; 10, с. 67-68]. У міфі поява предмета, персонажа — лише нова форма існування чогось, що вже раніше існувало. Мислення носія традиційної культури було етіологічним за своєю природою, що передбачало наявність у кожного значущого об'єкта міфологічного переказу про його чудесне виникнення, в якому часто був присутній елемент жертовності.

Жертвою стала дівчина чи молода жінка, що не пройшла ініціацію, з частин тіла якої було створено деталі інструменту. Тут важлива семіотизація цих частин тіла. Адже багато музичні інструменти були наділені рисами зоо- або антропоморфності, тобто мислилися як подоби або, точніше, нові форми існування людини або тварини. Колишньою формою існування музичного інструменту могла бути не тільки тварина, але й людина. У цьому варіанті, як правило, смерть людини виявляється необхідною фазою трансформації. В українській казці ліру створює сліпий лірник. В образі мандрівного співака-жебрака закладені стародавні міфологічні (язичницькі) уявлення, які трансформувалися в фольклорі особливим чином. Важливим моментом в семантичній характеристиці такого співака була його сліпота. Ця риса відрізняла його від звичайних жебраків і надавала йому особливої сакральності. Недарма темою його співів найчастіше були гріх і розплата, посмертна доля душі. Згідно з міфологічним мисленням, сліпота була знаком пророцтва, знання і мудрості, даром богів, який дозволяв побачити таємне. В уявленнях патріархального селянина знання сліпого про сьогодення і майбутнє значною мірою йшли з «того світу». Сліпий виконував функцію медіатора, щоб знайти ці знання. У казковій прозі слов'ян був поширений сюжет про осліплого мандрівника, який завдяки своїй незрячості дізнався цінні таємниці від духів, тварин або птахів. Сліпота символічно пов'язувалася і з музикою, якій звичайно приписувалося божественне походження. У деяких фольклорних текстах сліпота, як і будь-який інший фізичний недолік, могла отримувати негативну оцінку, але якщо вона була пов'язана з музикою, то завжди оцінювалася позитивно. Причому гуслі або ліра зазвичай асоціювалися з повільною сумною мелодією, їхні звуки не слугували розважальним цілям. На сліпого співака-жебрака як на сакрального персонажа покладалися певні функції в важливі моменти обрядів переходу. У слов'ян існував звичай запрошувати сліпих співаків на весілля і на хрестини, оскільки вірили, що їхні пісні і молитви принесуть щастя і добробут молодятам та їхнім нащадкам. І навпаки, покарання за незапрошення співака на весілля було дуже суворим (прокляття жебрака завжди виконується) — у молодят народжувалося сліпе дитя. Ще однією ознакою в семантичній характеристиці співака-жебрака, яка говорить про його сакральність і належність не до цього, а до того світу, був його зв'язок з язичницьким культом мертвих, що проявлявся в залученні до родинної й календарної поминальної обрядовості. Беручи участь у таких важливих для традиційного суспільства обрядах, убогий співак брав на себе роль медіатора, що полегшував перехід з одного стану в інший, з одного статусу в інший [6, с. 138-153], тобто виступав волхвом, чародієм, шаманом. У деяких народів шамани саме сліпі. Сліпим шаманам приписувався чудесний дар за допомогою магії слів підпорядковувати собі духів, змушувати їх коритися. Траплялося, що такі сліпці в писемних суспільствах мали особливі

книги для ворожіння, яким приписувалася магічна сила. Поєднуючи функції шаманів і віщунів, вони мандрували з поводирями й часом, наприклад, у великих містах, об'єднувались у корпорації [17, с. 335; 4, с. 26-30, 33; 9, с. 212; 13, с. 64, 179, 247; 5, с. 147; 3, с. 167; 1, с. 23], напрочуд подібні до українських кобзарських і лірницьких цехів.

У зв'язку з цим надзвичайно цікава церемонія «оживлення» бубна у шаманістичних народів Алтаю. Коли шаман окроплює його пивом, обруч «оживає» і за посередництва шамана розповідає про те, як дерево, з якого він зроблений, росло в лісі, як його зрубали, принесли в селище тощо. Потім шаман окроплює шкіру бубна, яка також, «оживаючи», розповідає про своє минуле. Голосом шамана тварина оповідає про своє народження, своїх батьків, дитинство і все своє життя аж до моменту, коли вона була вбита мисливцем. Закінчує вона запевненням у тому, що надасть шаманові численні послуги [17, с. 130]. Це збігається з фольклорними текстами, де музичний інструмент говорить людським голосом, звертаючись до того, хто на ньому грає, і оповідає історію свого життя і смерті — як ліра, гуслі, скрипка чи сопілка в українських чарівних казках. Таким чином, у фольклорі українців збереглися важливі відомості про міфологічне сприйняття музичних інструментів, а також майстрів, які їх виготовляли, і музичних виконавців, про силу музики, здатну впливати на вчинки людей. Паралелі до них відшукуються в епічних переказах, казках і баладах інших народів Європи й Азії, що вказує на давність міфологічних мотивів.

Список використаних джерел:

1. Бутанаев В.Я. Традиционный шаманизм Хонгорая. — Абакан: издательство Хакасского государственного университета им. Н.Ф. Катанова, 2006. — 254 с.

2. Дідо-всевідо. Закарпатські народні казки / Запис текстів та впорядкування П. В. Лінтура. — Ужгород: Карпати, 1969. — 239 с.

3. Захарова А.Е. Архаическая ритуально-обрядовая символика народа саха (по материалам олонхо). — Новосибирск: Наука, 2004. — 312 с.

4. Ионова Ю.В. Шаманство в Корее (XIX–начало XX в.) // Символика культов и ритуалов народов зарубежной Азии. — Москва: Наука, 1980. — С. 4-35.

5. Кибрик А.Е., Кодзасов С.В., Муравьева И.А. Язык и фольклор алюторцев. — Москва: Наследие, 2000. — 468 с.

6. Михайлова Катя. О семантике странствующего певца-нищего в славянской народной культуре // Язык культуры: семантика и грамматика : к 80-летию со дня рождения академика Никиты Ильича Толстого (1923-1996). — Москва: Индрик, 2004. — С. 138-156.

7. Нарты кадджытæ: Ирон адæмы эпос / Текстытæ бацæттæ кодта, чиныг æмæ дзырдуат сарæзта Хæмыцаты Тамарæ; зонадон ред. Джыккайты Шамил. — Дзæуджыхъæу: ИПО СОИГСИ, 2004. — Дыккаг чиныг. — 896 ф.

8. Нарты кадджытæ: Ирон адæмы эпос / Текстытæ бацæттæ кодта, чиныг æмæ дзырдуат сарæзта Хæмыцаты Тамарæ; зонадон ред. Джыккайты Шамил. — Дзæуджыхъæу: ИПО СОИГСИ, 2011. — Æхсæзæм чиныг. — 544 ф.

9. Орочские сказки и мифы / Составители В.А. Аврорин и Е.П. Лебедева. — Новосибирск: Наука, 1966. — 235 с.

10. Плаева З.К. Музыкальные инструменты в нартовском эпосе осетин: свирель Ацамаза // Традиционная культура. — Москва, 2016. — № 4. — С. 67-78.

11. Рахно К.Ю. Арфа Сырдона: западноевропейские параллели // Коста и мировой историко-культурный процесс. Сборник материалов Международной конференции, посвященной 155-летию со дня рождения К.Л. Хетагурова. — Владикавказ: ИПЦ СОИГСИ ВНЦ РАН и РСО-А, 2014. — С. 268-292.

12. Рахно К. Ю. Создание первого струнного инструмента в удмуртских народных сказках // Полиэтничный мир Евразии: проблемы взаимовосприятия. Сборник статей. — Ижевск: Удмуртский институт истории, языка и литературы УрО РАН, 2016. — С. 475-484.

13. Смоляк А.В. Шаман: Личность, функции, мировоззрение. (Народы Нижнего Амура). — Москва: Наука, 1991. — 280 с.

14. Торшилов Д.О. Античная мифография: мифы и единство действия с приложением аргументов Аристофана Византийского и «О реках» Лжеплутарха. — Санкт-Петербург: Алетейя, 1999. — 428 с.

15. Тудоровская Е.А. О контаминации сказочных сюжетов // Wiener slawistischer almanach. — Wien, 1978. — Band 2. — С. 59-72.

16. Франко Ів. Із уст народа // Житє і слово: Вістник літератури, історіі і фольклору. — Львів: друкарня Інстітута Ставропігійського під зарядом І. Пухира, 1895. — Том ІІІ. — С. 215-236.

17. Элиаде Мирча. Шаманизм: архаические техники экстаза. — Киев: София, 1998. — 384 с.

18. Barącz Sadok. Bajki, fraszki, podania, przysłowia i pieśni na Rusi. — Tarnopol: nakładem autora, drukarnia Józefa Pawłowskiego, 1866. — 248 s.

19. Bugiel Włodzimierz. Studya i szkice literackie. — Poznań: tłocznia Dziennika Poznańskiego, 1910. — VI, 409 s.

20. Linforth Ivan M. The Arts of Orpheus. — Berkeley-Los Angeles: University of California Press, 1941. — XVIII, 370 p.

21. Mackensen Lutz. Der singende Knochen: Ein Beitrag zur vergleichenden Märchenforschung. — Helsinki: Suoamlainen tiedeakatemia, 1923. — VI, 174 S.

22. Monseur Eugène. Contes. I. L'os qui chante // Bulletin de Folklore: Organe de la Société du Folklore Wallon. — Bruxelles-Paris: J. Lebègue & Cie.; Ernest Leroux,

1891-1892. — Tome 1. — P. 39-51, 89-149; 1893-1895. — Tome 2. — P. 219-241, 245-251.

23. Moszyńska Józefa. Bajki i zagadki ludu Ukraińskiego // Zbiór wiadomości do antropologii krajowej. — Kraków: drukarnia uniwersytetu Jagiellońskiego, 1885. — Tom IX. — S. 73-160.

24. Nagy Joseph F. Vengeful Music in Traditional Narrative // Folklore. — London,1986. — Vol. 95. — № 2. — P. 182-190.

25. Nagy Joseph Falaky. Hierarchy, Heroes, and Heads: Indo-European Structures in Greek Myth // Approaches to Greek Myth. — Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1990. — P. 200-238.

Kostyantyn RAKHNO (Opishne)

HURDY-GURDY IN UKRAINIAN FOLKLORE: BETWEEN WEST AND EAST

The article deals with hurdy-gurdy in Ukrainian folklore, notably a fairy tale, which tells, how the strings of this instrument were maid from the remains of a murdered girl. The author analyses the connections of this narrative with the similar fairy tales and ballads of other peoples of Europe and Asia as well as ancient mythological beliefs.

Key words: hurdy-gurdy, fairy tales, folklore, mythological beliefs.

Марина НАБОК, Мехмет БЕШИР (Суми)

ЕТНОТИП ВОЇНА В УКРАЇНСЬКИХ НАРОДНИХ ДУМАХ ТА КУРДСЬКИХ НАРОДНИХ ПІСНЯХ

В статті на основі відгуків студентів-іноземців проаналізовано своєрідне сприйняття етнотипу воїна в українських народних думах та курдських народних піснях, здійснено його порівняльний аналіз. На цій основі визначено спільне та відмінне у характерах, діях та вчинках цих героїв.

Ключові слова: етнотип, герой, нація, культура, традиція, світосприйняття, свобода, незалежність.

В основу характеру епічного героя українських народних дум покладено козацький звичай, лицарські чесноти. Лицарство — це сукупність вироблених народом упродовж віків правил поведінки, національного розуміння честі, гідності, обов'язку. Такі якості національного характеру досить глибоко і повно розкриваються в думовому епосі, адже вони становили основну мету козацької педагогіки, завжди утверджували і утверджують вільнолюбність, готовність на самопожертву в ім'я України як основу лицарства та національної ідеї загалом.

Важливе значення для дослідження етнотипу воїна в українських народних думах мають праці з проблем козацької педагогіки. Зокрема, Ю.Руденко визначає такі складові кодексу лицарської честі:

– непохитна вірність принципам народної моралі, духовності;

– відстоювання свободи і незалежності народу, держави;

– уміння скрізь і всюди чинити шляхетно, виявляти лицарські чесноти;

– готовність боротися до загину за волю, честь і славу України;

– ненависть до ворогів, прагнення визволити рідний край від чужих заброд-завойовників;

– здатність відстоювати рідну мову, культуру, право бути господарем на власній землі;

– героїзм, подвижництво у праці і в бою в ім'я свободи й незалежності України [3; с. 16].

Якщо в Західній Європі лицар — це воїн, який мав бути із так званої благородної сім'ї, пов'язаний з класовими феодальними привілеями, то в українському фольклорі — це простий козак, який вільно гуляє степами, у боях з ворогами, у повсякденному житті виявляє названі вище чесноти. Чимало таких складових лицарства мають герої дум.

Ознайомлюючи іноземних студентів, які навчаються в медичному інституті Сумського державного університету, з українською усною народною творчістю, зокрема народними думами, ми здійснюємо порівняльний аналіз спільного та відмінного у зображенні фольклорних героїв. Зокрема, студенти з Туреччини прослухали та проаналізували записи дум і пісень у виконанні кобзарів Г.Ткаченка, Є.Адамцевича, Є.Мовчана, охарактеризували героїв дум, порівняли їх дії з діями своїх національних героїв у пісенному фольклорі.

Так, в українській народній думі «Козак Голота», студентів вразив зовнішній вигляд козака, бо ж на ньому

… шапка-бирка,
Зверху дірка,
Травою пошита,
Вітромъ підбита,
Куди віе, туди й провівае,
Козака молодого прохоложае.
[5; с. 9]

Незважаючи на убогу зовнішність козака, він «Не боітця ні огня, ні меча, ні третёго болота». Козак Голота — представник простого народу, який за свій обов'язок обрав захист рідної йому землі. Смисл його життя не в тому, щоб просто жити, а в тому, для чого жити. Наповнення його буття високим духовним змістом — це складний процес становлення Голоти як лицаря.

«Розшифровуючи» поетичні формули цієї думи, іноземні студенти були вражені силою, багатством української мови та природним, тонким вчуттям українців у навколишній світ. Відтак для них стало зрозуміло, чому козак Голота звертався до поля Килиїмського як до живої істоти, подібної собі, адже розуміння краси в українців вбачалося не лише у «ясних зорях» і «тихих водах», а й у злитті людини з природою. Легко зрозуміли студенти й те, чому козак був одягнений убого і не прагнув золотих шат татарина, бо ж багатство не було прикметною ознакою козака-лицаря, який вільно гуляє степами, у боях з ворогами, у повсякденному житті виявляє лицарські чесноти.

Поняття «людина і природа» студенти-курди сприймають в площині відданості своїй землі, за яку борються і помирають. Так, наприклад, Абдерахім (Туреччина, гр. ЛС-916 гр.) зазначає: «Головне для козака — це бути

вільним. Коли козак Голота воює і отримує перемогу, то для нього це почесна справа. Тоді й прославляє він не лише себе, свої дії, але й поле, де *вони* отримали перемогу» (архів автора). Звернімо увагу, як студент об'єднав у єдине ціле людину і поле, на якому отримав перемогу. Для нього дії козака Голоти не є одноосібними. Курд Ридван (Туреччина, гр. ЛС-916) також зазначає, що головним для героя думи є відчуття єдності із землею. «Земля допомогла козакові тільки тому, — пише він у відгуку, — що цей лицар народився на цій землі, ріс і увібрав її силу, що й стало джерелом його перемоги» (архів автора).

Щоб точніше окреслити природну основу етнотипу козака-воїна, іноземним студентам було пояснено смисл слів «козак», «Січ», що увібрали в себе первісне розуміння навколишнього світу. Чимало дослідників намагались пояснити це слово як запозичене. Проте нині воно трактується як суто праукраїнське, що мало коріння ще з часів держави артів. Тоді існувало слово «кес» (варіанти «кос», «кас»), що означало «меч». Слово «кесар» складалося із двох слів «кес» (меч) і «сар» (головний), і мало значення *перший воїн*. Переходячи в інші мови, воно набирало іншого звучання. Так, люди озброєні «кос» (мечами) були «косаками», звідси й слово «козак» [1; с. 82–85]. Відтак, характер козаків відтворював істинне прагнення до боротьби, що було властиве першому воїнові у ній, пройнятому поривом до перемоги, бажанням здобути собі *славу*, яка має бути вічною. «Слава не вмре, не поляже, отнині до віка!», — так закінчуються думи. Слово ж «Січ» має своє коріння ще з «доскитських часів і утворене від слова «сік» («січ»), що у мові предків-українців і їх родичів шумерів означало «удар» [1; с. 88]. Тобто, Січ для козаків була центром організації швидкого відплатного удару.

Світосприйняття та світорозуміння курдського народу теж засноване на єдності людини і світу, в основі якого лежить діалектика протилежностей. *Сила, міць, потужність* поєднуються з *ніжністю, спокоєм, красою*. Жіночі та чоловічі курдські імена відображають таке поєднання: *Delal* (ніжна), *Xezal* (красива), *Rojin* (сонце), *Helbest* (вірш, поема), *Agir* (вогонь), *Aram* (спокій) та ін. Своєрідним постає етнотип воїна в курдській народній пісні "Bêrîtana" (Режим доступу: http://kurtce-muzik.blogspot.com/2012/03/sipan-xelat-beritan.html). Студенти групи ЛС-229 Діяр Озьгур та Ахмет Ішим, курди за національністю (Туреччина), проаналізували образ героїні цієї пісні — молодої дівчини на ім'я Берітан, що значить *перший воїн*. Вона постає в образі *лева* «şer», очолює і веде за собою військо. У різних варіантах цієї пісні образ лева змінюється на образ *хвилі* «pêlan», яка грізно нищить все довкола. Берітан є уособленням чоловічого і жіночого начал: дівчина сильна як чоловік та одночасно жіночна, ніжна як троянда «kulîlka». «Саме ця молода дівчина вказала курдському народові шлях до свободи. Раніше наш народ не знав, як можна бути вільним, незалежним, жити по-іншому. Берітан стала для нас світлом свободи, вона — національна героїня» (архів

автора) — коментує Ахмет. Студенти пишаються рішучими діями героїні, що покликані любов'ю до рідної землі, свободи, незалежності. Діяр співпереживає за долю Берітан, що підтверджується його емоційним співом. В цьому іноземний студент уподібнюється до постаті українського кобзаря чи бандуриста, бо ж намагається глибоко ввійти в образ героїні і передати нам її внутрішній стан. До співу Діяра приєдналися інші студенти-курди, засвідчуючи цим свою підтримку, єдність з героїнею народної пісні.

Коли в українській народній думі «Козак Голота» епічний герой виголошує славу козакам-лицарям у кінцівці думи, то у курдській пісні «Bêrîtana» народ возвеличує героїзм, хоробрість дівчини вже у зачині пісні: «Çendî hebim ji bîr naçe / Bêrîtana min» («Народ ніколи не забуде тебе / Наша Берітана»).

В українському фольклорі не так багато зразків пісень, де головним героєм є жінка-воячка. У думах героїчного циклу образ матері виступає у персоніфікованій формі, а саме: Січ — Мати, Луг — Батько, перемога — Матір-Слава. В українського та курдського народів прагнення до слави є природною рисою їх національного характеру. В українців ще в дохристиянський період перед майбутньою битвою переконували військо у красі боротьби за рідну землю, в тому, що ця боротьба освячена верхніми, божественними силами, й насамперед *Матір'ю Славою*, яка є захисницею племені.

Про смерть нашу не думаймо,
і життя наше на полі (бою) прекрасне.
Б'є крилами *Мати* наша *Слава* і велить нам іти до січі,
І маємо йти" [2, с. 121], –
так зазначено у «Велесовій книзі» [дощечка 8].

Подібне світосприйняття зауважуємо і в курдського народу. Зокрема, студент з Туреччини Ахмет Ішим (гр. ЛС-329) пояснює, що слово «курди» означає «сильний», «відважний». Новонародженій дитині бажали кращого життя, що можливе лише у вільній країні. Тому курди мають бути сильними, хоробрими, рішучими не тільки у своїх діях, але й в почуттях до близьких та рідних. Їх природний потяг до свободи відображено і в курдських іменах. Так, наприклад, жіноче ім'я *Şine* означає синій колір неба, яке є символом вільного життя. «Воно таке велике, безкрає, як і свобода» (архів автора), — пояснює Ахмет.

Прикметно, що спільним в українського і курдського народів є традиційне сприйняття жінки-матері як берегині роду. Курдські жінки, наприклад, нарівні з чоловіками мають право на власність, на голос у вирішенні сімейних справ, вони не носять паранджі, не позбавлені права вільного пересування по помешканню (нагадаємо, що в інших мусульманських народів жінки майже не виходять поза межі жіночої половини оселі). Серед

курдів зовсім не поширене багатоженство. Зокрема, студент-курд Ахмет Ішим так коментує роль жінки у суспільстві: «Жінка і природа мають один корінь. Природа дає нам хліб, овочі, фрукти тощо, так і жінка дає життя. Ми говоримо, що жінка «jin» — це моє життя. Звертаючись до сестри чи дружини, ми кажемо «Xwişka mın», «Jına mın» («моя рідна» у значення *«та, яка дала життя»*)» (архів автора). В українських народних думах соціально-побутового характеру природа образу матері пов'язана з укладом хліборобської родини, де потрібні вміння господарювати, витривалість у праці тощо. Українська жінка переносить звичаї родини, а тим самим і нації, з покоління в покоління. І тому вивищення образу матері, святість у ставленні до неї в думовому епосі цілком зрозумілі.

Етнотип воїна в образі дівчини зображено і в курдській народній пісні «Zîlan» (Режим доступу: http://www.bakanzi.com/sarki-sozu-cevirileri/ciwanha..).

Курд Мехмет Бешир, студент групи ЛС-329 з Туреччини, аналізуючи пісню зазначає, що образ молодої дівчини Zîlan подано паралельно з образом її бабусі. Дівчина дуже схожа на неї не лише зовнішньо, але й внутрішньо: «çavên te da xezaba dişmin» («риси обличчя, очі так схожі на бабусині»), «kîna ev dilêvan ne bi meriv» («помстися їм за нас»), «agir berdan reşan, usa bi sedan gund u bajar» («дочко моя, не забудь, що вони зробили з нами»), — читаємо в пісні. Як пояснює студент, за курдською народною традицією образ старшої жінки в родині завжди вивершувався. До її порад, настанов завжди дослухаються. Тому не випадково в народній пісні онука так схожа на бабусю. Адже таким чином народ підкреслює тяглість родинних кровних зв'язків, силу духу, невмирущість ідей, що передаються з покоління в покоління. Така родина невмируща і є прикладом не лише для курдського народу, але й для світу в цілому: «ne teni li nav gelê kurdistan belav bû li nav hemû gelê cîhan» («твої дії видно не лише в Курдистані, але й далеко за її межами»).

Не випадково дівчину звати Zîlan (означає «квітка», «земля»). Як пояснюють студенти, вид таких квітів росте високо в горах, між каміння, де, практично, немає землі, тому вони змушені боротися за життя. Ці квіти червоного та жовтого кольору. Червоний колір — символ вогню, жовтий — землі, поля. Традиційно образ землі для курдського народу є уособленням його любові до життя, циклічності буття. «Курдський народ цінує життя, співчутливий до болю інших, тому й бажає миру кожній нації» (архів автора) — наголошує Мехмет Бешир. Разом з тим, він непримиренний до ворогів, які хочуть забрати у нього волю. Відтак, воїн має бути достатньо сміливим, сильним, щоб навіть одним поглядом показати хоробре серце і душу курда: «de zu bikin bi baweriya te xwar te serî hildan li hember dişmin» («впевнена у собі, вона стала перед ворогом так, щоб вороги боялися навіть її погляду»). «Перед стратою курда-воїна традиційно зображують усміхненим.

Це є ознакою сили його характеру, непримиренності перед ворогом», — пояснює Мехмет Бешир.

Чужоземні студенти переймаються долею невільників, які тридцять років перебували в «темниці-кам'яній» (думи «Маруся Богуславка», «Плач невільників»). Хоча драматична складова переважає героїчну, герої дум для них теж постають сильні духом. Наприклад, студентові із Туреччини Емре (гр. ЛС-916), важко усвідомити, що людина взагалі здатна витримати такі нелюдські умови. «Коли б мені довелося бути на місці українських невільників і терпіти такі муки, то, напевно, я б не витримав. Для мене таке «життя» рівноцінне смерті» (архів автора), — ділиться він своїми враженнями. В зображенні характерів цих героїв переважає не героїчна складова, а драматична. Оповідач, творець і виконавець входить в образ героїв та особливостями епічної співогри глибоко передає їх страждання.

Студенти також з розумінням та повагою ставляться до героїні думи «Маруся Богуславка», адже вона чітко кладе межу між «своїм» і «чужим». Вона для них теж герой. Сприймаючи зміст думи, вони усвідомлюють, що козаки-невільники для Марусі Богуславки є «своїми», тому спільність їх інтересів велика. Психічний стан героїні думи передає глибину її страждання. Ідея свободи й обов'язку зумовлює появу думок щодо звільнення козаків-невільників, а те, що вона не втекла разом із невільниками, студенти пояснюють її мудрістю і далекоглядністю. Своєрідно, наприклад, сприйняв вчинок Марусі курд Абдерахім (гр. ЛС-916). Він зазначає: «Дуже добре вона зробила, що відпустила земляків. А що не пішла з ними, теж добре. Коли б втекла з козаками, то султан обов'язково їх наздогнав би і знищив усіх. Та оскільки вона залишилася, то була вірогідність того, що він їй пробачить цей вчинок. Таким чином козаки успішно дістануться на рідну землю» (архів автора).

Отже, українські народні думи та пісенна творчість курдського народу посідають чільне місце у розкритті основ етнотипу воїна у міжетнічних світоглядних зв'язках. Своєрідність світосприйняття і світорозуміння, непохитна вірність своїм принципам та ідеалам, благородство, нехтування небезпекою, свободолюбність, героїзм, подвижництво, жертовність в ім'я Батьківщини, поетизація любові до неї, поєднання героїчного з драматичним, творять основу дій фольклорних героїв, що особливо важливо для виховання молодого покоління в умовах глобалізаційних процесів.

Література:

1. Братко-КутФеномен України / Олексій Братко-Кутинський Олексій — К. : Вечірній Київ, 1996. — 394 с.

2. Велесова книга. Волховник. — К. : Такі справи, 2002. — 367 с.

3. Руденко Ю.Д. Українська козацька педагогіка: відродження, пошуки, перспективи / Ю.Д. Руденко // Рідна школа. — 1994. — № 5. — С. 13–18.

4. Українські народні думи. Том другий корпусу. Тексти № № 14 — 33 і вступ Катерини Грушевської. — Харків ; Київ : Пролетар, 1931. — 304 с.

5. «Bêrîtana». Режим доступу: http://kurtce-muzik.blogspot.com/2012/03/sipan-xelat-beritan.html

6. «Zîlan». Режим доступу: http://www.bakanzi.com/sarki-sozu-cevirileri/ciwan-ha..

Marina Nabok, Mehmet Bechur (Sumy)

ETHNOTYPE OF HEROES IN UKRAINIAN NATIONAL DYMA AND KURDISH NATIONAL SONGS

In the articles analyzes the uniqueness of perception foreign students folk ethnotype of heroes in Ukrainian national dumy and Kurdish national folk poetic and comparative analysis these heroes. For these reasons defined common and different in character, actions and deeds of these heroes.

Keywords: aesthetics, nation, culture, tradition, worldview, freedom, independence.

Михайло РАХНО (Полтава)

ЕПІЧНА ТРАДИЦІЯ СЕРЕДНЬОВІЧНИХ ГЕРМАНЦІВ І УКРАЇНСЬКЕ КОБЗАРСТВО

Стаття присвячена порівняльному аналізу епічної традиції середньовічних германців і українського кобзарства. Простежуються звістки про героїчний епос в остготів, вестготів і кримських готів за доби середньовіччя. Автор робить висновок, що епічна традиція готів дуже нагадувала побутування епосу в українських козаків.

Ключові слова: епос, пісні, бандура, кобзарство, готи, українці.

Будь-яке дослідження європейської епічної традиції повинне виходити з добре відомого тексту римлянина Публія Корнелія Тацита «Про походження і місцепроживання германців» (2), в якому говориться, що всі германські племена в I столітті складали пісні, котрі служили їм своєрідними історичними анналами: «У стародавніх піснеспівах, — а германцям відомий тільки один цей вид розповіді про минуле і тільки такі аннали, — вони славлять породженого землею бога Туістона. Його син Манн — пращур і праотець їхнього народу; Маннові вони приписують трьох синів, за іменами яких ті, що мешкають поблизу Океану, прозиваються інґевонами, посередині — герміонами, всі інші — істевонами» [13, с. 108; 21, с. 354]. Те, що в далекому германському минулому були пісні, є безсумнівним. Тацит не раз повідомляє про них, він навіть, можливо, вставив у свої повідомлення про повсякдення германців їхні повчальні вислови. У давні часи германці, яких римляни розглядали як нецивілізований народ, могли наділити безцінними дарами своєї мудрості й мистецтва своїх сусідів. У перші століття нашої ери фіни й германці мешкали поряд, і, за припущенням літературознавця Ріхарда М. Майера, саме германці подарували фінам свій розмір вірша [33, с. 516]. Вже первісний час продукував поховальні гімни з уславленням померлих героїв. Для цих гімнів було властивим епічне розширення, оскільки слава героя перевершувала звичайну міру героїзму і переживала покоління. Такі епічно розроблені поховальні гімни передавалися з роду в рід; у них було збережено вдячну пам'ять про великих людей давнини. Істотно,

що німецькі слова Dank ‘вдячність’ і Gedächtniss ‘пам’ять’ є одного й того ж походження — обидва мають своїм коренем корінь слова denken ‘думати, мислити’. Саме коли думали, розмірковували про себе самих і бачили переваги сучасного світу, згадували з вдячністю заслуги минулих часів. Таким чином, історичний інтерес, надхненний вдячними почуттями, сприяв збереженню поховальних пісень, під його впливом була відкинута сама форма поховального гімну і з неї розвинулася форма героїчної пісні. Племінна доба германців з IV по VIII століття була часом розквіту епосу. У V столітті героїчна пісня за своїм значенням і впливом була настільки відомою, що героїчний гунський король Аттила, за певними історичними свідченнями, думав про увічнення своєї слави в пісні [12, с. 274, 277].

Досліджуючи правитоки українських дум, слід згадати, що германці, які незаперечно взяли участь в етногенезі українців, складали короткі епічні пісні ще в доісторичний час. Ці пісні стали найважливішим елементом героїчного переказу, а в язичницький час — оповідей про богів (міфів). Дослідник Андреас Хойслер на підставі дослідження германських саг наприкінці XIX століття схилявся до думки, що там, де існували героїчні пісні, вони були важливим засобом передачі героїчних переказів, а пошкодження пісні було й занепадом переказів [28, с. 4; 29, с. 134]. Велике переселення народів створило передумови для відособленості скандинавського розвитку. Воно перерізало зв’язки північних племен з південними сусідами. Сакси і англи перемістилися до Англії, свеви й готи рушили на південь [35, с. 4]. Воїни з жінками, дітьми і рабами мечем прокладали шлях до територій, де вони сподівалися на кращі умови життя. Ці люди принесли з собою потребу в героїчних піснях, які так пасували тим обставинам, до яких змушувало життя [35, с. 6]. У Причорномор’ї готи з’явилися вперше в 214 році, навівши страх на суші і на морі. Незабаром вони спустошили узбережжя до самого Егейського моря [12, с. 186].

Войовничі пісні, епічні чи ліричні, або лірико-епічні, завжди і скрізь були приналежністю мужньої і войовничої статі [7, с. 252]. Короткі епічні пісні у германців були широко поширеними ще в доісторичний час, вони створили найважливіший елемент героїчної саги, а за язичницької доби й міфів [27, с. 4]. Історик Карл Мюлленгоф щодо готів зазначав, що вони були героїчним народом, основними носіями германських героїчних саг і героїчної поезії, які відзначають королів Германаріха і Теодоріха. Цей народ знайшов свій кінець на чужині. Невеликі рештки трималися ще довгий час в нижній частині Вісли та в Криму, де тільки на початку XIX століття зникли останні рештки готів [34, с. 13].

Грек Амміан Марцеллін та аланогот Йордан з Равенни в IV–V століттях засвідчили наявність у готів, які населяли тоді Східну Європу, схожих епічних переказів про минуле та витязів. Розповідаючи про те, як готи на чолі з королем Філімером переселялися разом зі своїми сім’ями і худобою зі своєї

батьківщини Скандзії, або Скандинавії, до Скіфії, Йордан у «Гетиці» (27-28) наводив такий епізод. Під час переправи через широку річку провалився міст, і готи опинилися поділеними на дві групи, причому ті, хто вже переправився через річку, не могли повернутися, а ті, хто ще залишався на старому березі, не могли рухатися вперед, тому що, як то кажуть (ut fertur), земля ця непрохідна через численні водойми і трясовини. Згодом люди, що бували в тих місцях, чули вдалині мукання худоби і крики людей. Готи, які разом з Філімером встигли переправитися через широку річку, розбили жителів Спалоса і звитяжно пройшли через усю Скіфію, до її земель біля моря Понт, «про що розповідають складені ними спільно на згадку про ці події давні пісні, які слугували їм своєрідним літописом. Про ці ж справи говориться і в Аблабія, преславного і правдивого історика готів». Тут використано відомий українцям легендарно-казковий мотив про людей, чиї голоси чутно з глибини вод, або про місто, звук дзвонів якого долинає з дна водойми чи з-під землі. Мотив цей часто повторюваний у прозових і віршованих оповіданнях, де йдеться про різні річки, моря і озера. Йордан повідомляв, що цей переказ існував у старовинних історичних піснях готів (in priscis eorum carminibus pene historicu ritu in commune recolitur), і додавав, що наявність його у їхніх давніх піснях підтвердив Аблабій у його «найправдивішій історії». Отже, вчені історіографи готів включали до своєї прозової оповіді зміст старовинних пісень. Подібним чином автори «Загальних хронік» Іспанії викладали в них події, оспівані в кантарес-де-хеста [10, с. 70, 134-135; 13, с. 108-109].

За Йорданом, у книгах були вказівки на те, що в пізніші часи готи тимчасово осіли у трьох районах: по-перше, в Скіфії біля Меотійських боліт, по-друге, в Мезії, Фракії й Дакії і, нарешті, в тій же Скіфії біля моря Понт. «Але, — продовжував Йордан (38), — ми ніде не знаходимо записів переказів, згідно з якими готи були обернені в рабство у Британії або на якомусь іншому острові і хтось викупив їх ціною коня. І якщо хто-небудь скаже, що готи з'явилися в наших краях інакше, ніж про це розповіли ми, це буде неправдою, тому що на більшу довіру заслуговує те, про що ми дізнаємося з книг, ніж баєчки старих людей». З наведеного уривка видно, що відомості про рабство і викуп готів отримані з «давніх пісень» (prisca carmina), які Йордан свого часу чув від готів. Історик абсолютно ясно говорить, що в жодного автора йому не вдалося виявити записів (nec eorum fabulas alicubi reperimus scriptas) про обернення готів у рабство на острові [10, с. 72, 136]. Незважаючи на таку категоричну заяву Йордана, деякі історики, що не враховували, наскільки живучими були усні перекази, вважають, що Йордан знайшов цю легенду у Аблабія. Вони залишалися при цій думці, навіть попри те, що Йордан назвав працю Аблабія «veríssima historia», тобто такою історією, в якій не могло знайтися місця для «баєчок старих людей». Проте, як Аблабій, так і Йордан без усяких застережень відтворювали іншу

«priscum carmen», яка, на їхню думку, заслуговувала на довіру, а саме пісню про міст, що обвалився і розділив народ навпіл. А от інший переказ Йордан відкидав, бо він видається йому невірогідною казкою. Таке подвійне ставлення до фольклору було властивим і королеві Альфонсо X Мудрому, який багато разів беззастережно використовував історичні перекази, почерпнуті, як він сам повідомляв, із кантарес-де-хеста, і водночас з презирством відкидав інші відомості, з того ж джерела. Йордан не вірив почутому ним усному переказу, протиставляючи йому те, що написано, те, про що можна прочитати в книгах (scriptum... lectio), себто те, про що писали Аблабій і Касіодор. Йордан вживав ті ж зневажливі вирази, що і Альфонсо X, який викривав недоречності, допущені хугларами в кантарес-де-хеста. Альфонсо X зі свого боку протиставляв їм «те, що написано в хроніках і книгах» (lo que fallamos escripto en las crónicas et en los libros), тобто у Родриго Толедського або Лукаса Туйського, «адже треба більше вірити повідомленому знавцями, написаному у книгах і інших надійних джерелах, а не довіряти розповідям людей нетямущих» (onde más deve omne creer a lo que semeja con razón, de que falla escritos et recabdos, que non a las fablas de los que cuentan lo que no saben). Готський історик VI століття і іспанський історик XIII століття відчували непереборну потребу послатися на яку-небудь легенду, тому що вона відома усім, і водночас обидва в однаковій формі висловлювали свою зневагу до неї. У цьому видно прояв вічного тяжіння і вічного протиборства між історією, відбитою в епосі, і історичною хронікою вчених. Слід зауважити, що Йордан, повідомляючи про поневолення готів у Британії або на якомусь іншому північному острові (in Brittania vel unaqualibet insularum), виявляв знайомство з різними версіями цієї легенди. Знав різні варіанти переказів і Альфонсо X. Тут помітно байдужість історика до варіантів, з якими він зустрічався в епічних піснях. Нарешті, схоже ставлення Йордана й Альфонсо Мудрого до історичних переказів переконує в тому, що легенда, якою знехтував Йордан, була епічною піснею так само, як і «розповіді людей нетямущих», якими знехтував Альфонсо Мудрий. Це була саме епічна пісня, оскільки плід швидкоплинної вигадки, що не має ні відчутного змісту, ні закріпленої віршем і пісенним виконанням форми, не міг би привернути уваги історика, котрий посилається навіть на варіанти, у яких названий той чи інший острів. В оповіданнях казкового характеру, без усталеної форми, такі подробиці звичайно не уточнювалися й уваги не привертали. Незважаючи на те, що такі історики, як Йордан і Альфонсо X, були розділені сімома століттями, їхні погляди на епос і вчену історіографію збігалися. Що більше, через сім століть Альфонсо X знову звернувся до легенди про викуп народу ціною коня, узятої ним знов таки з епічної поеми [13, с. 109-111].

Виклавши вигаданий епізод про закріпачення готів на якомусь острові, Йордан знову назвав три області їхнього розселення, з яких остання була

розташована біля моря Понт, куди готи прийшли, вже розділившись на вестготів, очолюваних родом Балтів, і остготів, якими правив рід Амалів. Від сусідніх племен готи відрізнялися своїми вправами в стрільбі з луку, під час яких вони «виконували, співаючи голосом під звуки кіфари, пісні про діяння предків (maiorum facta) — Етерпамари, Ганали, Фрітігерна, Відігої та інших, яких це плем'я дуже шанує» [10, с. 73, 137]. Наведений текст показує, що готи створювали чимало героїчних пісень, невідомих у той час римлянам. З чотирьох славних героїв, названих Йорданом (43), перші два цілком невідомі, а двоє інших були вестготами, що жили за два століття до Йордана. Відігоя жив в першій половині IV століття, коли вестготи оселилися на північ від Дунаю. Цей найсильніший серед готів чоловік був, як повідомляє Йордан, убитий сарматами. Король Фрітігерн очолював готів під час переправи через Дунай і привів їх на землі, підвладні Римській імперії. Фрітігерн вибавив готів з голоду і злиднів, від яких вони потерпали з вини правителя Фракії, що барвисто описано в Йордана. Фрітігерн був тим героєм, який завдав поразки імператорові Валенту в битві при Адріанополі в 378 році й убив його під час битви. Саме він уклав врешті-решт договір з імператором Феодосієм 382 року [13, с. 111].

У повідомленні про ці події Амміан Марцеллін, історик і воїн того часу, пише (XXXI, 7), що вестготи на чолі з Фрітігерном повстали проти володаря Фракії, спустошили цю провінцію, і що перед самою битвою, яка сталася в 377 році, «варвари, безладно виспівуючи пронизливими голосами пісні, прославляли в них предків» (Barbari vero maiorum laudes clamoribus stridebant inconditis) [1, с. 504]. Таким чином, Фрітігерн, якого, за Йорданом, готи оспівували згодом як свого славного предка, у свою чергу прославляв пращурів. Упадає в око багатовікова традиція такого роду пісень.

Хоча Йордан і плутав постійно готів і гетів, вважаючи, зокрема, що Дакія за часів Августа знаходилася під владою готів, він зображує як наставника готів вченого священика Дицинея. Останній називав певний клас цього племені «ті, що обросли волоссям» (capillatos; варіант: capillutos). Йордан (72) додавав, що це прізвисько «готи прийняли прихильно і досі згадують його у своїх піснях» [10, с. 80, 142]. Цікаво, що, наводячи прізвисько, дане готам за їхнє нестрижене волосся, Йордан брав його з відомих йому пісень. У піснях, присвячених Філімеру, збережено пам'ять про переселення готів зі Скандинавії до внутрішніх районів Європи. У піснях про Фрітігерна йшлося про вступ вестготів — першими з германських племен — у межі Римської імперії. Чимало інших невідомих героїв, схожих на Етерпамару і Ганалу, було, напевно, оспівано до і після Філімера та Фрітігерна. У період, що відділяв їх один від одного, жив герой іще більшої слави — володар остготів Германаріх з роду Амалів. Цей вождь підпорядкував своїй владі вестготів до їх переходу на землі на південь від Дунаю. За словами Йордана, дехто (скоріше за все, Аблабій) порівнював його з Олександром

Великим, адже він підкорив усі скіфські й германські племена від Чорного моря до Балтійського. Йордан повідомляє, як розгніваний Германаріх наказав підступно вбити Сунільду, аби помститися її чоловікові за зраду, як потім довго загоювалися рани Германаріха, нанесені йому братами Сунільди, за смерть сестри, і, нарешті, як він наклав на себе руки, побачивши, що могутності його загрожує навала гунів. На той час, у 375 році, він мав уже 110 років. Таке довголіття споріднює його із зображеним в епічних поемах Карлом Великим і накладає певний поетичний відбиток на всю низку помст, так само властивих для епосу. Усе це говорить про те, що готи й інші германські народи поза сумнівом повинні були складати пісні про Германаріха, поготів що середньовічні германські племена — англосаксів, німців, скандинавів — у пізнішій епічній поезії зберегли пам'ять про лютого остготського короля та його жертву [13, с. 112].

Дуже близький до Германаріха Генсемунд, теж з роду Амалів, якого Касіодор прославляв як найвеличнішу, завжди живу в пам'яті готів і всюди оспівувану людину (Gensemundus ille toto orbe cantabilis). Слід нагадати й про обставини смерті вестготського короля Теодореда в битві на Каталаунських полях 451 року. Коли результат бою ще не був ясним, готські війська на очах супротивника виконали поховальний ритуал, ушанувавши пам'ять загиблого короля своїми піснями (cantibus honoratum). Останнім серед спільних для низки германських племен героїв, що жили в епоху великого переселення народів, був Теодоріх із роду Амалів, що очолив похід остготів з Паннонії на землі, на південь від Альп. Цього великого короля прославляли дуже довго. Присвячені йому поеми збереглися в «Едді» та в пізньому епосі інших германських народів [13, с. 113].

Коли закінчилася епоха великого переселення народів, германські племена, що осіли в провінціях зруйнованої Західної Римської імперії, далі виконували свої давні історичні пісні і складати нові про недавні події; вони славили в них сучасних їм героїв, створювали нових героїв і нові легенди, тобто далі жили неначе в умовах героїчної пори. Щоправда, тодішні герої перестали отримувати загальне визнання, чутка про них вже не поширювалася серед різних германських племен, їхня слава не виходила за межі тієї нової народності, представниками якої вони стали. Англосакси, що облаштувалися в Британії, культивували свою епічну поезію: фрагменти поем «Вальдер» і «Беовульф», що збереглися, показують, що у VIII столітті зазнали переробки старі теми, а у створеній через два століття поемі «Смерть Біртнота», де йдеться про загибель героя у битві при Малдоні (991), зустрічаємося вже з пізнішими подіями, наскільки можна судити з фрагменту цього твору, що дійшов до нас. Від так званого Поета-Саксонця можна дізнатися, що франки, котрі оселилися в Галлії, далі складали епічні твори, оспівуючи королів Меровінзької династії, що правила в VI і VII століттях, — «Хлодвіга, Теодоріха і Хлотарія» (Hludowicos, Theodricos,

Hlotariosque). Це свідчення підтверджують найрізноманітніші інші дані, наявні у розпорядженні вчених [13, с. 113].

Порівняно з цими історичними відомостями і пам'ятками інших германських народів, дані про готів, що оселилися в Іспанії, і їхній епос дуже обмежені. Проте іспанський архієпископ Ісидор Севільський у VI столітті засвідчив наявність у західної гілки готів повільних епічних пісень, які уславлюють героїв і виконуються у супроводі струнного інструменту, маючи виховну функцію, — отже, цим вони були схожі на козацькі думи. Прелат католицької церкви в Севільї, прибічник сухого історіографічного стилю Ісидор, звичайно, не міг у своїй «Історії готів» повідомити якісь відомості про існування у вестготів в Іспанії їхніх власних пісень. Проте він наводить такі дані у своїх творах, не причетних до історіографії. Ісидор відомий як автор посібника для навчання родовитих юнаків — «Повчання для занять науками», написаного під впливом культурного руху, що його заохочував король Сисебут (612-621). У цьому невеликому за обсягом творі святий Ісидор чергував і поєднував греко-романські принципи з германо-християнськими. Це видно у повчаннях, призначених ним для дітей вищого панства й «просто» родовитих. Так, перші ж уроки, присвячені вільним мистецтвам, граматиці й музиці (уроки, характерні для класичної освіти), містили особливу рекомендацію явно з готських звичаїв: «вправляючи свій голос, слід співати під звуки кіфари серйозно і з приємністю не любовні або грубі пісні, а пісні про предків, які викликали б у слухачів прагнення до слави (praecinere carmina maiorum, quibus auditores provocati ad gloriam excitentur)». Це очевидний натяк на героїчні пісні готів.

Раніше деякі дослідники мали сумніви, чи справді carmina maiorum, згадані в тексті Ісидора, — то пісні про діяння, що прославляють національних героїв, тобто давніх предків вестготського народу, припускаючи, що під словом maiores маються на увазі святі отці, тобто перші проповідники християнства. У останньому випадку згадка слова gloria означала б, що ці пісні закликали до небесної слави, і в тексті Ісидора знаходився не зовсім ясний, але все таки безперечний натяк на втрачений релігійний епос. Іспанський фольклорист Рамон Менедес Підаль довів, що ці сумніви цілковито необґрунтовані. Слово maiores, вжите в множині, в різних старих глосаріях пояснене за допомогою грецького πρόγονοι і може мати тільки це поширене значення, а саме — 'предки'. Таке тлумачення цілком ясно випливає і з низки місць творів істориків, які пишуть про ранньосередньовічних германців. Carmina maiorum — пісні, що супроводжувалися грою на кіфарі, які Ісидор рекомендував співати готам, що влаштувалися в Іспанії, — поезія того ж типу, що carmina prisca і maiorum facta, виконувані під звуки кіфари готами Східної Європи, що їх описав Йордан, або maiorum laudes вестготів, згадувані давніше Амміаном Марцелліном, або carmina antiqua, своєрідні аннали або хроніки, поширені, за Тацитом, серед усіх германських племен у

І столітті. Ці пісні, які зберігали пам'ять про героїчні діяння, були чужими усьому життєвому устрою римлян тієї доби. Вони призначалися, за словами Ісидора, також і для того, щоб викликати у слухачів прагнення до слави (auditores... ad gloriam excitentur) [13, с. 116], як і козацькі думи. Судячи з того, що повідомляв візантійський дипломат Пріск Панійський, який чув на бенкеті у Аттили, як двоє співаків з числа варварів виконували героїчні пісні, вони чинили саме такий моральний вплив на аудиторію: «Гості зосередили погляди на співцях: деякі насолоджувалися поезією, інші, згадуючи війни, оживлялися, люди ж похилого віку, чиє ослабле тіло прирікало їх на бездіяльність, не могли стримати сліз». Стиль їхнього виконання нагадував дружинних співців-скопів із англосаксонської поеми про Беовульфа, тож часто висловлювали думку, що ті два співці були готами і співали готською, але видається більш ймовірним, що пісні виконувалися рідною мовою Аттили [13, с. 116; 17, с. 172; 16, с. 207-208].

Аналогічний моральний вплив чинили на слухачів згадані Амміаном Марцелліном maiorum laudes, які за старих часів виспівували готи для піднесення бойового духу перед початком битви. Короткі педагогічні повчання святого Ісидора говорять про те, що у першій чверті VII століття готи в Іспанії не забули, всупереч деяким історикам, героїчних пісень III і IV століть, засвідчених давнішими джерелами. Святий Ісидор в Іспанії, а раніше Касіодор в Італії, як латиняни, бажали сприяти злиттю готів із римлянами в єдину славну націю. Севільський єпископ вважав, що carmina maiorum правлячого племені повинні стати важливим складником історичного минулого іспанського народу. І справді, сформована іспанська нація пишається родовитими готськими предками, прославленими у цих піснях [13, с. 117], як українці — козаками.

За півтора століття до того, як Карл Великий наказав завчати напам'ять прадавні варварські пісні франків, Ісидор теж хотів, щоб родовиті вестґотські юнаки ще до досягнення зрілості співали пісні про подвиги своїх предків. В Іспанії того ж прагнув не король, а єпископ. Не слід вважати, що церковна реакція, яка настала у Франції за часів Людовика Благочестивого, охопила й Іспанію. Оскільки готи були навернені до християнства більш ніж за сто років до франків і їхня християнізація була глибшою, давні пісні готів, мабуть, майже не зберегли явного сліду язичництва, який міг би тривожити церкву, грізну правительку іспанської монархії. Нарешті, слід врахувати, що Ісидор написав свій педагогічний трактат за вказівкою короля Сисебута, з яким святий отець вів учені бесіди, як стає відомо з його трактату «Про природу речей». Сисебут успішно примножив могутність готів і, як Карл Великий, насаджував культуру у своїй державі. Схожість між Францією і Іспанією в цій галузі особливо яскраво видно в тому, що видатний прелат вестготської церкви, як і видатний імператор франків, заохочували поширення прадавніх пісень варварів серед народів, у яких

незабаром повинні були зародитися або, точніше кажучи, вже зароджувалися романські епічні поеми [13, с. 117].

Переправившись за Дунай, готи заселили прикордонні візантійські землі на правах федератів імперії. З-поміж них набиралася гвардія, що охороняла палац і самого імператора, тож мала великий вплив при дворі. Костянтин Багрянородний у своєму творі «Про церемонії» (83) фіксує близько 950 року звичай візантійського імператорського двору, за яким на Різдво четверо готів у карнавальних масках та волохатих шкурах мають прийти привітати володаря стукотом у щити, танцями та співом у супроводі інструменту пандура (πανδούρων). Коли традиція мати готських охоронців перевелася, греки — придворні партії прасинів і венетів — далі перебиралися в шкури, здійснювали обрядовий танок варварів і співали їхню привітальну пісню, у якій науковці згодом розпізнали германські слова: «На дев'ятий день дванадцятидення, коли володарі лежать за вечерею, яка називається також врожайною, у двох входах великого триклінія дев'ятнадцяти аккувітів встають ті, хто мусять брати участь у готських іграх, у такий спосіб. З лівого боку, де стоїть друнґарій флоту, встає маістор партії блакитних разом із невеликою кількістю димотів і пандуристів з їхніми пандурами, позаду ж нього два готи, які вбрані у вивернуті навиворіт шкури і маски різного виду, у лівій руці несуть щити, а в правій — патериці. Точно так само і з правого боку, де стоїть і друнґарій вігли, встає маістор партії зелених разом із невеликою кількістю димотів і пандуристів з їхніми пандурами, позаду ж нього два готи, які вбрані у вивернуті навиворіт шкури і маски різного виду, у лівій руці несуть щити, а в правій — патериці. І ось, після закінчення сферодромія, коли володар накаже розпорядникові столу ввести їх, розпорядник столу відразу дає вказівку начальникові сцени, а сам, вийшовши, запрошує їх увійти. Вони ж, бігаючи, б'ючи в щити патерицями, які несуть, й чинячи шум, приказують: «Тул, тул». І, часто вимовляючи це, вони піднімаються ближче до імператорського столу, на невелику відстань, і там, змінюючись, всі здійснюють кругову побудову: одні — закрившись усередині кола, а інші — кружляючи зовні. Зробивши це тричі, вони розходяться і стають на свої місця: блакитні — зліва, а зелені — справа, разом із іншими димотами, й обидві групи проказують готики». Так готи мали кружляти ще кілька разів у проміжках між віншуваннями імператорові [31, с. 224-227; 25, с. 249-254; 6, с. 15-18]. Проте й «на Дніпрі були скупчені значніші сили готів по містах. От оці то готи мали вплив на формацію українського народу. Здається, що під їхнім впливом у нас почав ширитися індоґерманський шлюб (де закладає родину муж, купуючи собі жінку) та індоґерманська родина з головенством батька. Це факт дуже важний» [24, с. 111]. Також простежується паралель з українськими народними звичаями вечері, приходу ряджених на Різдво до господаря, що має сидіти за столом, їхнього співу, кругового танцю з топірцями й акомпанементу на бандурі. Тому ціл-

ком обґрунтованою виглядає гіпотеза мовознавця Костянтина Тищенка, за якою готи причетні до поширення зимових календарно-обрядових обходів у слов'ян, басків і інших народів [23, с. 362-383].

«Слово о полку Ігоревім», яке вважають написаним близько 1185 року, теж вказує на існування епічної традиції в кримських готів: «Се бо готьскыя красныя дѣвы въспѣша на брезѣ Синему морю: звоня рускым златомъ, поютъ время Бусово, лелѣютъ месть Шароканю» [19, с. 20, 25-26]. І якщо «время Бусово» стосується часу виникнення остготської держави Германаріха [14, с. 86-87], то помста за розбитого русинами Шаруканя, як слушно зауважив український історик Омелян Партицький, є натяком на події, сучасні кримським готам XI-XII століть, і має паралелі з такими темами кобзарських дум, як поразка від ворога, полон і неволя [15, с. 64-65; 18, с. 39-40]. Як зазначав його хорватський колега Ватрослав Ягіч, «Слово о полку Ігоревім» підтверджує наявність пісень у кримських готів [30, с. 307].

В укладеному 1404 року творі «Книга пізнання світу», який підводить підсумок його перебування на Сході, архієпископ Іоанн де Ґалоніфонтібус повідомляв, що готи, котрі живуть уздовж і довкола Чорного моря, а також у Татарії та Куманії, є християнами грецького обряду, розмовляють германською мовою і розповідають про своє походження від північних народів [8, с. 13].

Венеціець Йосафат Барбаро, який прибув до Тани 1436 року і прожив там близько шістнадцяти років, засвідчив, що готи (Gotthi) говорять німецькою та що його слуга-німець міг із ними порозумітися так само, як носії близькоспоріднених романських мов між собою. Як і де Ґалоніфонтібус, Барбаро, що цікавився старовиною, зафіксував у готів щось на зразок епічних переказів про минулі часи. «Колись першими у цих місцях були алани, потім прийшли готи, які завоювали ці країни і змішалися з ними». Венеціець також відзначив, що кримські готи, алани й приазовські черкеси дотримуються обрядів грецької церкви [3, с. 131-132, 157; 32, с. 21, 51, 55, 116, 177, 178, 197, 201, 254; 2, с. 237-238; 22, с. 360-361].

Сілезький хроніст Йоахім Куреус в «Анналах сілезького народу» переказав почуту ним близько 1554 року історію про нюрнберзьких торгівців, які мандрували на венеційському кораблі й зазнали аварії біля берегів Чорного моря неподалік від Боспора. Вони почули там, як один юнак, який їхав на возі, співав германською: «Там вони блукали б серед чужих людей і місцевостей, але перед ними постав юнак, який прямував возом; вони здалеку почули його пісню. Коли той під'їхав ближче, вони розібрали, що її слова звучать як німецькі (verba Germanica sonore)». Він сказав їм, що батьківщина його недалеко і що там живе його плем'я, яке є готами [32, с. 47-48, 116-124; 38, с. 273-274; 36, с. 152; 2, с. 242-243; 11, с. 118]. Це ще одна вказівка на співучість готів, яка, в сукупності з ідилічною картиною парубка на возі, так нагадує український побут.

Однак найцікавіші для германістів дані містяться в Ож'є Ґіслена де Бюсбека (1522-1592) — всебічно освіченого фламандського гуманіста, письменника, ботаніка й дипломата на службі в трьох поколінь австрійських монархів. Від 1556 року упродовж семи літ Бюсбек обіймав посаду посла в Константинополі. Знаючи кілька мов, Бюсбек поєднував особисту лінгвістичну обдарованість із кращими досягненнями науки свого часу, що й визначило його неоціненний внесок до германістики. Перебуваючи в Константинополі, Бюсбек часто чув, що на Кримському півострові мешкають люди, мова, звичаї й зовнішній вигляд яких вказують на їхнє германське походження. Близько 1560 року він зустрівся з двома чоловіками з Криму, один із яких був готом і виглядав як фламандець чи голландець, а другий був греком із типовою зовнішністю, але, живучи серед готів, непогано володів їхньою мовою. Це були посланці від кримських германців до султана. Від них Бюсбек багато дізнався про готів — войовничий народ, що жив у численних селах біля своїх головних міст Мангуп і Сківарін, виставляючи на вимогу татарського хана вісімсот піхотинців з рушницями. Слід підкреслити заслугу вченого фламандця. На противагу всім іншим мандрівникам, які задовольнялися згадкою про германську говірку цих людей, Бюсбек мав наукове сумління, що спонукало його записати 80 слів і коротких висловів, а також уривок «пісні їхньою мовою» (cantilenam eius linguae), які є нашим єдиним джерелом про мову кримських готів [37, с. 57-58; 32, с. 127-179; 2, с. 244-258]. На думку вчених, у пісні висловлювалася туга за якимсь втраченим у минулому містом [36, с. 156-158; 37, с. 66-67; 26, с. 34, 77, 100; 2, с. 258-258]. І якщо озброєні вогнепальною зброєю готи нагадують козаків-запорожців, то готська пісня-кантилена перегукується з тематикою кобзарських невольницьких плачів і дум. «Солодку меланхолію» українських дум і наявність в них «сили та поетичних картин» на початку XIX століття відзначив у своєму листі до варшавського часопису відомий польський письменник Казимеж Бродзінський [4, с. 54].

Варто уваги, що германські скальди часто бували незрячими. У IX столітті один з них, сліпець Бернлеф, оспівував, акомпануючи собі на арфі, легендарні подвиги та стародавні битви [9, с. 102-103]. На існування в середньовічних германців сліпих співців вказує й місце в «Титурелі», де говориться: «So singent us die blinden das Sifrid hürnein waere...». У одному німецькому вірші 1343-1349 року також згадані співці, що співають на вулиці [20, с. 41; 5, с. 54]. Тут також наявна паралель зі сліпими кобзарями, бандуристами й лірниками українців.

Таким чином, епічна традиція середньовічних германців типологічно була схожою на українську козацьку. Також дуже близька до українського епосу її тематика, наявність як журливих пісень-тужінь, так і урочистих прославлянь войовничих героїв минулого: виконувані в супроводі струнного інструменту, пісні мали спонукати слухачів, особливо молодь, до здо-

буття слави у такий же спосіб. Подальші дослідження германської епічної традиції мають пролити світло на спільність мотивів українських дум і ранньогерманського епосу.

Список використаних джерел:

1. Аммиан Марцеллин. Римская история. — Санкт-Петербург: Алетейя, 1994. — 576 с.

2. Байер Ханс-Файт. История крымских готов как интерпретация Сказания Матфея о городе Феодоро. — Екатеринбург: издательство Уральского университета, 2001. — XX, 500 с., 1 табл.

3. Барбаро и Контарини о России. К истории итало-русских связей в XV в. / Вступительные статьи, подготовка текста, перевод и комментарий Е.Ч. Скржинской. — Ленинград: Наука, 1971. — 160 с.

4. Бродзинский К. О некоторых песнях славян // Вестник Европы. — Москва: университетская типография, 1826. — Июль и август. — С. 42-55.

5. Буслаев Ф. Исторические очерки русской народной словесности и искусства. — Санкт-Петербург: типография товарищества «Общественная польза», 1861. — Том I. Русская народная поэзия. — 662 с.

6. Веселовский Александр. Генварские русалии и готские игры в Византии // Журнал министерства народного просвещения. — Санкт-Петербург, 1885. — Часть CCXLI. — Сентябрь. — С. 1-18.

7. Веселовский А.Н. Новые исследования в французском эпосе // Журнал Министерства народного просвещения. — Санкт-Петербург, 1895. — Ч. CCXXXVIII. — С. 239-285.

8. Галонифонтибус Иоанн де. Сведения о народах Кавказа (1404 г.). — Баку: Элм, 1980. — 42 с.

9. Иванов К.А. Трубадуры, труверы и миннезингеры. — Санкт-Петербург: издание «Петербургского учебного магазина», 1901. — 364 с.

10. Иордан. О происхождении и деяниях гетов. Getica / Вступительная статья, перевод, комментарий Е. Ч. Скржинской. — Москва: Издательство восточной литературы, 1960. — 436 с.

11. Кизилов М.Б. Крымская Готия: История и судьба. — Симферополь: БФ «Наследие тысячелетий», 2015. — 352 с.

12. Лампрехт Карл. История германского народа. — Москва: Типолитография В. Рихтер, 1894. — Том первый. — 608 с.

13. Менендес Пидаль Рамон. Готы и происхождение испанского эпоса // Менендес Пидаль Рамон. Избранные произведения. Испанская литература средних веков и эпохи Возрождения. — Москва: Издательство иностранной литературы, 1961. — С. 107-134.

14. Огоновський Омелян. Слово о пълку Игоревъ. Поетичний памятник руської писемності XII віку: Текст с перекладом и с поясненьями. — Львів: накладом видавця, 1876. — XLIV, 138 с.

15. Партицький Омелян. Темни мѣстця въ «Словъ о Плъку Игоревъ». — Львів: друкарня Товариства ім. Шевченка, 1883. — Част. перша. — 112 с.

16. Рахно М.Ю. Аттила, Беовульф, Теоден: Зближення і паралелі // Кременецькі компаративні студії. — Хмельницький: ФОП Цюпак А.А., 2015. — Випуск VI. — Том 1. — С. 207-215.

17. Рахно М.Ю. «Беовульф» і доба Великого переселення народів // Кременецькі компаративні студії. — Хмельницький: ФОП Цюпак А.А., 2015. — Випуск V. — Том 2. — С. 170-178.

18. Рахно М.Ю. Омелян Партицький як дослідник германських впливів на київоруський епос // Англійська філологія: проблеми лінгвістики, літературознавства, лінгвометодики. Збірник наукових праць. — Полтава: видавець Шевченко Р.В., 2011. — Випуск 5. — С. 35-41.

19. Слово о полку Игореве / Под редакцией В.П. Адриановой-Перетц. — Москва-Ленинград: издательство АН СССР, 1950. — 482, 46 с.

20. Созонович И. Литературная судьба Песни о Нибелунгах. — Б.м, б.г. — 68 с.

21. Тацит Корнелий. Сочинения в двух томах / Издание подготовили А.С. Бобович, Я.М. Боровский, М.Е. Сергеенко. — Ленинград: Наука, 1969. — Том первый. Анналы. Малые произведения. — 444 с.

22. Тищенко Костянтин. Етномовна історія прадавньої України. — Київ: Аквілон-Плюс, 2008. — 480 с.

23. Тищенко Костянтин. Ключі з Астурії від минулого України. — Київ-Дрогобич: Посвіт, 2015. — 527, [1] с.

24. Щербаківський В. Формація української нації: нарис праісторії України. — Нью- Йорк: Говерля, 1958. — 147 с.

25. Forster Johann Reinhold. History of the Voyages and Discoveries Made in the North. — London: Printed for G.G.J. and J. Robinson, 1786. — XVI, 489 p.

26. Grønvik Ottar. Die dialektgeographische Stellung des Krimgotischen und die krimgotische cantilena. — Oslo: Universitetsforlaget, 1983. — 120 S.

27. Hawel Walter. Das schmückende Beiwort in den mittelhochdeutschen volkstümlichen Epen. — Greifswald: F.W. Kunike, 1908. — 143 S.

28. Heusler Andreas. Lied und Epos in germanischer Dichtung. — Dortmund: Druck und Verlag von Fr. Wilh. Ruhfus, 1905. — 53 S.

29. Heusler Andreas. Werden und Leben des Volksepos [Rede gehalten den 15 November 1907 am Jahresfeste der Universität Basel von John Mejer] // Anzeiger für deutsches Altertum und deutsche Literatur. — Berlin: Weidmannsche Buchhandlung, 1909. — Dreiunddreissigster Band. — S. 129–136.

30. Jagić V. Slavisches in nordischen Sage // Archiv für slavische Philologie. — Berlin: Weidmannische Buchhandlung, 1888. — Elfter Band. — S. 305-308.

31. Kraus Carl. Das gotische Wehnachtsspiel // Beiträge zur Geschichte der Deutschen Sprache und Literatur. — Halle: Max Niemeyer, 1895. — Band XX. — S. 224-257.

32. Loewe Richard. Die Reste der Germanen am Schwarzen Meere. — Halle: Max Niemeyer, 1896. — 270 S.

33. Meyer Richard M. Die altgermanische Poesie nach ihren formelhaften Elementen beschrieben. — Berlin: Verlag von Wilhelm Hertz, 1889. — 549 S.

34. Müllenhof K. Deutsche Altertumskunde. — Berlin: Weidmannische Buchhandlung, 1900. — Vierter Band. Die Germania des Tacitus. — XXIV, 751 S.

35. Olrik Axel. Nordisches Geistesleben in heidnischer und frühchristlicher Zeit. — Heidelberg: Carl Winter's Universitätsbuchhandlung, 1908. — 228 S.

36. Rousseau André. Esquisse d'une histoire du Gotique de Crimée. La rôle du Busbecq // Sur les traces de Busbecq et du Gotique. Travaux & Recherches. — Lille: Diffusion Presses universitaires de Lille, 1991. — P. 143-166.

37. Tomaschek Wilhelm. Die Goten in Taurien. — Wien: Alfred Hödler, K. K. Hof- und Universitäts- Buchhändler, 1881. — 77 S.

38. Vasiliev A.A. The Goths in the Crimea. — Cambridge: The Mediaeval Academy of America, 1936. — 292 p., I tabl.

Mykhaylo Rakhno (Poltava)

THE EPIC TRADITION OF THE MEDIEVAL GERMANS AND THE UKRAINIAN KOBZAR TRADITION

The article deals with the comparative analysis of the epic tradition of the medieval Germans and the Ukrainian kobzar tradition. Evidences of heroic epos among the Ostrogoths, the Visigoths, and the Crimean Goths in the Middle Ages have been traced out. The author makes a conclusion, that the epic tradition of the Goths was very similar to the epos, existed among the Ukrainian Cossacks.

Key words: epos, songs, bandura, kobzar tradition, Goths, Ukrainians.

Олександр МАТКОВСЬКИЙ (Суми)

КОБЗАРСТВО — ЕЛІТАРНЕ ЯВИЩЕ НАЦІОНАЛЬНОЇ НАРОДНОМУЗИКАЛЬНОЇ КУЛЬТУРИ

У статті розглядається сутність кобзарської культури як явища національної дійсності, яке визначає характер, морально-духовні якості, ментальність народу. Обґрунтовується природа кобзарського мистецтва, простежується історія його становлення та розвитку, визначаються характерні риси кобзарської майстерності. Кобзарська майстерність осмислюється як феноменальне явище не тільки української словесно-музичної творчості, а також як явище світової музично-пісенної, виконавської народної культури. Утверджується думка про самобутність, унікальність української народнопісенної традиції.

Ключові слова: кобзарство, національна культура, народне мистецтво українців, національно-пісенна культура слов'ян, природа кобзарського майстерності, кобза, український народний епос, дума.

У культурі кожного народу існує бодай одне явище, яке характерне тільки для нього і невідоме іншим національним культурам. В українському континуумі до таких явищ належить кобзарство — унікальний, неповторний за своїм походженням і формам феномен. Це мистецтво об'єднує творчість народних майстрів, які грають на кобзі, бандурах, лірах. Кобзар, бандурист — професійний виконавець фольклору в 17-18 ст., український народний мандрівний співак-музикант, часто сліпий. Свій спів він супроводжував грою на українських народних музичних інструментах — кобзі чи бандурі. Культурна роль кобзаря сходить до сфери відтворення культурних і універсальних істин. Кобзарські думи займають особливе місце в українському народному мистецтві не тільки через їх соціального значення і статусу, але також через їх функції.

Актуальність дослідження вбачаємо в необхідності показати світовій спільноті глибинне і самобутнє коріння української народної культури.

Кобзарське мистецтво, творчість і репертуар народних митців цікавили багатьох дослідників — етномузикознавців, фольклористів, лінгвістів

(М. Максимович, М. Лисенко, П. Житецький, Ф. Колесса, М. Т. Рильський, Г. Нудьга, С. Грица, Б. Кирдан, Т. Беценко та ін.). До цього часу феноменальність кобзарства як народнокультурного явища не знецінена і докорінно не вивчена.

Мета дослідження — узагальнено схарактеризувати природу кобзарського феномена як самобутнього явища не тільки української (східнослов'янської, слов'янської), а й світової музично-пісенної народної культури.

Предметом нашого спостереження обрано кобзарське мистецтво, що осмислено як оригінальне і феноменальне явище народної музично-пісенної творчості.

Головними завданнями дослідження вважаємо визначити сутність кобзарського феномена, розглянути його основні риси і особливості, узагальнити розуміння кобзарської культури як національного високодуховного творчого потенціалу народнокультурної дійсності, як своєрідний щабель розвитку національного народної творчості в парадигмі світової музично-пісенної традиції.

Основною ознакою кобзарства як явища була його духовність. З цього стають зрозумілими світогляд і місія кобзарства — розбудити в людині душу. Питанням, яке постійно хвилювало майстрів, було питання про щастя людини. Справжній ідеал людини майстри пов'язували зі свободою, волею.

Своїм корінням кобзарство сягає в глиб віків, в давно минулі часи Київської Русі. Імен кобзарів-співаків у історичних джерелах тих часів ми не знаходимо. Але можна припустити, що кобза як музичний інструмент існувала вже тоді, оскільки кобзоподобні інструменти зображені на фресках Софійського собору в Києві.

Кобзарство в усі часи свого побутування належало до еліти українського народу, було виразником його прагнень, носієм передових лицарських ідей. Стикаючись з представниками різних верств населення, кобзарі, як елітарні особистості, активно впливали на формування елітарних ознак всіх тих, хто слухав їхні виступи або безпосередньо спілкувався з народними співаками. Особливо велику роль кобзарство відіграло на перших стадіях свого формування і розвитку, коли кобзарі та лірники були і носіями всіх новин та своєрідними засобами масової інформації.

Аналізуючи історію кобзарства, особливості, традиції, обряди, бачимо, що кобзарству властиві всі критерії, ознаки та функції еліти. Елітарним гаслом кобзарів був заклик: «Вимагати від себе більше, ніж вимагають інші». Цей елітарний принцип суворо дотримувався передовим кобзарством і допомагав не тільки зберегти високий рівень виконавчої майстерності і художньої цінності їх репертуару, а й виживати в скрутних життєвих обставинах.

Феноменальність кобзарства тісно пов'язується з його музичним інструментарієм. Давні кобзарські інструменти — кобза і бандура — своєю оригінальністю конструкції, функціональною раціональністю та музикальністю виділилися із загальної маси струнних щипкових лютнеподібних інструментів тим, що в середині XVIII століття, крім струн на грифі, на них з'явилися приструнки — струни на корпусі, заявивши таким чином про власні українські народні інструменти, народжені древньою билинно-думною традицією. Таким чином, давній кобзарський інструментарій був явищем українського музичного професіоналізму.

Необхідно відзначити, що в Україні існувало дві потужні кобзарсько-ліричні школи, дві традиції виконання — полтавська та харківська. Це не означає, що кобзарство і лірництво обмежувалося Полтавською та Харківською губерніями. Однак це були духовні епіцентри традиції, кожен з яких в різний час охоплював різну територію. Крім названих губерній, кобзарство було поширене на величезній території України, зокрема, на Катеринославщині, Приазов'ї, Причорномор'ї, у Криму. Треба окремо згадати і Чернігівську традицію. Тут переважає лірництво і значно слабшає епічна традиція, натомість поширені псалмоспіви, виконання пісень «жалобної» тематики.

Великою повагою кобзарство користувалося в Запорізькій Січі. Там і з'явився тип кобзаря-професіонала. Кобзар був оспівувачем Запоріжжя. Запорожці вважали кобзарів «святими людьми», а кобзу — подарунком самого Бога, до неї вони зверталися як до живої істоти. Кобзарів називали хранителями козацьких легенд, оспівувачами героїв, визволителями ув'язнених з полону, натхненниками військових походів, повстань та інших подвигів. Одним словом, в Запоріжжі кобзарська музика тісно пов'язана з козацькою героїкою, з такими морально-етичними поняттями, як воля, героїзм, честь, вірність, справедливість, патріотизм, самопожертва в ім'я чесноти, батьківщини. Є величезна кількість свідчень про те, що кобзарі самі брали участь у військових походах. Кобзарями також були колишні козаки, які постраждали від ворогів під час битв або в полоні, або ж старі козаки, які не могли вже воювати, але залишалися вірними козацтву.

Основу репертуару козаків становили думи, історичні пісні, балади. Думи — це народні епіко-ліричні твори героїчного, рідше соціально-побутового змісту. У думах переважає епічний елемент. Про це свідчить чітка побудова сюжету, фабульний, розповідний характер опису подій, який ведеться в хронологічному порядку. Історичні пісні хоча і входили до репертуару кобзарів, але відрізнялися від дум: за формою, усіма структурними компонентами — ритмомелодичною будовою, чітким розподілом на строфи.

За майстерністю і засобами художнього виконання музичну спадщину кобзарів дослідники умовно класифікують на три типи:

1) кобзарі — носії і виконавці народної творчості — ці співці переказували думи і пісні в тому варіанті, який чули від своїх вчителів;

2) кобзарі-імпровізатори — ті, які не складали твори, а запам'ятовували основну сюжетну схему думи або пісні і при їх виконанні вносили свої зміни: щось пропускали або додавали. Один і той же кобзар не виконував думу однаково двічі — кожного разу це був абсолютно новий твір.

3) кобзарі — творці власних пісенних жанрів.

Кобзарі увібрали в себе мудрість і антикріпосницьку традицію українського народу. Їх сатира була спрямована проти побутового та соціального зла. Всю їх діяльність пронизує один з головних аспектів — духовність.

Отже, кобзарське мистецтво визначаємо як феноменальне явище не тільки національної, а й світової музично-пісенної традиції. Неповторність і самобутність кобзарського явища, на думку зарубіжних і вітчизняних дослідників, полягає в самому факті існування і розповсюдження кобзарської культури в народно-побутовому континуумі, у світоглядній сутності особистості кобзаря і лірника, в високих вимогах до його духовно-морального світу, музичних умінь, здібностей, самовдосконалення, в розумінні свого покликання і неухильному виконанні покладених місії, в повсякденній життєдіяльності майстра, в доборі репертуару. Кобзарсько-лірницьке мистецтво — показник високого цивілізаційного розвитку побуту, культури, народних традицій українського народу.

Література:

1.Багалій Д. І. Історія Слобідської України / Д. І. Багалій. — Харків: Дельта, 1993. — 256 с.

2. Беценко т. П. Текстово-образні універсалії думового епосу: структура, семантика, функції / Т. П. Беценко. — Суми, 2008. — 400 с.

3.Гарасим Я. Національна самобутність естетики українського пісенного фольклору / Ярослав Гарасим . — Львів, 2010 . — 376с.

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

5. Жеплинський Б. М. Українські кобзарі , бандуристи, лірники. Енциклопедичний довідник./ Жеплинський Б. М., Ковальчук Д. Б.. — Львів: Галицька видавнича спілка, 2011. — 316 с.

6.Ємець В. Кобза / В. Ємець. — К.: Рад. школа, 1920. — 40 с.

7.Колесса Ф. Українська усна словесність/ Філарет Колесса. — Едмонтон, 1983. — 645 с.

8.Лавров Ф. І. Кобзарі. Нариси з історії кобзарства України / Ф. І. Лавров. — К.: Мистецтво, 1980. — 254 с.

9.Марченко М. І. Історія укоаїнської культури: З найдавніших часів до середини XVII с. / М. І. Марченко. — К. : Рад. школа, 1961. — 286 с.

10.Українська фольклористика. Словник-довідник. — Тернопіль : Підручники і посібники, 2008. — 448 с.

Alexander Matkovskyi (Sumy)

KOBZARS – ELITISM NITSIONALNOY SCENE FOLK MUSIC CULTURE

In the article the essence of culture as a phenomenon Kobzar national reality, which determines the nature, moral and spiritual qualities, the mentality of the people. Grounded nature of Kobzar Art traces the history of its formation and development, determined by the characteristics of Kobzar skills. Kobzarska phenomenal skill is interpreted as a phenomenon not only Ukrainian verbal-musical creativity, as well as the phenomenon of world music and song, performing folk culture . Author maintained the idea of originality, uniqueness Ukrainian folk-song tradition.

Key words: kobzarstvo, national culture, Ukrainian folk art, national song culture of the Slavs, nature Kobzar skills, Kobza, a Ukrainian national epic, the Duma.

Віолетта ДУТЧАК (Івано-Франківськ)

ТРАДИЦІЙНЕ КОБЗАРСТВО В СЕРЕДОВИЩІ УКРАЇНСЬКОЇ ДІАСПОРИ: ІСТОРІЯ І СУЧАСНІСТЬ

У статті розглядаються напрями збереження традицій кобзарства в українській діаспорі упродовж ХХ — початку ХХІ ст. Виявлено специфіку традиційного кобзарського інструментарію, виконуваного репертуару та його презентації в країнах поселення українців. Проаналізовано здобутки провідних представників мистецтва українського зарубіжжя у популяризації традиційного кобзарства.

Ключові слова: кобзарство, українська діаспора, традиція, традиційний інструментарій, репертуар.

Специфіка традиційного кобзарства, як окремого виду народної творчості українців, завжди полягала у синтезі співу та інструментальної гри на кобзі (бандурі), володінням її представниками складною ієрархією системи репертуарних жанрів, використанням професійної (лебійської) мови, сформованими усними канонами навчання — передачі секретів майстерності від вчителя (майстра) до учня. Характер розвитку традиційного кобзарства упродовж століть змінювався під впливом суттєвих об'єктивних чинників, як соціально-політичного й ідеологічного, так й історико-культурологічного характеру. Серед них — переслідування кобзарів, революційні та військові події, заборона жебрацтва, інтернаціоналізація культури й вихолощення її національних проявів, поява нових академічних форм виконавства та музичних жанрів, що впливали на загальне слухацьке сприйняття, тощо. Переосмислення в кобзарстві відбувалися також у зв'язку з суб'єктивними чинниками: неможливістю підтримувати закритий від сторонніх сакральний статус кобзарських братств; активізацією міських центрів культури, на відміну від сільських, де функціонували кобзарські угрупування; впливом гри і співу сліпих бандуристів, як носіїв національних музичних жанрів, на виконавство передових представників україн-

ської інтелігенції. Саме стараннями останніх були не лише зафіксовані зрізи репертуару кобзарів у звукозаписах та нотних письмових розшифруваннях (М.Лисенко, Ф.Колесса, Л.Українка, О.Сластіон, К.Грушевська), але й спопуляризований цей напрям мистецтва шляхом наукових фольклористичних розвідок, аналізу регіональних та індивідуальних виконавських стилів кобзарів (Д.Яворницький, К.Квітка, Д.Ревуцький, Г.Хоткевич та ін.).

З другої половини ХХ ст. кобзарство у його соціальних модифікаціях було в полі зору наукових досліджень Б.Кирдана і А.Омельченка, Ф.Лаврова, М.Щоголя, О.Правдюка, С.Грици, А.Іваницького. В останні десятиліття інтерес до українського традиційного кобзарства, яке розглядається як протилежне світському за характером, академічному за статусом бандурному мистецтву, знову активізується. Вийшли друком ряд статей і фундаментальних робіт О.Ваврик, М. Гримич, С.Грици, В.Кушпета, В.Мішалова, М.Підгорбунського, О.Савчука, К.Черемського, М.Хая та ін.

Саме в період Незалежності України активізується ще один напрям музикознавчих досліджень — мистецтво української діаспори. В умовах еміграції, як протидію асиміляційним процесам, представники українського зарубіжжя загострили і сприяли вирішенню проблеми збереження мови і традиційного національного мистецтва, зокрема, консервації питомих ознак його найбільш яскравих напрямів, у т. ч. і музичних, до яких відносимо і кобзарство.

Історія сприйняття і поширення ідей кобзарського мистецтва на еміграції – також непросте явище як у часовому, так і у географічному вимірах. Це зумовлено, з одного боку, соціальним і політичним характером еміграційних хвиль і відповідним статусом їх представників, з іншого, умовами в тих країнах проживання, куди цілеспрямовано направлялися основні сили емігрантів, а також фаховими можливостями — виробництва інструментів для навчання і виконавства, наявністю відповідного методичного забезпечення і педагогів. Ці та інші проблеми актуалізували у своїх наукових дослідженнях В.Витвицький, А.Горняткевич, В.Дутчак, І.Зінків, Г.Карась, В.Мішалов, які визначили особливості здобутків окремих персоналій, колективів, шкіл в бандурному мистецтві діаспори. Дослідники В.Нолл та Н.Кононенко сприяли своїми англомовними розвідками поширенню відомостей про традиційне українське кобзарство.

Пропонована стаття продовжує науковий напрям досліджень автора, спрямований на вивчення специфіки феномену бандурного мистецтва діаспори у його часовому і географічному вимірах [11]. **Метою** статті є визначення сфер дослідження, популяризації, поширення та розвитку українського традиційного кобзарства в середовищі української діаспори ХХ — початку ХХІ ст.

Розглядаючи українське кобзарство першочерговим завданням постає конкретизація поняття традиції і традиційного. У сучасному українському мистецтвознавстві окремі параметри теорії традиції розглядає

М.Станкевич [28], [29]. Специфіку консервації традиційного мистецтва, зокрема народно-інструментального, досліджує І. Маціївський [22–24]. Кобзарство минулого і сучасності з точки зору вияву «первинних» та «вторинних» форм вивчає С.Грица [7–8]. Думовий канон аналізує М. Гримич [6]. Проте, вищезгадані автори розглядаючи різні форми трансляції кобзарської традиції, прояви інновацій, що органічно вживалися в неї, різні види регіональних відмінностей в традиції, не торкалися особливостей її збереження в умовах оточення інонаціональних культур, територіальній відірваності від материкової нації. Відповідно виникають нові параметри в розгляді теорії традиції — її трансляція (перенесення), збереження та розвиток в умовах співіснування різних культур.

Етномистецька традиція є найпотужнішим незмінним чинником сили творчої динаміки з механізмом саморозвитку, що проявляється на етапах акумуляції, актуалізації (осучаснення) та передачі мистецького досвіду [30, с. 66]. Кожна нова етномистецька традиція народжується з інновації, що є адаптованою до контексту і структури традиції. Ґрунт для утворення нової традиції на основі інновації формують «національно-психологічні, соціально-економічні, релігійні, політичні та інші умови» [30, с. 77]. Функціонування традиції відбувається як часово-просторове розгортання моделі в єдності її трьох компонентів: консервативних елементів трансльованої спадщини (канону), доповнюючих елементів сучасного мистецького досвіду (індивідуального і колективного) та інноваційних елементів, що проявляються «спонтанними спалахами мистецьких, технологічних, сюжетних ідей та їх рішень» [30, с. 78].

Ретроспективний аналіз різного за змістом кобзарського (бандурного) мистецтва впродовж ХХ ст., враховуючи материкову Україну та її еміграційну складову, зумовлює виділення ряду актуальних проблемних завдань не лише у класифікації форм і напрямів цього мистецтва, але й у мірі співвідношенні в його функціонуванні традиційного та інноваційного.

Етномистецький канон кобзарства (тобто сукупність його найбільш консервативних іманентних ознак) може бути визначений такими параметрами: сольний чоловічий характер співу та гри; діатонічний інструмент (кобза, бандура), на якому виконувався акомпанемент чи оригінальна музика; усна форма побутування та навчання; чітка жанрова ієрархія репертуару, домінуючими в якій були епічні вокально-інструментальні жанри (думи, історичні пісні, духовні псальми та канти); мандрівний характер виконавства; співтворчість музично-творчого процесу — перебування і творення виконавця-кобзаря у колі слухачів (на майдані, біля церкви, на ярмарку, на вечорницях); професійний статус кобзарів (цехові об'єднання — братства, лебійська мова, фаховий заробіток); християнська доктрина моральних і культурних цінностей [10].

Чи можна при цьому вважати канонічними чинниками сліпецький (старцівський) статус виконавця? Дослідники К. Черемський та В.Кушпет

саме ці положення вважають домінуючими для визначення кобзарської традиції: «жебрацький статус та незрячість — основні зовнішні визначальні риси цієї співоцької групи» [33, с. 135]. Проте, канонічними ці ознаки це можна вважати для періоду XIX — початку XX ст., пізніше саме вони піддалися масивним зовнішнім змінам, в т.ч. як суспільним, так і штучно спровокованим ідеологічними чинниками, а відповідно були перервані.

Зауважимо, що, серед складових української народної музичної творчості, кобзарство знаходиться на перетині інструментальної та вокальної площин — двох великих музичних сфер, відчуваючи відповідно їхні закономірні впливи. Як слушно зауважує І.Маційовський, «уведення слова різко виділило пісенне мистецтво серед усіх видів звукової творчості, внесло до останнього ресурси мови, а через неї — можливості розгорнутого інформаційного повідомлення, значно розширило резерви образної конкретизації» [23, с. 15]. Як споріднені, але водночас самостійні музичні системи, пісенність та інструменталізм, «вступають у взаємодію одна з одною — як і з іншими видами мистецтв, — можуть формувати різноманітні поліелементні комплекси, проміжні та гібридні форми» [23, с. 25]. Тобто, кобзарство саме по собі вже є унікальною інновацією, парадигмою нової фольклорної традиції, поєднавши музичний пісенний фольклор та інструментальне музикування.

Зміни, що позначилися на функціонуванні традиційного кобзарства на початку XX ст., зумовили його сприйняття в середовищі прогресивної української інтелігенції з необхідністю популяризувати, наслідувати, розвивати. Саме цей фактор став визначальним для подальшої трансляції традицій кобзарства у середовищі української діаспори.

Однозначно, що всі традиції та інновації кобзарства і академічного бандурного мистецтва материкової України не могли не екстраполюватися в еміграційному середовищі української діаспори. Більше того, саме відірваність від природного національного середовища функціонування традиції зумовлювала її консервацію, закритість до нових впливів, дозволяла визначити більш стабільні чи, навпаки, мобільні ознаки інструментарію, виконавства, репертуару.

Розгляд специфіки традицій кобзарства в середовищі української діаспори пропонується здійснити у таких площинах: наукові дослідження; музичний інструментарій; виконавські форми; репертуар.

Наукові дослідження. Серед діячів діаспори певні узагальнення традицій кобзарства у сучасному їм перебігу мистецького процесу здійснили відомі виконавці Зіновій Штокалко [33–34], Володимир Луців [20], Павло Конопленко-Запорожець [15], Григорій Китастий [13], Василь Ємець [12], майтер-конструктор — Семен Ластович-Чулівський [17–19], а також музикознавці Антін Рудницький [26], Василь Витвицький [2–4], Андрій Горняткевич [5], Віктор Мішалов [25; 30]. Сферу збереження традиційного кобзарства, обґрунтування поняття «новітнього кобзарства» найбільше

опрацьовували З. Штокалко, С. Ластович-Чулівський та В. Витвицький, виявивши новизну і оригінальність висновків.

Так, Зіновій Штокалко (США) формулює певні засади функціонування і майбутнього розвитку бандури як інструмента (статті, «Кобзарський підручник»). Він розглядає кобзарство «із своїм особливим шляхом розвитку та мистецькими притаманностями» як «чинник симбіозу культурної народної традиції та творчого дерзання, новотворення народного генія». І хоча він підкреслював, що «в умовах еміграції йому бракує безпосереднього зв'язку з актуальною вітчизняною дійсністю, проте воно всі дані для відродження своїх традицій» і «процес завершення і утворення *нових синтетичних сполук* (виділено нами — В.Д.), період нового ренесансу неминуче прийде пізніше на вітчизняному ґрунті» [34, с. 1–2].

Кобзу-бандуру він розглядав як «специфічний інструмент», що «у своєму еволюційому розвитку, у протилежності до лютневих інструментів, відступав чим дальше від універсалізму, достосовуючись до особливого діятонізму, звукорядових ладів та гармонічних традицій, що не вкладалися у вузькі рамки «універсального» європейського мажору й мінору та темперованого звукоряду» [34, с 7]. З. Штокалко вперше систематизує всі кобзарські строї, поділяє їх на косий, кубанський, почаївський, жалібний. Також він вперше вводить термін «лебійських» строїв, вживаючи цю назву для позначення особливих звукорядів, що застосовуються у старовинному репертуарі кобзарів.

З. Штокалко заперечує позитивність введення хроматики до бандури за допомогою додаткових струн, оскільки вона обертається «затратою специфічних можливостей інструмента». Особливо нещадно автор ставиться до спроб транскрипцій для бандури, тому що «твори великих композиторів повинні бути виконувані в такій площині й такими засобами, для яких вони були створені… кобзарське мистецтво ніколи їм конкурувати не буде» [34, с. 11]. Важливо, що автор особливу увагу надає необхідності розуміння новими виконавцями XX ст. стилю і форми, знання гармонії та основ композиції, вміння імпровізувати. В якості авангардового напряму розвитку бандури Штокалко пропонує для освоєння як традиційні (лебійські, кобзарські) лади, так і штучні звукоряди (повнотонна гама, атональні лади).

Штокалко був також опонентом ансамблевої гри, вважаючи, що «великі ансамблі розводнюють бандуру як інструмент і нівелюють її індивідуальність», проте, усвідомлюючи значення колективних форм в діаспорі, турбувався про їх фаховий рівень. Штокалко небайдуже ставився до проблемних питань у концертах ансамблів бандуристів — необхідності професійних знань у диригента, театралізації сценічних виступів колективів, планомірності й цілісності в побудові концертних програм, необхідності раціональної та цікавої інструменовки творів, можливості розширення тембральних барв капел за рахунок введення традиційних українських народних інстру-

ментів (торбана, цимбал, ліри, сопілки тощо). Проте найбільшу його турботу і хвилювання викликав репертуар ансамблів бандуристів («новітніх кобзарських капель»). Штокалко закликає: «Потрібніше для капелі бандуристів шукати верховин мистецької досконалости і нових надбань саме в історичних, народніх піснях, думах та маршах, що найбільше відповідають духові і характерові кобзарського мистецтва. — Особливо **козацька** історична пісня та дума безмірні своїм багатством форми та змісту, наснажені героїчним епічним духом, — є те багатюще джерело, з якого новітнє кобзарство повинно черпати сили для відродження» [35, с.3]. Тривогу Штокалка викликав і загальний характер пропаганди української культури за кордоном. Він зауважував, що «кобзарський репертуар не повинен диктуватися химерами чужинецької публіки», натомість «кобзарство... може досягти вершин тільки своєю мистецькою питоменністю, своєю неповторністю», і тільки так воно зможе «репрезентувати перед світом українську культуру» [35; с.4]. Шляхом для вирішення цих питань Штокалко вважав створення єдиного мистецького об'єднання бандуристів зарубіжжя, створення професійної «високоякісної» кобзарської школи, тісної співпраці виконавців і музикологів, композиторів, а також письменників та науковців-етнографів, «обізнаними з кобзарською та з цілою нашою культурно-мистецькою проблематикою» [35, с.4].

Відомий конструктор бандур Семен .Ластович-Чулівський (Німеччина) вважав кобзарське мистецтво «божеським первнем, який має силу ушляхетнювати людину, її серце і душу» [18, с. 15]. Для Ластовича-Чулівського очевидним було традиційне українське спрямування репертуару бандуриста як «найбільш виразіше». Проте він лояльно ставився і до перекладів на бандурі, для яких рекомендував твори на основі народних мелодій пісень та танців, з репертуару таких інструментів як лютня, гітара, арфа, цитра, клавесин, фортепіано, з якими бандура має близькі звукові та технічні спроможності [18, с. 15].

Автор підкреслював, що історія кобзарства не лише щільно пов'язана з давньою історією України, але й з новітньою, підкреслюючи її особливу роль в середовищі легіонів УСС, вояків УПА. Свою місіонерську роль як проповідника українського слова і пісні вона відіграла і в місцях заслання і каторги українців, представляла нашу культуру на всіх континентах і країнах світу разом з мігрантами на чужині: «Вона голосить чужинцям добре ім'я і славу України, а вигнанцям-емігрантам служить розрадою в тузі, зберігає і зпхоронює їх і їхні родини від винародовлення, щоб не пропали для України» [18, с. 16].

Відомий музикознавець Василь Витвицький (США) розрізняв у традиціях кобзарства як питомі незмінні (стабільні) ознаки, так і новітні, мобільні, зумовлені зміною історичних обставин, середовища функціонування цього виду мистецтва. Так, він підкреслює оригінальність кобзи-бандури як суто національного інструмента, специфічність репертуару ви-

конавців на ньому (пісні та думи), творів, що об'єднують слово і музику. Музикознавець зауважував змінність традиції кобзарства у сфері переходу усного характеру цього виду мистецтва до писемного, що принесла можливість виконувати складні як гомофонні, так і поліфонічні твори, складні змішані вокально-інструментальні форми, долучати до бандури хор і оркестр, вивести жанри інструментальної музики в бандурному виконавстві як новаторство. Бандура ним розглядається як інструмент самобутній, що має властиві лише йому національні ознаки (короткі струни на корпусі — приструнки, особливий діатонічний стрій), приналежний до інструментарію як елітарного прошарку, так і простого українського люду [2, с. 97]. Як незаперечний факт, необхідний для подальшого функціонування бандури, Витвицький аналізує і схвалює сучасні йому конструкції бандури, з розширеним діапазоном і транспозиційними пристроями для зміни тональностей під час гри, поєднанням власних ознак з виконавськими принципами лютні й арфи [3, с.117].

Витвицький також підкреслює оригінальність кобзи-бандури як суто національного інструмента, специфічність репертуару виконавців на ньому (пісні та думи), творів, що об'єднують слово і музику. Музикознавець зауважував змінність традиції кобзарства у сфері переходу усного характеру цього виду мистецтва до писемного, що принесла можливість виконувати складні як гомофонні, так і поліфонічні твори, складні змішані вокально-інструментальні форми, долучати до бандури хор і оркестр, вивести жанри інструментальної музики в бандурному виконавстві як новаторство.

Для нього було очевидним і зосередження бандури в жіночих руках, що стало ще однією з важливих тенденцій XX ст. [2, с. 117].

Оскільки у Детройті Витвицький тісно співпрацював із найвідомішим колективом діаспори, Капелою бандуристів імені Т.Шевченка, значна кількість статей присвячена саме цьому унікальному колективові. Як музикознавець, він підтримував колектив рецензіями, інформаційними дописами в україно- і англомовні часописи, стараючись донести розуміння виховної функції мистецтва, необхідності духовного оновлення слухача джерелами української народної пісні. В.Витвицький у статті «Кобзарські літописи» зауважує факт збереження кобзарства в XX ст., на новому етапі, і його популярність, особливо у формі ансамблевого музикування, в діаспорі: «кобзарське діло не загинуло. Воно, правда, під впливом часу і обставин у дечому змінилося й набрало іншого характеру, проте виявило неабияку витривалість і живучість… в бандуристів (Капели ім.Т.Шевченка — В.Д.), хоч вони вже понад тридцять років на новому ґрунті далекому від Полтави й Києва, до сьогодні збереглося почуття важливості їхньої місії плекання і продовжування старовинних традицій» [2, с. 87–88].

В.Витвицький високо оцінював діяльність колективу бандуристів, а його мистецьку працю відносив до значних здобутків української еміграції. Невипадково він став організатором Товариства прихильників Капели

при американському Міжнародному інституті (1953). Дослідження діяльності Капели ім. Т.Шевченка у його науковій творчості щільно переплітались із розумінням проблем не лише бандурного мистецтва сучасності, але і аналізу традицій автентичного кобзарства в порівнянні з новітніми умовами функціонування, у т.ч. еміграційними.

У статтях «Українська музична сьогочасність», «Капела бандуристів і ми» В.Витвицький підкреслював ту важливу роль, яку відіграє Капела бандуристів ім. Т.Шевченка в еміграційному середовищі як носій саме національної музики та інструментарію, здійснюючи плекання і розвиток української пісні, пропагуючи творчість українських композиторів. Як музикознавець, В.Витвицький не міг оминути питання репертуару Капели, наголошуючи на необхідності збереження своєрідності виконуваних нею творів: «...вона повинна плекати, розбудовувати й удосконалювати свій специфічний, з історичними традиціями бандури тісно зв'язаний репертуар», «...капелі бандуристів не слід забувати, що вона в своєму складі і характері щось особливе, своєрідне, з певними традиціями... Їй слід, сказати б, спеціялізуватися, слід шукати тільки своїх питомих засобів вислову свого власного кола діяння...» [3, с. 323].

Музичний інструментарій. Інструментарій бандуристів українського зарубіжжя пройшов довгий шлях розвитку, відштовхуючись як від національних засад (традицій) інструментарію, так і сприймаючи новаторські досягнення майстрів Європи та Америки. Конструювання і виробництво кобзи-бандури завжди було актуальною справою в діаспорі, оскільки саме виробництво інструментів забезпечувало функціонування цього виду мистецтва. Питанням конструювання інструмента в діаспорі займалося багато майстрів. Первинно, вихідними позиціями форми і строю для них були зразки інструментів виконавців з України, які емігрували. Інструментарій в країнах зарубіжжя переважно поповнювався з України — спершу зразками А.Паплинського — торбаноподібного зразка, на яких зокрема грали В.Ємець, М.Теліга, С.Ластович-Чулівський, З.Штокалко та ін. На них орієнтувалися у виробництві майстерні бандур міжвоєнної Чеховловаччини та Франції (Г.Довженка, І.Романченка та ін.).

Більшість виробників бандур за кордоном беруть за основу інструментарій харківського та київського типу, старовинні діатонічні інструменти. Серед них — В.Ємець, К.Місевич, С.Ластович-Чулівський, А.Чорний, брати О. і П.Гончаренки, В.Гляд, Ю.Приймак, Ф.Деряжний та ін. В основу своїх пошуків удосконалення інструмента вони поклали принципи Гната Хоткевича щодо полтавсько-харківського типу як основи конструювання. Результатами їх діяльності стали нові інструменти, які широко вживаються у навчальній та концертно-виконавській практиці за кордоном. Серед них найпопулярнішою виявилася бандура братів О. і П.Гончаренків, названа «Полтавкою» (перші її зразки були створені ще у 1946 р. для Капели бандуристів ім. Т.Шевченка). Напрацювання перших майстрів продовжи-

ли наступні покоління, серед них В.Вецал, К.Блум, О.Пошиваник, А.Бірко та ін.

Бандуристи діаспори впевнено тримають лідерство у справі розвитку традицій харківського способу гри, а відповідно й інструментарію, що представлений бандурами «Полтавками» виробництва братів О. і П.Гончаренків, зразками інструментів В.Вецала, К.Блума та ін.

Зауважимо, що для ансамблевого і любительського музикування другої половини XX ст. характерним стає більша опора на інструментарій київського типу, виготовлений в Україні (традиційні моделі І.Скляра і В.Герасименка), що був доступнішим для придбання. Виконавці-професіонали в більшості володіють кількома типами інструментів (хроматичними і діатонічними харківського та київського типів), як, наприклад, Віктор Мішалов, Юліан Китастий. Як виняток, серед бандуристів діаспори функціонують діатонічні інструменти стародавнього типу, як, наприклад, кобза П.Конопленка-Запорожця, інструменти власних експериментальних конструкцій [15]. Загальною тенденцією можна зауважити тяготіння виконавців до інструментарію діатонічного, адже, зауважимо, хроматична харківська бандура побудована на основі діатонічного звукоряду (однієї площини струн), проте з індивідуальною системою перемикачів, що дозволяє хроматизувати кожну струну зокрема [25, с. 203–219].

Пріоритетні напрями пошуків майстрів зосереджені у виборі матеріалів (натуральних та штучних) для деки бандури; пошуку оптимального співвідношення кількості струн та їх хроматизації; удосконаленні механізму перемикання тональностей (на основі індивідуальної системи). Виробництво якісних за тембром і механікою інструментів сприяло розвитку виконавства за кордоном — забезпечуючи підвищення майстерності солістів-бандуристів, створення нових виконавських колективів, функціонування кобзарських шкіл гри і таборів.

Виконавські форми. Традиційною в мистецтві діаспори завжди залишалася сольна чоловіча форма виконавства — починаючи з творчості Василя Ємця, Михайла Теліги, Костя Місевича — у міжвоєнні десятиліття (що засвідчується їх концертною діяльністю, нотними зразками і звукозаписами), а після третьої еміграційної хвилі — продовжена Григорієм Китастим, Петром Гончаренком, Володимиром Луцівим та ін,, а пізніше — Юліаном Китастим, Віктором Мішаловим, Петром Деряжним та ін.

Аудіозаписи кобзарського репертуару, особливо жанрів автентичного фольклору — дум, історичних пісень, духовних зразків в середовищі українського зарубіжжя також стали активною спробою фіксації давньої традиції, її збереження для майбутніх поколінь. Серед найяскравіших зразків звукозаписів традиційного репертуару — виконання В.Ємця, М.Теліги, З.Штокалка, В.Луціва, П.Гончаренка, Г.Китастого, Ю.Китастого та ін.

Певну полемічність у сфері розгляду теорії традиції кобзарства можуть викликати колективні ансамблеві форми виконавства. Чи можна

їх вважати інноваційними, чи експериментальними? Ці форми, започатковані Г.Хоткевичем 1902 року на XII Археологічному з'їзді в Харкові, в середовищі української діаспори знайшли своє швидке і органічне продовження (мішана капела В.Шевченка в Москві 1910–1918 рр., ансамблі Кобзарської школи на Кубані під керівництвом В.Ємця та в українській еміграції в Чехословаччині — під керівництвом В. Ємця і М. Теліги в Празі, Подєбрадах в 1923–1929 рр.). А вже у повоєнні роки колективне виконавство на бандурі в українській діаспорі отримало активне поширення в різних формах і жанрах (камерних ансамблях та капелах, однорідних чоловічих, жіночих, дитячих видах): чоловіча Капела бандуристів ім. Т.Шевченка (кер. Г.Китастий, США), мішаний ансамбль «Гомін степів» Школи бандурного мистецтва Нью-Йорку (кер. Ю.Китастий), мішана Капела бандуристів ім. Т.Шевченка в Аргентині (кер. В.Качурак), дитячі ансамблі в українських поселеннях Бразилії, Аргентини, США, Канади, чоловічий ансамбль «Бандура» (Франція, Париж, кер. Ю.Дубицький), жіночий ансамбль «Бандура» (Польща, Перемишль, кер. О.Попович), дует сестер Дерев'янко (Бельгія), дует братів Постоланів, чоловічий квартет «Кобзарське братство» (Великобританія), жіноче тріо бандуристів (Польща, Гданськ, керівник О.Гбур), Експериментальне тріо бандуристів ЕБТ — Ю.Китастий, М. Андрець, Ю.Фединський (Канада-США), чоловіча Канадська капела бандуристів (кер. В.Мішалов), секстет української музики «Елегія» (США) та багато інших.

Дійсно, ансамблеве музикування заперечує збереження багатьох жанрів традиційного репертуару кобзарства (зокрема, епічного), для якого характерною була і залишається імпровізаційна складова, проте розширює можливості представлення інших жанрів, зокрема пісенних.

Найпоширенішими виконавськими формами стали в діаспорі академічні концертні (на камерних і великих сценах), проте мандрівна, вулична форма кобзарювання залишилася, хоча й як виняток. Вона представлена, зокрема, творчістю Романа Боцюрківа та Ярка Антоневича (Канада).

Репертуар. Проблематику репертуару бандуристів-виконавців і композиторів українського зарубіжжя слід розглядати, враховуючи синхронні явища розвитку творчості, виконавства та інструментарію в материковій Україні та за кордоном. Композиторська творчість бандуристів діаспори формувалася в річищі загальних культурологічних процесів, що відбувалися в українському середовищі за кордоном, і продовжувала більшою мірою традиції народного кобзарського виконавства у питаннях інструментарію та репертуару, на противагу «чистій» академізації бандурного процесу в Україні, представники якої ставили за мету сприйняття бандури на рівні класичних музичних інструментів.

З.Штокалко стосовно репертуару представників української культури за кордоном писав: «Успіх серед випадкової чужинецької публіки, вимірюваний вигуками «браво», досяганий елементами самої сенсаційности та

фольклорної екзотики, може довести до втрати зв'язку з живущими джерелами. Кобзарський репертуар не повинен диктуватися химерами чужинецької публіки… Кобзарство... може досягти вершин тільки своєю мистецькою питоменністю, своєю неповторністю, … і тільки так воно може … репрезентувати перед світом українську культуру» [35, с. 4].

Саме ці слова можна вважати основою традиційного репертуару послідовників українського кобзарства за кордоном. Так, серед розмаїття жанрів репертуару виконавців переважають вокально-інструментальні: думи, канти, історичні пісні, пісні соціальних груп — козацькі, гайдамацькі, чумацькі, бурлацькі, а також танцювальні, жартівливі і сатиричні. В окрему групу можна виділити твори можливо менш популярних в кобзарському репертуарі, але загалом достатньо поширених пісенних жанрів: ліричнопобутові, колискові, застільні, сороміцькі («еротичні»), а також літературного походження.

Для відтворення і обробки традиційного кобзарського репертуару виконавці (В.Ємець, М. Теліга, К.Місевич, З.Штокалко, С.Ластович-Чулівський, Г.Китастий та ін.) використовували переважно записи М.Лисенка, Ф.Колесси, А.Коціпінського, К.Квітки, здійснені від кобзарів О. Вересая, М. Кравченка, Г. Гончаренка, П. Носача.

Наприклад, до репертуару О. Вересая З. Штокалко як виконавець звертався неодноразово (канти «Про правду», «Про страшний суд», кобзарські пісні «Про Хому і Ярему», «Кисіль», «Дворянка»), твори були зафіксовані нотами у власній інтерпретації (часом і модифікації) та аудіозаписі.

Творчість кобзаря Остапа Вересая надихнула і на її активне використання в якості тематичного матеріалу багатьма музикантами. Так, зокрема 1996 р. було здійснено проект «Від Парижу до Києва» («Paris to Kyiv») канадською співачкою Алексіс Кохан. До нього були залучені ряд професійних музикантів з різних країн, у т.ч. і бандурист Юліан Китастий. Для диску «Variances» були використані мелодії танців Остапа Вересая, що стали базою для інструментальних імпровізацій в стилі World Music.

Експериментальне бандурне тріо з Нью-Йорка (Юрій Фединський, Михайло Андрець, Юліан Китастий) у записаному диску (1998) використало танець О. Вересая для колективного імпровізування на основі лебійського ладу.

Більшість інструментальних композицій для бандури в діаспорі творилися на основі фольклорного матеріалу, враховуючи технічні виконавські здобутки свого часу та академічні музичні форми (прості одно-, дво-, тричастинні, варіаційні). Серед авторів — М. Теліга, Л.Гайдамака, Г.Китастий, В.Мішалов. Поступово жанрове коло творів розширюється, що синхронізувало розвиток академічного виконавства бандуристів в Україні та діаспорі — твори Г.Китастого, Ю.Олійника, Ок.Герасименко та ін. (жанри віртуозної мініатюри, сонати, соїти, концерту та ін.).

Вокально-інструментальні твори — в більшості опрацювання традиційних епічних жанрів (думи й історичної пісні), духовно-релігійних (канти, псальми, колядки і щедрівки), різнохарактерних пісенних — як для соло, так і для різних типів ансамблів.

Таким чином, аналіз розвитку традицій кобзарства у мистецтві діаспори у часовому розгортанні ХХ ст. дозволяє визначити канонічні тенденції розвитку та інноваційні (синтезуючі та трансформуючі).

Традиційна канонічна тенденція в часі не обмежена, її можна прослідкувати як наскрізну, що притаманна і для міжвоєнного десятиліття, і для наступних повоєнних (50-60 рр., 70-80 рр.), аж до сьогодні (90-ті рр. — початок ХХІ ст.). Для неї характерне домінуюче сприйняття кобзи-бандури (і виконавцями, і слухачами) як національного українського символу. Саме це зумовило активне використання і культивування традиційних кобзарських жанрів (зафіксованих свого часу у фольклорно-етнографічних публікаціях і аудіозаписах) — думи, псальми, історичної пісні, побутових танців тощо; чоловічий характер виконавства; збереження певних традицій інструментарію, стилістики, способів гри, характерних для окремих регіонів України (особливо серед тих бандуристів, які сформувалися як солісти-виконавці ще в Україні — В.Ємець, М.Теліга, З.Штокалко, Г.Китастий, П.Конопленко-Запорожець та ін.); загальна пропаганда української музики.

Крім того, для даного напряму характерна організація функціонування кобзарського виконавства як засобу національної самоідентифікації, відродження українського мистецтва як реакцію на його нищення режимом в материковій Україні.

Інноваційна синтезуюча тенденція визначається об'єднанням традицій кобзарського музикування в еміграції з досягненнями сучасної музики, як української, так і світової. Для неї характерним був також щільний зв'язок з засадами сольного вокального і хорового мистецтва.

Перші ознаки цієї тенденції знаходять свій вияв паралельно процесам початку академізації бандурного мистецтва діаспори — здобуттям музичної освіти бандуристами, участі у конкурсах і фестивалях, професіоналізації ансамблевого і сольного виконавства, активізації композиторської творчості. Яскраві прояви рис музичного синтезування в кобзарстві діаспори припадають на період другої половини ХХ ст. Спостерігаємо переосмислення традиційних жанрів (думи, танцю), нову специфіку виконання стародавніх жанрів (билини, псальми) у творчості як солістів, так і ансамблів. Характерним є й синтез української музики з музикою навколишнього оточення, що веде до появи нових чи перевтілення відомих жанрів (наприклад, музичної асиміляції у композиторській творчості бандурного тембру і латино-американських жанрових та синтаксичних елементів (Оксана Герасименко), в інструментальних концертах — українського мелодизму і афро-американської гармонічної мови (Юрій Олійник).

Інноваційна трансформуюча тенденція у мистецтві бандуристів діаспори «наймолодша» в часовому вимірі. Її експериментаторські, модерні риси знайшли своє відображення з 90-х років XX ст. і розраховані на пошуки перспективи у розвитку, подальшому побутуванню бандури як українського інструмента в інонаціональному оточенні (стиль Wordl Music — поєднання традиційного народного діатонічного інструмента з африканськими ударними — проект української музики «З Парижа до Києва» з Юліаном Китастим; музичний стиль Disco — синтез звучання різних типів бандури та комп'ютерних тембрів — на аудіодисках Віктора Мішалова «Магічна бандура» та «Зачарована Різдвяна бандура»).

Не зважаючи на інноваційність рис синтезуючої та трансформуючої тенденцій, їх основна складова все ж ґрунтується на традиційних канонічних елементах кобзарства.

Література:

1. Ваврик О. Кобзарські школи в Україні / Оксана Ваврик. — Тернопіль: Збруч, 2006. — 221 с.

2. Витвицький В. За океаном. // Збірник статей. Редактор-упорядник Ю.Ясиновський. — Львів: Львівська організація СКУ, 1996. — 132 с.

3. Витвицький В. Музикознавчі праці. Публіцистика. // Упорядник Любомир Лехник. — Львів: Сполом, 2003. — 400 с.

4. Витвицький В. Рецензія / В. Витвицькй. — Українські вісті — 1946. — 8 жовтня.

5. Горняткевич А. Звукозаписи Зіновія Штокалка / А. Горняткевич // Бандура. — 2000. — № 71–72. — С. 17–19.

6. Гримич М. Кобзар і думовий канон / Марина Гримич // 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. — С. 9 — 27.

7. Грица С. Мелос української народної епіки / Софія Грица. — К. : Наукова думка, 1979. — 248 с.

8. Грица С. Українські думи — народнопісенний епос / Софія Грица // Українські народні думи / Упор. С.Грица, А.Іваницький, А.Філатова, Д.Щириця. — К. : ІМФЕ ім. М. Рильського НАН України, 2007. — С. 9–80.

9. Дутчак В. Кобзарський підручник Зіновія Штокалка (теоретичні і практичні узагальнення) // Бандура. — 2000. — № 71–72. — С. 21–25.

10. Дутчак В. Бандурне мистецтво українського зарубіжжя крізь призму теорії традиції / В. Дутчак // Музикознавчі студії інституту мистецтв Волинського національного університету імені Лесі Українки та Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського : зб. наук.

пр. — Вип. 5 / [ред. кол. Рожок В. І., Посвалюк В. Т. та ін.; упоряд. О. І. Коменда]. — Луцьк : Волин. нац. ун-т ім. Лесі Українки, 2010. — С. 173–184.

11. Дутчак В. Бандурне мистецтво українського зарубіжжя : монографія / Віолетта Дутчак. — Івано-Франківськ : Фоліант, 2013. — 488 с.+ 72 іл.

12. Ємець В. І. У золоте 50-річчя служби Україні. ІІ. Про козаків-бандурників / Василь Ємець. — Голливуд, ЗДА; Торонто : УВАН, з друкарні о. Василіян, 1961.– 381 с.

13. Збірник на пошану Григорія Китастого у 70-річчя з дня народження. — Нью-Йорк : УВАН, 1980. — 291 с.

14. Зінків І. Бандура як історичний феномен : монографія / Ірина Зінків. — Київ : ІМФЕ ім.. М. Рильського, 2013. — 448 с.

15. Конопленко-Запорожець П. Кобза і бандура / Павло Конопленко-Запорожець. — Вінніпеґ, Канада. — 1963. — 167 с.

16. Кушпет В. Старцівство: мандрівні старці-музиканти в Україні (XIX — початок XX ст.) / Володимир Кушпет. — Київ : Темпора, 2007. — 592 с.

17. Ластович С. Листи про бандуру: найновіші технічні відомості, вказівки і поради про конструкцію і будову бандури. (Упор. М. Дяковський) / Семен Ластович. — Нью-Йорк: машинопис, 1956. — 23 с.

18. Ластович-Чулівський С. Збірник українських народних пісень і мелодій для бандури: репертуар пісень і мелодій для голосу і бандури з полегшеним способом самонавчання. — Семен Ластович-Чулівський. — В.1. — Нью-Йорк: машинопис, 1959. — 58 с.

19. Ластович-Чулівський С. Кобза-Бандура / Семен Ластович-Чулівський. — Мюнхен: машинопис, 1964–1966. — 1–2 т. — 653 с.

20. Луців В. Від Бистриці до Темзи: Спогади, документи, публікації, листи / Володимир Луців. — Львів : Дивосвіт, 1999. — 608с.

21. Максимюк С. З історії українського звукозапису та дискографії / Степан Максимюк. — Львів–Вашингтон : Видавництво Українського Католицького університету, 2003. — 288 с.

22. Мациевский И. Народная инструментальная музыка как феномен культуры / Игорь Мациевский. — Алматы : Дайк-Пресс, 2007. — 520 с.

23. Мацієвський І. Інструменталізм та вокальна музика / Ігор Мацієвський // Ігри та співголосся. Контонація. Музикологічні розвідки. — Тернопіль : Астон, 2002. — С. 12–30.

24. Мацієвський І. Пролегомени дослідження етнічної музики українського зарубіжжя / Ігор Мацієвський // Ігри та співголосся. Контонація. Музикологічні розвідки. — Тернопіль : Астон, 2002. — С. 132–137.

25. Мішалов В. Харківська бандура : культурологічно-мистецькі аспекти ґенези і розвитку виконавства на українському народному інструменті / Віктор Мішалов. — Харків : Видавець Савчук О. О., 2013. — 368 с. ; 109 іл. — Серія : «Слобожанський світ». Випуск 7

26. Рудницький А. Українська музика: Історико-критичний огляд / Антін Рудницький.– Мюнхен : Дніпрова хвиля,1963. — 406 с.

27. Самчук У. Живі струни. Бандура і бандуристи / Улас Самчук. — Детройт, США, 1976. — 466с.

28. Станкевич М. Мистецтвознавчий аспект теорії традиції / Михайло Станкевич // Автентичність мистецтва: Питання теорії пластичних мистецтв. Вибрані праці. — Львів : Спілка критиків та істориків мистецтва, 2004. — С. 65–82.

29. Станкевич М. Автентичність мистецтва. До постановки питання / Михайло Станкевич // Автентичність мистецтва: Питання теорії пластичних мистецтв. Вибрані праці. — Львів : Спілка критиків та істориків мистецтва, 2004. — С. 171–180.

30. Хоткевич Г. Бандура та її конструкція / упоряд., ред., коммент., і передм. В. Мішалова. — Торонто — Харків : Фонд національно-культурних ініціатив ім. Г. Хоткевича, 2010. — 289 с.

31. Черемський К. Шлях звичаю / Кость Черемський. — Харків : Глас, 2002. — 445 с.

32. Черемський К. Повернення традиції / Кость Черемський. — Харків : Центр Леся Курбаса, 1999. — 288 с.

33. Черемський К. Традиційне співоцтво. Українські співці-музиканти в контексті світової культури / Кость Черемський. — Харків : Видавництво «Атос», 2008. — 248 с.

34. Штокалко З. Кобзарський підручник / Зіновій Штокалко. — Едмонтон — Київ : Видавництво Канадського інституту українських студій, 1992. — 345 с.

35. Штокалко З. Критичні завваги до стану сучасного кобзарства / Зіновій Штокалко // Українські вісті. — 1949. — 1 січня. — С. 3–4.

Violetta Dutchak (Ivano-Frankivsk)

TRADITIONAL KOBZAR ART IN UKRAINIAN DIASPORA ENVIRONMENT: HISTORY AND MODERNITY

This article deals with kobzarity tradition preservation directions during XX — the beginning of XXI century. The specifics of traditional kobzar toolkit, performed repertoire and its presentation in the countries of Ukrainians' settlement is being revealed. The achievements of leading art representatives of Ukrainian foreignity for popularization of traditional kobzarity is being analyzed.

Key words: the kobsar art, Ukrainian diaspora, the tradition, tradition toolkit, repertoire.

Олександр САВЧУК (Харків)

ТРАДИЦІЙНИЙ КОБЗАРСЬКИЙ СВІТОГЛЯД В СВІТЛІ ФІЛОСОФСЬКОЇ СИСТЕМИ Г. С. СКОВОРОДИ

В статті аналізується кореляція світоглядної системи традиційних співців Слобідської України з філософією Г. С. Сковороди в таких аспектах як стосунки із суспільством, мандрівний спосіб життя, ставлення до роботи як до покликання, соціокультурні функції. Зроблено висновки про суголосність світоглядних орієнтирів кобзарів та Г. С. Сковороди.

Ключові слова: кобзарство, Г. С. Сковорода, ментальність, світоглядна система.

Актуальність та постановка проблеми. Кобзарство є характерною ознакою і особливістю культури Слобожанщини. Загальновідомо, що після зруйнування Запорізької Січі, січові кобзарі мігрували на слобідські землі і передали своє мистецтво до рук „просящої братії" — жебрацьким цехам. Саме тоді формується парацерковне співоцтво, відоме в повсякденній свідомості в образі співця-жебрака. Не менш питомим маркером культури Слобожанщини є постать та філософія Г. С. Сковороди. Цікаво, що в роботах етнографів, присвячених історії кобзарства, знаходимо згадки кобзарів про Сковороду. Є. Крист у статті «Кобзари и лирники Харьковской губернии» за 1902 рік під час спілкування з кобзарями Гнатом Гончаренком та Остапом Бутенком з'ясовує, що кобзарі знають ім'я Сковороди. Перший знав про Сковороду таке: «Он был богослов. Звали его Григорий. У Пан-Ивановке похоронен, в имении Ковалинскаго» [1, 2]. Бутенко пригадав: «сказывают люди, что это был философ; он отдалился от жизни, ходил пешком, босой, в сермяге. Похоронен он в Пан-Ивановке, за Ольшанами» [1, 2]. Той же Крист відзначає, що кобзарі знали «сковородинську» псальму «Всякому городу нрав і права» (вона також зафіксована фонографічно у виконанні кобзаря Степана Пасюги), тільки основні 32 рядки твору розши-

рені до 82, але при цьому «прибавленное бандуристами нисколько не дисгармонирует с основним содержанием», що говорить не тільки про осмислення кобзарями псальми, але й про певну відповідність сковородинського етосу співоцькому. В репертуарі кобзарів за даними Георгія Ткаченка також збереглася 18-та пісня з циклу «Сад божественних пісень» «Ой ти пташко жовтобоко».

Але як, після того, як пройшло сторіччя по смерті Сковороди, в кобзарів жила пам'ять про філософа? Очевидно, що існує не тільки вплив філософської та поетичної творчості Сковороди на співців, але й певна подібність духовного світу та ментальна суголосність між співцями і Сковородою.

Питання взаємозв'язку феномену кобзарства та основ філософії Г. С. Сковороди побіжно торкалися такі дослідники як К. Черемський [2], В. Кушпет [3], М. Гримич [4] та ін. Втім, ця проблема висвітлювалася пунктирно і потребує більш детального аналізу, адже зв'язок сковородинської філософії та філософських аспектів співоцького світогляду, як складових української духовності, — є очевидним.

Предметом дослідження є зв'язок світоглядної системи слобідських традиційних співців та філософії Г. С. Сковороди.

Виходячи з поставленої проблематики та предмету дослідження з'ясуємо *завдання* цієї роботи:

1) Віднайти спільні сторони філософського вчення Г. С. Сковороди та філософських аспектів світогляду традиційних співців.

2) Дослідити особливості соціального положення та соціокультурних функцій співців, їхню кореляцію з соціально-етичним вченням Г. С. Сковороди

Стосунки із соціумом

Аналіз емпіричного матеріалу, присвяченого кобзарсько-лірницької традиції Слобідської України, дозволяє визначити співоцьку субкультуру як *маргінальну*.

Український співець — виключно незряча людина (фізична передумова маргінальності), що живе *іншим* суспільним життям та має *інший*, низький соціальний статус (соціальний рівень маргінальності). Кобзарський цех був невідомою, утаємниченою складовою традиційного суспільства, прихованою від стороннього ока, але дуже добре організованим інститутом. Цеховий устрій співоцьких корпорацій ретельно досліджено в працях К. Черемського, В. Кушпета, О. Дубас та інших дослідників. Але інститут співоцтва є також запорукою збереження та трансляції співоцької культури, умовою формування *інституалізованого* співоцького світогляду. Кобзарський цех як герметична структура знаходився осторонь соціальної структури українського суспільства, мав власні закони існування, судну раду, звичаєво-ритуальну обрядовість. За спостереженнями етномузикознавця В. Харкова „старці не входять у ближчі стосунки з селянами, а більше спілкуються зі

своїм сліпецьким товариством" [5, 38]. На думку К. Грушевської, „незряче старцівство належало до дуже небагатьох у нас угруповань, які, розвинувши своє внутрішнє життя, виразно відмежовані від решти суспільності" [6, 130]. Але на відміну від розповсюдженого розуміння маргінальності як відхилення від норми, від центру прийнятої ціннісної системи координат, маргінальність традиційних співців не продукувала якісь альтернативні норми поведінки, а, навпаки, концентрувала традиційні моральні цінності українців. Маргінальність співців полягає переважно в *іншому*, граничному соціальному бутті і не стільки відмежовує їх від суспільства, скільки виявляється як своєрідний спосіб комунікації із суспільством, адже співець виконує важливі соціальні функції. В такому разі для нашого дослідження є прийнятним розуміння маргінальності, що було запропоновано представниками французького структуралізму Р. Бартом, Ж. Деріда, М. Фуко. Концепт децентрації Ж. Деріда знищує саму ідею норми та відхилення, відстоюючи ідею „розрізнювання", „інакшості", визнаючи *маргінального* як *Іншого*, а не лише як того, хто відхиляється від норми. Для більш повного розуміння місця співця в суспільстві звернемося до поняття „ліміналності" В. Тернера, яке означає перехідність, пороговість, і є маркером співоцької субкультури. Особливе сприйняття співців у народі, іменування їх „Божими людьми" пояснює безумовну авторитетність та істинність кобзарського слова, дозволяє співцям, за висловом К. Грушевської, мати *„обсерваторський"* погляд на світ [7, ССІІІ], позицію спостерігача, який може поглянути на „мирське" життя з іншої „системи координат", що, безперечно, зумовлює співоцькі суспільні функції. Співець перебуває на маргінесах соціального життя і таким чином є *„свідком"* буття традиційного суспільства. Таке обсерваторське, дещо дистанційне положення нагадує і стосунки Г. Сковороди із суспільством. Згадаймо хоча б одне „Мір ловил меня, но не поймал". Але цю маргінальність слід прочитувати як форму комункації: скільки нового і корисного дають погляди Сковороди суспільству, що його оточує.

Ще одна спільна риса: співці як і Сковорода проводять духовну „роботу". Саме така позиція, позиція особи, що не задіяна в трудовій діяльності і прагматично незацікавлена, надає як співцям, так і Сковороді абсолютний авторитет у традиційному суспільстві. „Старець — особа, відречена від життєвого прагматизму, усунена від процесу виробництва і отримання матеріальних благ ... Жебрак не лише не може забагатіти, але він ще й, за негласними законами старцювання, не має права спокушатися на багатство" [8, 14]. Тут ми бачимо навіть подібність слова „старець", яким часто іменували співців із поняттям „старчик", що використовує по відношенню до себе Сковорода. Тільки, якщо система співоцтва „нав'язувала" співцю інституалізований світогляд, то у Сковороди – це відбувається глибоко індивідуально, свідомо, в результаті рефлексії.

Мандрівництво

Питомий для бароко концепт „мандрування" — екзистенційна характеристика, що притаманна співоцькому буттю теж. Неперевершений дослідник історії української барокової літератури Л. Ушкалов зазначає: „Прийшовши на землю, Син Божий залишається щирим „мандрівником", а „весь живот Христа, Спасителя нашого, на сем свѣтѣ всегдашнее путь шествіе, уставничоє было пелгримство..." [9, 76]. Загальновідомий у слов'янських народів поетичний образ Спасителя, що ходить землею у вигляді мандрівника і випробує душі християн, звертаючись до них з проханнями про допомогу [10, XIV–XXVI]. „Засадничі екзистенціалії, що про них повсякчасно править вітчизняна барокова література, як-от „народження", „смерть", „любов", „страх", „надія", „свобода", „гріх", „відчай", „покута" тощо — є посутньо причетні до етосу „дороги" („шляху")..." [9, 75]. Тому світ українського бароко складається з мандрованих дяків, дяків-пиворізів (колишніх спудеїв), мандрованих філософів, дидаскалів, що близькі до образу кобзаря та лірника. Мандрівний спосіб життя, що був притаманним і кобзарям, і Сковороді, спонукав до формування певного світогляду, до орієнтації на «нетлінні» духовні цінності. Людина, що веде мандрівний спосіб життя, не тільки отримує більше знань від навколишнього світу, не тільки стикається з різного роду подіями і вчиться бути готовим до несподіванок, і врешті решт стає мудрішою, але й основним своїм багатством вважає знання, вміння, навички, тобто цінності духовної культури.

Цікаво, що ідеал Бароко — „аскет-філософ, якому зрозуміла антична любов до всього живого і земного, але його душу переповнює водночас жага небесного, вічного, неминущого" [11, с. 76]. О. Титар, аналізуючи роль Г. Сковороди у філософській думці бароко, наголошує: „Демократизуючи і універсалізуючи християнську істину, Г. Сковорода говорить про народне християнство, що поєднує власне християнську і народно-міфологічну ментальність" [12, 11]. Традиційні співці, власне і є адептами народного православ'я, і сковородинівська концепція О. Титар близька нашому розумінню образу слобідського кобзаря чи лірника.

„Сродна праця" або покликання

Отже, лімінальність та маргінальність є маркерами співоцької субкультури. Співець — маргінальний член суспільства, до якого в повній мірі можна застосувати поняття сакрального: співців, безумовно, поважали в суспільстві, називали „Божими людьми", але й ставилися з обережністю, з острахом. Ставлення до співця як до сакральної особи, мотивувало та санкціонувало виконання кобзарями, лірникам та стихівничими специфічних соціокультурних функцій.

Профанний бік співоцького життя полягав в щоденному житті, а також в кон'юнктурному аспекті кобзарства як професії, адже кобзарювання

„межи люди" була для співців чи не єдиним способом заробітку. Цим пояснюється і негативне ставлення кобзарів до зрячих бандуристів, заборона навчання зрячих гри на бандурі. „Мені казав учений панотець, щоби видющого не вчив грати і співати, бо за ними або через них не буде сліпцям життя", — казав кобзар П. Древченко [13, 13]. Але традиція співоцтва за своєю сутністю є сакральною, то ж сконцентруємо увагу на сакральному аспекті співоцького світогляду. Сакральне пізнається в опозиції до мирського, профанного, але, застосовування поняття сакрального до явища співоцтва має певні особливості. Якщо в інших соціальних групах та субкультурах традиційного суспільства, наприклад, ремісників чи простих селян-землеробів, можна більш-менш розмежувати сакральну та профанну сторони їхнього буття, то для співців це завдання є складним. Так, наприклад, процес будування хати сповнений обрядами і ритуальними текстами; гончар має свої магічні засоби для виготовлення посуду, функція виготовлення глиняних виробів несе сакральний зміст, якщо уявити процес ліплення речі як „ліплення" світу. Але сакральне для будівельника чи гончара виконує „інструментальну" функцію, сакральне і профанне залишається у виразній опозиції (профанним є переважна частина його роботи, продаж виробів, побутове життя). Для співця, як „виробника" духовного продукту, визначення „вододілу" сакрального та профанного стає проблематичним. Все буття співця: побутові умови життя, цехові збори, мандрування та кобзарювання ніби просякнуто сакральністю. Сакральне стає нормою життя співців, тією структурою, що завжди присутня в їхньому житті. Отримана нова екзистенція (з часу прийняття до цеху) переносить буття співців в іншу систему координат. Тепер профанне складає незначну частину співоцького життя, і є таким його модусом, що виявляє себе вкрай рідко. Ось тому особливо доречні слова М. Еліаде, що „священне та мирське — є два *образи буття* в світі" [14, 20]. Кобзарі та лірники — особи, життя котрих проходить переважно в сакральному образі буття після цехового посвячення і „успособлення" до співоцької діяльності. Це безперечно вказує на сакральність образу співця, говорить про позапросторовість і позачасовість його буття. „Спів і складання нового епосу виводить особу за межі фізичного буття і мінливих суспільно-політичних обставин. Співець-творець епосу стає ніби володарем часу й виводить поза межі площинних координат рід і громаду, до яких належить", — зауважує К. Черемський [15, 30].

Таким чином, аналізуючи світогляд традиційних співців Слобідської України в опозиції „сакральне"–„профанне", можна говорити про те, що співець після ініціації отримує нову екзистенцію, яка формує в його свідомості стійку структуру сакрального, що постійно присутня в подальшій діяльності співця і проявляється в усіх вимірах співоцького буття.

Особлива форма такого соціального образа буття співців гарно пояснюється через концепцію Г. С. Сковороди „сродної праці". Співоцька ді-

яльність — дуже нагадує саме покликання, про яке говорить Сковорода. Співоцька діяльність — більше, ніж ремесло: власне таке розуміння праці і намагається донести філософ до суспільства.

Соціокультурні функції співців

Праксеологічна складова світоглядної системи співців Слобідської України виражена в соціокультурних практиках або тих соціокультурних функціях, які виконували кобзарі та лірники в українському традиційному суспільстві. Соціокультурні практики представляють ту складову 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. Соціокультурні практики є своєрідною вершиною піраміди, в основі якої лежать складові феномену українського традиційного співоцтва: корпоративна організація, специфічне соціальне положення, особливості співоцьких когніцій, пов'язаних із незрячістю.

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.

Для порівняння співоцького світогляду із філософією Сковороди найбільшу цікавість представляють 1-а та 3-я соціокультурні практики.

Співці, як уже зазначалося, займали маргінальну позицію в соціумі, до них в повній мірі можна застосувати поняття сакрального: їх і поважали, і ставилися з обережністю, з острахом. Особливе сприйняття співців в народі, іменування їх „Божими людьми" пояснює безумовну авторитетність та істинність кобзарського слова, дозволяє співцям, за висловом К. Грушевської, мати *„обсерваторський"* погляд на світ, позицію спостерігача, який може поглянути на „мирське" життя з іншої системи координат.

Також очевидним є виконання парацерковних або паралітургійних функцій кобзарів та лірників. Дослідниця кобзарства О. Богданова зазначає: „Традиційне співоцьке виконання псальмів, кантів, молитов та інших духовних творів для людей біля культових споруд, на базарах, вулицях нагадувало класичні варіанти паралітургії, позацерковного християнського проповідництва" [16, 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 [17, 70]. Але стосунки між офіційною церквою і співоцькими корпораціями були часто неоднозначними. „Відома їхня протидія офіційному богословію, відданість народній етиці і моралі, завдяки чому вони здобули

собі славу „Божих старців" серед народу, повагу серед інтелігенції, за що й зазнали утисків з боку офіційних влад" [18, 66–67]. Відбувалися і конфлікти між співцями і священиками. Найбільшою претензією співців до священицтва було „прагматичне ставлення до Божої справи", тоді, як співці — позначені Богом люди — були призначені для проповідування Божого слова, хоч і поза церквою. Наприклад, кобзар Петро Древченко дозволив собі використання слів „чортів кудлай" на адресу священика, що „запросив" велику суму грошей для відспівування померлого цехмайстра" [19, 40]. „Чим страшніший злодюга за яким сила, то поступає в попи" [19, 39а], „значить у попів велика ненависть до кобзарів" [19, 30], — робив висновки П. Древченко, коли за наказом ігумена катеринославського монастиря його було побито. „А більше всього упаси Боже наші промежки, Сподарь і Вустинські книги од пана неука, *святої церкви* і царя Яриги", — згадували кобзарі [19, 24]. Парадоксально, співці звертаються до Бога, щоб він уберіг відкриття святою церквою вустинських „тайниць"! „Федір Вовк як вмирав, то просив старіших панотців, щоб його біз попа сховали, а вмісто півчих сами співали" [19, 44]. Такі вислови красномовно свідчать про виразну *опозицію співців і інституту церкви*. В той же час, „не заперечуючи офіційного богослов'я, „Вустинські статути" пропонували позацерковний рівень спілкування з Богом", — зауважує К. Черемський [2, 114]. Подібне ставлення до зовнішнього обрядового боку православ'я спостерігаємо і у Г. С. Сковороди. Відомий його вираз: „Разве вы хотите, чтобы и я умножил число фарисеев? Ешьте жирно, пейте сладко, одевайтесь мягко и монашествуйте!" [20].

Отже, і Сковорода, і кобзарі та лірники виконували подібні соціокультурні функції. Йдеться про парарелігійні функції співців. Співці не священики, але реалізовували церковні задачі поза церквою. Думи несуть як християнський етос, так і етос родинної моралі, адже співоцький світогляд краще розглядати в контексті народного православ'я. Так само і Сковорода, спілкуючись з людьми, займався духовним вихованням, уникаючи моралізаторством, але не був ні ченцем, ні священиком, тим не менш користувався високим авторитетом (властиво, як і співці, яких в народі називали „панотцями").

В результаті проведеного дослідження можна сказати, що світоглядна система традиційного кобзарства в світлі філософії Г. С. Сковороди прочитується по-новому і стає більш зрозумілою, вписується в контекст координат культурного простору пізньобарокової України.

Важливими характеристиками кобзарського світогляду, що корелюють із філософією Г. С. Сковороди є:

1) Перебування в духовному вимірі.

2) Маргінальне, обсерваторське, дещо дистанційне положення як співців, так і Г. С. Сковороди щодо суспільства.

3) Мандрівництво як екзистенційна характеристика.

4) Розуміння співцями свого ремесла як покликання, що нагадує сковородинський концепт „сродної праці".

5) Подібні парацерковні соціокультурні функції та певне протистояння формальному боку християнства.

Ця стаття — лише штрихи до задачі пошуку глибинних зв'язків між такими питомими феноменами української культури як кобзарство та творчість Г. С. Сковороди. Помічена „сродність" досліджуваних феноменів говорить не лише про важливість застосування інтегрального підходу до дослідження різних виявів української ментальності, а і про його перспективність.

Література:

1. Крист Е. Кобзари и лирники Харьковской губернии. Труды Харьковского предварительного комитета по устройству XII Археологического съезда / Е. Крист // Сборник Харьковского Историко-Филологического общества. — Х.: Печатное дело, 1902. — Т. 13, ч. 2. — С. 121–133.

2. Черемський К. Традиційне співоцтво. Українські співці-музиканти в контексті світової культури : наук. вид. / К. Черемський. — Х. : Атос, 2008. - 248 с. : іл. — Бібліогр.: с. 224—237.

3. Кушпет В. Старцівство : мандрівні старці-музиканти в Україні (XIX-поч. XX ст.) / В. Кушпет. — К. : Темпора, 2007. — 496 с. : іл. — Бібліогр.: с. 485-493.

4. Гримич М. Традиційний світогляд та етнопсихологічні константи українців. Когнітивна антропологія / М. Гримич. — К. : [Б. в.], 2000. — 379 с.

5. ІМФЕ. — Ф. 6-4. — Од. зб. 183. — Рукописні фонди Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України.

6. Грушевська К. До соціології старцівства / К. Грушевська // Первісне громадянство та його пережитки на Україні : наук. щорічник. — К., 1926. — Вип. 3. — С. 125-131.

7. 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.

8. Гримич М. Виконавці українських народних дум / М. Гримич // Родовід : наук. зап. до історії культури України. — 1992. — № 3. — С. 14—21.

9. Ушкалов Л. З історії української літератури XVII—XVIII століть / Л. Ушкалов. — Х. : Акта, 1999. — 216 с.

10. Афанасьев А. Народные русские легенды / А. Афанасьев. — Лондон : [Б. и.], 1859. — XXXII, 203 с.

11. Історія української культури : у 5 т. / [голов. редкол. Б. Є. Патон] - К. : Наук. думка, 2001—. — Т. 3.

Т. 3 : Українська культура другої половини XVII—XVIII століть / [ред. Смолій В. А.]. — 2003. — 1247 с.

12. Титар О. В. Бароко і народний стиль у формуванні слобожанської ментальності : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філос. наук : спец. 09.00.12 "Українознавство" / О. В. Титар. — К., 2002. — 16 с.

13. ІМФЕ. — Ф. 11-4. — Од. зб. 941.

14. Элиаде М. Священное и мирское / М. Элиаде ; [пер. с фр., предисл. и коммент. Н. К. Гарбовского]. — М. : Изд-во МГУ, 1994. — 144 с.

15. Черемський К. П. Шлях звичаю / К. П. Черемський. — Х. : Глас, 2002. — 444 с.

16. 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.

17. Михайлова К. Про сакральність жебрака і жебрака-співця у фольклорній культурі слов'ян / К. Михайлова. — Народна творчість та етнографія. — 2008. — № 2. — С. 65—72.

18. Грица С. Українські думи в міжетнічному діалозі / С. Грица // Родовід : наук. зап. до історії культури України. — 1995. — № 11. — С. 68—81.

19. ІМФЕ. — Ф. 8—4. — Од. зб. 338.

20. М. И. Ковалинский. Жизнь Григория Сковороды, написанная в 1794 году в прежнем вкусе / Ковалинский М. И. –http://krotov.info/libr_min/18_s/ko/voroda_01.htm.

Olexandr Sdvchuk (Kharkiv)

THE TRADITIONAL WORLD OUTLOOK OF KOBZARS IN THE SENSE OF PHILOSOPHICAL SYSTEM OF H. S. SKOVORODA

The correlation between the system of world outlook of traditional singers of Slobodian Ukraine with the philosophy of H. S. Skovoroda is analyzed in the article in such areas as: relationships with society, wandering existence, the attitude to work as to vocation, social and cultural functions. Conclusions about consonance of kobzars and H.S. Skovoroda mentality were made.

Key words: kobzardom, H. S. Skovoroda, the world outlook, mentality.

Наталія ФЕДОРНЯК (Івано-Франківськ)

УКРАЇНСЬКЕ КОБЗАРСТВО В ОБ'ЄКТИВІ ЗАРУБІЖНОГО ДЖЕРЕЛОЗНАВСТВА (НА МАТЕРІАЛАХ МОНОГРАФІЇ НАТАЛІЇ КОНОНЕНКО «UKRAINIAN MINSTRELS : AND THE BLIND SHALL SING»)

У роботі проаналізовано монографію Наталії Кононенко «Ukrainian minstrels : And the Blind Shall Sing» (Канада). Здійснено розбір тематичних напрямів розділів дослідження, визначено особливості дослідження кобзарства в контексті зарубіжного джерелознавства. Здійснено порівняльний аналіз ідентичних українських робіт та монографії Наталії Кононенко.

Ключові слова: кобзарство, лірництво, співець, традиційне виконавство.

Роль джерелознавства помітно зростає в сучасних умовах, коли однією з характерних рис нинішнього світу, тенденцій його розвитку стала гуманізація суспільних відносин, зростання інтересу людей на всіх континентах до історії минулого і глобальних проблем сьогодення.

Попри ідеологізацію музичного мистецтва, тотальний контроль за його розвитком, обмеження доступу до архівів, замовчування багатьох важливих подій, фальсифікацію джерел в Україні в період ХХ ст. розвиток музичного джерелознавства не переривався за кордоном. Музикознавці плідно працювали на ниві пошуків виявлення й опрацювання джерел зарубіжних архівів, музейних та бібліотечних колекцій західних держав і відтворення на цій основі правдивої музичної історії українського народу, особливо тих її сторінок, які замовчувалися або фальсифікувалися радянською владою.

Бандурне мистецтво ХХ ст. є провідним напрямом дослідження сучасних науковців. Ними, зокрема, досліджується інструментарій, сольне та ансамблеве виконавство, персоналії митців, їх репертуар, композиторська творчість для бандури, методики гри та ін. Проте, традиційне кобзарство залишається провідною темою багатьох наукових робіт українських (С. Грица, В. Кушпет [3], К. Черемський [6,7], М. Хай) і закордонних (А. Гор-

няткевич [1], В. Мішалов [4], Н. Кононенко [8], В. Нолл) дослідників. Особливе місце серед досліджень зарубіжних науковців належить англомовній монографії Наталії Кононенко «Ukrainian Minstrels : And the Blind Shall Sing» [8], присвяченій українській кобзарсько-лірницькій традиції.

Наталя Кононенко є авторкою численних енциклопедичних статей, публікацій у наукових часописах та книг про український епос, українські народні казки, турецьких співців, про сучасні українські легенди. Крім того, у її науковому доробку — підручник фольклористики «Slavic folklore handbook» (2007). Веб–сайт Наталії Кононенко «Український традиційний фольклор» (www.arts.ualberta.ca/uvp/) [9] широко використовується як навчальний посібник по всьому світу. Доктор Кононенко належить до редакційних колегій численних журналів і видає часопис слов'янської та східноєвропейської асоціації фольклористів «Фольклорика». Однією з фундаментальних робіт є її англомовне дослідження «Українські менестрелі: І сліпий заспіває» (1998), що отримала премію за найкращу книгу від Американської асоціації українських студій.

Представлена робота є новаторською, оскільки вперше досліджується українське традиційне співоцтво за межами країни (Канади) іноземним науковцем. Її ціль — запропонувати англомовній західній публіці тлумачення захоплюючої і маловідомої традиції українських епічних співців-бандуристів, кобзарів та лірників. В центрі уваги — виконавці, кобзарі і лірники, сільської місцевості України. Саме цей факт, власне, і робить її вагомим внеском до скарбнички кобзарознавства взагалі й до кобзарознавчої україністики зокрема. Актуальність роботи підкреслюється і тим, що подібні напрацювання є в українських науковців, зокрема, роботи Костя Черемського «Традиційне співоцтво» [7] та Володимира Кушпета «Старцівство» [3]. Отже, **метою** статті є характеристика монографії, що вперше вводиться до наукового обігу в українське музикознавство[1)], та порівняльний аналіз інтерпретації специфіки розвитку кобзарства в роботі Н. Кононенко «Ukrainian Minstrels» й сучасних українських науковців.

Сучасне пожвавлення інтересу до автентичного кобзарського мистецтва, розширення наукового зацікавлення генеалогічними, музикознавчими, філософськими і творчими аспектами його надбань, спонукають до якісно нового методологічного підходу у вивченні феномену традиційного співоцтва.

Кобзарсько-лірницьке мистецтво постійно було і є в зоні уваги істориків, етнографів, фольклористів, музикознавців. Науковий підхід до аналізу репертуару, інструментарію, побуту, способів гри, засад навчання кобзарів і лірників розпочалося з кінця XIX століття і продовжується до наших днів, оскільки це явище є феноменом українського духу, основу якого становлять християнські ідеї.

1) Переклад з англійської автора статті.

Кобзарсько-лірницьке мистецтво, як одна з ланок української музичної культури, розвивалося в умовах вимушеної залежності від складних соціально-політичних обставин та художньо естетичної атмосфери, притаманних певним періодам історії нашого народу, що тривалий час перебував під чужоземним пануванням. Тому у ІІ половині XVIII століття — на початку XIX у силу зміни соціально-історичних обставин (скасування козацтва), бандура залишається в руках сліпців-кобзарів, зникає з військового і двірського побуту [2, с. 202].

Авторка роботи «Ukrainian Minstrels» Наталія Кононенко, яка є шанованим й досвідченим дослідником-філологом, на підставі значної кількості опрацьованих джерел аналізує репертуар, описує історичні, соціальні та психолого-перцептивні аспекти функціонування традиції кобзарів у період «вершини» її розвитку (1850–1930 рр.), робить слушні, що збігаються із багатьма вже неодноразово висловлюваними в науці, висновки, як-от: про «неодмінне правило бути сліпим для менестреля» (тут, як і у всій праці, очевидно, йдеться про сліпого кобзаря чи лірника), про епос, який нерідко «набуває такої політичної ваги, що робота над його дослідженням стає майже неможливою щоразу, як тільки-но політична атмосфера загострюється», що «українські менестрелі були чимось більшим, ніж жебраками» й що «ця професія була водночас і почесна і принизлива» та ін [5].

Н. Кононенко показує, що українське мистецтво менестрелів унікальне своїми особливостями. Зокрема, парарелігійне незряче співоцтво характеризувалося інвалідністю (незрячістю), низьким соціальним статусом (жебрацтво), що сполучався з високим авторитетом і пошаною в суспільстві, елітарним місцем в ієрархії українського старцівства, сезонним мандрівництвом, чіткою ієрархічною будовою і внутрішньоцеховою дисципліною, особливим співоцьким світоглядом, власною субкультурою з характерною знаково-символічною системою, духовними цінностями, неписаними законами традиціями укладеними в сакральних переказах співців — так званих дванадцяти «Вустинських книгах (статутах)».

Книга Н. Кононенко «Українські менестрелі. І сліпий заспіває» складається з 2 розділів. В 1 розділі досліджується мистецтво українських співців, в 2 розділі вміщені тексти їх пісень і обрядів. 1 розділ включає 10 підрозділів: «Співці», «Традиційний репертуар», «Загальноприйняті стереотипи менестрелів», «Сліпота», «Установи менестрелів: братства і цехи», «Навчання та ритуал посвяти у менестреля», «Вивчення пісень», «Цехи менестрелів і православна церква», «Співоцтво і мучеництво: вплив релігійних пісень на епіку», «Епос та плачі: вплив кобзарства на лірництво».

У розділі «Співці» [8, с. 3–15] проаналізовано соціально-правовий і морально-естетичний статус митців — хто міг бути кобзарем або лірником, а також поводирем, їхній спосіб життя та концертування (місця, час, підбір репертуару як засіб впливу на слухача), а також спосіб життя співців, які не вели мандрівний спосіб життя.

Розділ «Традиційний репертуар» [8, с. 16–26] пропонує аналіз жанрової системи творчості кобзарів — релігійних, історичних, сатиричних пісень, дум, їхніх жанрових особливостей — форми, довжини рядка, стилю виконання, темпу, змісту, вказуються найпоширеніші теми і персоналії, згадуються найвідоміші твори. Також охарактеризована «жебранка» — вступна пісня менестреля, від якої залежав подальший виступ співця, її тематика, засоби виразності.

У розділі «Загальноприйняті стереотипи менестрелів» [8, с. 27–43] визначені традиційні стабільні ознаки діяльності народних виконавців. Також аналізуються думки науковців стосовно позитивного і негативного сприйняття мистецтва менестрелів (зокрема, звинувачення у пияцтві, злодійстві, жебракуванні тощо), дискусії, причини і наслідки цих процесів, докази переслідування співців, мотиви.

Розділ «Сліпота» [8, с. 44–65] виокремлює незрячий статус митців. Тут описаний процес становлення незрячого професійним музикантом-співцем з дитячого віку — початок, тривалість навчання, обов'язки учнів, оплата, причини вибору ремесла в контексті суспільно-економічних факторів, створення сім'ї і господарства музикантами. Проведено паралелі між сліпотою і музичними здібностями цих людей. Також обговорюється участь жінки в традиційній співочій традиції.

Розділ «Установи менестрелів: братства і цехи» [8, с. 66–85] розглядає професійний статус народних виконавців. Тут широко описана структура братств і цехів, в які входив кожен професійний співець, що сприяли розвитку професії менестрелів, захищали їхні інтереси, описаний їхній статус (секретні організації) та структура, практичні аспекти діяльності, територіальні обмеження виконавців, приналежність до релігійної установи, управління і судова діяльність, обіг коштів в скарбниці, правила вступу в організацію (ритуал посвячення, професійна компетенція тощо), зібрання учасників цеху, а також секретна, лебійська мова, причини її існування в колі співців, наявність шкіл та можливість бути вчителем при цеху, плата за навчання, економічні та соціальні зв'язки між учнем і вчителем.

У розділі «Навчання та ритуал посвяти у менестреля» [8, с. 86–107] виокремлено навчально-методичний та обрядовий аспекти кобзарства-лірництва. Окреслені особливості навчання майбутніх виконавців, тривалість, оплата, міжособистісні зв'язки учня і вчителя протягом навчання, рівні навчального процесу (навчання практичних аспектів життя сліпої людини, вивчення благальних пісень і молитов, тлумачення текстів, навчання гри на музичному інструменті, вивчення секретної мови та традицій менестрелів, особливого привітання), подані відомості про навчання сліпих дівчат в школах, але без подальшого дозволу на виконання, описаний ритуал посвячення як завершальний етап навчання співця.

Наступний розділ «Вивчення пісень» [8, с. 108–132] присвячений особливостям вибору репертуару співців, який вони були змушені постійно

оновлювати, що впливало на матеріальне забезпечення менестреля. Описані основні джерела поповнення та обміну пісенного матеріалу, методи запам'ятовування літературного тексту співцями, а також робота над переданням сюжету слухачу. Також пропонується поділ співців за рівнем знань, артистичністю та навичками на традиційних, імпровізаторів та тих, які писали самі музику і тексти, критерій розуміння виконуваних ними пісень.

Розділ «Цехи менестрелів і православна церква» [8, с. 133–152] розглядає рівень взаємодії виконавців і церковнослужителів, оскільки кожен кобзарський цех був приєднаний до церкви.

Розділ «Співоцтво і мучеництво: вплив релігійних пісень на епіку» [8, с. 153–170] подає інформацію про особливості застосування кобзи і ліри для виконання епічних (для військових потреб) та релігійних пісень (для церкви), а також факт взаємообміну різножанровим репертуаром між виконавцями, тематикою, виконання універсальних тематичних пісень, суперечки науковців стосовно жанрового критерію визначення дум про буденне життя, вплив релігійних пісень на цей процес.

Вплив релігійних пісень на епос розглянутий у розділі «Епос та плачі: вплив кобзарів на лірників» [8, с.171–195], пропонуються думки вчених стосовно створення дум не козаками, а бродячими менестрелями, вказуються спільні риси епічних пісень та плачів і голосінь, тематичні напрямки дум, що споріднює їх із релігійним репертуаром.

Другий розділ монографії висвітлює англомовні текстові зразки репертуару співців. Це:

– жебранка і подячна пісня лірника М. Дорошенка, жебранка кобзаря П. Гащенка;

– релігійні пісні — «Лазар», «Свята Варвара», «Страстям Христовим», «Ангели хранителі», «Син блудящий», «Пустельник і П'ятниця», «Правда», «Пісня, що по нещастю живучи на світі співають», «Сирітка», «Біда»;

– думи — «Буря на Чорному морі», «Втеча трьох братів з Азова», «Коновченко», «Маруся Богуславка», «Про вдову і трьох синів», «Вітчим»;

– історичні пісні — «Помираючий козак і кінь», «Байда»;

– сатиричні пісні — «Дворянка», «Хома і Ярема»;

– секретні пісні, які виконувались тільки на зібраннях співців — «Жачка» (співалася перед завершенням кожного зібрання кобзарської громади).

Додатки містять таку інформацію в таблицях:

– список одружених менестрелів;

– вік початку навчання деяких кобзарів та час навчання (роки);

– вік початку сліпоти, вік початку навчання та час навчання деяких співців (дані Сперанського);

– заробіток деяких співців за день, тиждень, місяць, подорож, рік.

Також у роботі подані світлини співаків — кобзарів і лірників, що візуально підкреслює текстове сприйняття інформації.

Отже, підсумовуючи, можна зробити висновок, що Наталією Кононенко зроблений величезний внесок у дослідження бандурного мистецтва. Автор аналізує кобзарство періоду XIX–XX ст., коли його представники були об'єднані в цехові організації, акцентує увагу на професійному рівні виконавців-кобзарів, виокремлює систему формування їх репертуару, мандрівний характер їх діяльності, жебрацький суспільний статус. У монографії детально визначені етапи навчання кобзаря, взаємостосунки між вчителем і учнем, між членами фахових організацій. Автор підкреслює релігійну складову діяльності кобзарів, що проявлялася у репертуарі, місцях виступів, участі у духовних святах. Крім того, відзначено психологічні чинники творчості кобзарів. Авторка не уникає «незручних тем» у дослідженні кобзарства, зокрема стосовно прохання милостині, грошової винагороди за виконавство і навчання, ставлення кобзарів до алкоголю, пошуків кращих територій для заробітку, ставлення до жінок у кобзарстві.

Порівнюючи монографію Н. Кононенко з аналогічними дослідженнями Костя Черемського в Україні («Шлях звичаю» та «Традиційне співоцтво») можна зробити наступні узагальнення.

Робота К. Черемського «Шлях звичаю» [6] включає дослідження «незрячої» і «зрячої» співоцької традиції. Але для порівняння нас цікавить інформація про незрячих співців. А з книги «Традиційне співоцтво» [7] виділяємо розділ «Парарелігійне співоцтво».

Твердження Н. Кононенко збігаються із твердженнями К. Черемського щодо навчання, побуту, процесу виконання та просіння милостині кобзарів, їх участі у кобзарських цехах. Варто відзначити транслітерований переклад основних термінів і понять кобзарства, назви творів (наприклад, жебранка, думи, лірники, кобзарі, псалми, історичні пісні, благодаріння тощо), що зберігає предметну сутність вище описаного процесу.

Щодо джерелознавчої бази, то Н. Кононенко посилається на таку ж базову літературу, що і К. Черемський. Це П. Мартинович («Украинськи записи Порфирія Мартиновича»), В. Боржковський («Лірники»), П. Демуцький («Ліра і її мотиви»), Ф. Лавров («Кобзарі») тощо. Більше того, у бібліографічній доповіді вона аналізує процес дослідження українського фольклору і кобзарсько-лірницького мистецтва зокрема, починаючи XIX століттям зі збірки М. Цертелева «Опит собрания малороссийских песней» (1819). Проаналізовано роботи І. Срезневського, М. Максимовича, П. Куліша, Г. Базилевича, В. Антоновича, А. Драгоманова, А. Метлицького, П. Мартиновича, Ф. Лаврова, Б. Кирдана, А. Омельченка тощо.

Отже, висновки Н. Кононенко стосовно українського кобзарства як мандрівного виконавства народних співців співпадають з останніми дослідженням українських науковців, відкривають неприховану, правдиву інформацію про представників національної вокально-інструментальної культури. Паралельно також вказані окремі факти з життя українських кобзарів, яких в українських дослідників не знаходимо, зокрема, Опана-

са Бара, Павла Братиці, Миколи Дорошенка, Андрія Довгалюка, Прокопа Дуба, Ананія Романюка, Василя Мороза тощо. Це свідчить про незаангажованість у постановці проблеми та її висвітлення.

Таким чином, запропонована монографія засвідчує великий інтерес науковця Канади до українського кобзарства, а також сприяє поширенню інформації про традиційне кобзарське мистецтво серед англомовного населення Північної Америки в контексті популяризації української музичної культури загалом.

Література:

1. Горняткевич А. Кобзарство / Андрій Горняткевич // Бандура. — 2000. — № 73–74. — С. 21–24.

2. Дутчак В. Г. Бандурне мистецтво українського зарубіжжя XX — початку XXI століття: монографія / Віолетта Дутчак. — Івано-Франківськ : Фоліант, 2013. — 488с.+ 68 іл.

3. Кушпет В. Г. Старцівство: мандрівні співці-музиканти в Україні (XIX — поч. XXст.) / Володимир Григорович Кушпет. — К. : Темпора, 2007. — 592 с.

4. Мішалов В. Видатний будівничий бандурного мистецтва — Ігнат Хоткевич / Віктор Мішалов. — Сідней, Австралія, 1983. — 68 с.

5. Савчук Н. Англомовні джерела дослідження бандурного мистецтва : магістерська робота на здобуття ОКР «Магістр» / Наталія Богданівна Савчук. — Івано-Франківськ, 2013. — 123 с.

6. Черемський К. П. Шлях звичаю / Костянтин Петрович Черемський. — Х. : Глас, 2002. — 444 с.

7. Черемський К. Традиційне співоцтво. Українські співці-музиканти в контексті світової культури: Наукове видання / Костянтин Петрович Черемський. — Харків : Видавництво "Атос", 2008. — 248 с.

8. Kononenko N. Ukrainian Minstrels : And the Blind Shall Sing / Natalie Kononenko. — Armonk, New York, London, England : M.E. Sharpe, 1998. — 360 p.

9. Ukrainian Traditional Folklore [Електронний ресурс] // Доступно за адресою : www.arts.ualberta.ca/uvp/ .

Natalia Fedorniak (Ivano-Frankivsk)

UKRAINIAN KOBZARSTVO IN THE FOCUS OF FOREIGN SOURCE SCIENCE (ON THE MATERIALS OF NATALIE KONONENKO`S MONOGRAPH «UKRAINIAN MINSTRELS : AND THE BLIND SHALL SING»)

The monograph «Ukrainian Minstrels : And the Blind Shall Sing» by Natalie Kononenko (Canada) is analyzed. The research's thematic areas of parts are investigated, peculiarities of study of minstrelsy in foreign source science's context are defined. Comparative analysis of identical Ukrainian researches and Natalie Kononenko's monograph is made.

Key words: minstrelsy, minstrel, traditional art.

Ольга Кубік (Івано-Франківськ)

ТРАДИЦІЙНА ЛЕБІЙСЬКА МОВА КОБЗАРІВ І ЛІРНИКІВ: ІСТОРІЯ ТА СУЧАСНІСТЬ

У статті розглядається лебійська мова як традиційний засіб спілкування кобзарів і лірників. Визначається характер і зміст лебійської мови кобзарів, її роль, значення в українській культурі для комунікації та збереження традицій музикування в минулому та сучасності. Простежується вплив лебійської мови на сучасний музичний жаргон.

Ключові слова: лебійська мова, арґо, традиційне кобзарство, лірництво, сучасний музичний жаргон.

Кожний народ має своїх співців — носіїв і хранителів кращих мистецьких традицій, виразників народних ідеалів. У Франції і Англії — це мандрівні менестрелі, в Німеччині — мінезингери, у казахів і киргизів — акини. В українців такими співцями були кобзарі й лірники. Народ завжди знав своїх знаменитих співців, високо шанував їх мистецтво, з симпатією і любов'ю передавав із покоління в покоління їх імена, пісні, музику [10, 5].

Невід'ємною частиною традиційного сільського й міського громадського побуту аж до початку XX сторіччя було кобзарство і лірництво. Кобзарями (бандуристами) і лірниками — мандрівними музикантами й співцями ставали, як правило, сліпі (повністю чи частково) люди. Відомі випадки, коли в їхнє середовище потрапляли люди з іншими фізичними вадами — криві, епілептики. Жінки серед сліпих співців були винятком із правила. Зокрема, жінки відомі серед лірників Житомирщини.

Кобзарі й лірники — це українські народні співці, які були творцями і хранителями історичних пісень і дум, а також релігійних піснеспівів, які супроводжувались грою на кобзі, бандурі, лірі. У своїй творчості вони утверджували дух українського народу, основи християнської моралі в суспільстві і побуті, впливали на формування української сучасної нації, пробуджували у слухачів почуття поваги до історії, високі естетичні та патріотичні почуття.

Лірники та кобзарі в способі життя і в мандрівному побуті мали багато спільного з жебраками. По ярмарках мандрівні співці й жебраки також часто ходили разом. У народі їх, як і жебраків, називали в більшості однаково: «старцями», «дідами». Це все, очевидно, свідчить про спорідненість жебрацтва і мандрівного кобзарства й лірництва. Разом з тим їх суспільне становище було різним. Кобзарі і лірники, хоч і вважалися старцями, займали вище, поважніше і навіть особливе становище в суспільній ієрархії села. Будучи носіями творів релігійно-моралізаторського змісту, вони виступали охоронцями традиційної моралі й давніх звичаїв в українському селі. У народі вони вважалися «людьми Божими».

Зверталися кобзарі та лірники один до одного на «ви», а до молодших — на «ти». Всі вони володіли особливою таємною («лебійською») мовою, якою говорили, коли боялися, щоб їх не підслухав хтось сторонній. Коли ж хто з лірників чи кобзарів порушував встановлені правила поведінки, виборний суд суворо карав винуватця. Інколи приймали рішення про найвищу міру кари і найбільшу ганьбу — «обрізування торби» (тобто виключення з братства порушника) чи схвалювали рішення «під батоги».

Розвиток кобзарського мистецтва більшою мірою пов'язаний зі східними регіонами України, починаючи із XVII ст. Саме там були сформовані три основні регіональні школи, а відповідно типи гри на інструменті харківська (зіньківська), київська (чернігівська) та полтавська. Вони різнилися між собою способом тримання інструмента, гри на ньому, а також репертуаром [6, с. 55]. Натомість, лірництво було більш поширеним на західних землях, особливо на Поділлі та Галичині.

Кобзарство і лірництво має багато спільного, зокрема у функціонуванні цехових професійних об'єднань, специфіці вокально-інструментального репертуару, а також у використанні фахової лебійської мови (жаргону).

Метою пропонованої статті є аналіз лебійської мови як традиційного засобу спілкування кобзарів і лірників. Серед завдань — визначення ступеня дослідженості лебійської мови, специфіки її змісту, впливу лебійської мови на сучасний музичний жаргон.

Мова — важливий показник духовного життя нації у часі й просторі. Мова служить не лише джерелом інформації, але й ідентифікації її носіїв. У кобзарів і лірників була власна мова для спілкування між собою. Лебійська (шлепецька) мова — це таємний професійний жаргон (арґо) українських кобзарів, лірників і стихівничих. Як і більшість змісту діяльності кобзарів, лебійська мова передавалася усно, була внесена до змісту так званих «Устиянських книг», інформацію з яких не можна було розголошувати під страхом смертної кари. Адже у цих книгах зберігалися традиції, звичаї кобзарів, лірників, утаємничені від інших соціальних груп. Самих же співців називали «лебій», «лабор», тобто «старець», «майстер-музикант». Лексикон лебійської мови українських співців мав багато спільних слів з арґо (жаргоном) народних музикантів Східної і Західної Європи.

Розквіт кобзарського і лірницького мистецтва прийшовся на XVII–XVIII ст., коли окремі виконавці збагнули необхідність гуртуватися у структуровані осередки — братства (цехи), сформувавши могутню, як на той час, корпоративну систему існування, професійного становлення та заробітку грошей. Зауважимо, що саме кобзарі і лірники серед народних музикантів вважалися професійними митцями, оскільки їх організація передбачала фахову систему й умови навчання, освоєння широкого репертуару (ритуального духовного, епічного, пісенного, інструментального), інструментів, напрями мандрівних походів, регіональні особливості гри та співу. Для забезпечення функціонування цехів з метою утаємничення, була створена і сакральна мова — професійний жаргон, невідомий іншим.

Мандрівних музикантів, прошаків, старців та криміналізованих суспільних елементів дуже довго об'єднували в єдину групу через їхнє арґо. А єдина (надто схожа мова) об'єднує людей спільної діяльності та тих, хто змушений діяти в аналогічних умовах. Проте українські музиканти (кобзарі і лірники) виробили засади власної професійної мови і задля забезпечення себе від переслідування представників влади, поліції.

Терміни лебійської мови увійшли і до музичних творів кобзарів і лірників. Так, зокрема Ф. Лавров згадує пісню про «Жвачку» (заклинання нечистого) та про таємничий танець: «У незрячих кобзарів та лірників був і свій танець, що звався «лебійська скакомка» (дідівський танець). Він в дечому нагадував український козачок, але виконання цього танцю майже ніхто з сторонніх не бачив, бо він виконувався лише тоді, коли кобзар чи лірник одержував «визвілку». Під час виконання танців хтось з лірників чи кобзарів неодмінно стояв на варті й пильнував, щоб ніхто сторонній не бачив «лебійської скакомки» [3].

Перші наукові описи таємної мови українських незрячих епічних мандрівних співців з'явились лише в 40-ві рр. XIX ст., коли знаний польський письменник і дослідник Гнат (Йосип, Юзеф) Крашевський (1812–1887) вперше звернув увагу на мову, якою спілкувалися між собою лірники і кобзарі. Цей період характерний тим, що Г. Крашевський в часопису «Северная Пчела» опублікував свою історико-етнографічну працю «Нищие в древней Польше и Украине» (1846), де подав короткий опис лірницько-жебрацького арґо. Описуючи мову спілкування мандрівних лірників і жебраків, він зазначав, що утаємниченість (секретний характер) їхньої таємної мови деякі дослідники пов'язують саме зі злочинними тенденціями життєдіяльності цієї соціальної групи. Так, аналізуючи феномен українського жебрацтва, Г.Крашевський писав: «Цей мандрівний клас народу мав свою особливу мову, якою говорили вони, не бажаючи, щоб їх розуміли сторонні у тому разі, коли йшлося про крутійство, шахраювання тощо» [3].

До перших дослідників таємної лірницько-кобзарської мови відноситься і К.Студинський, який у 1886 р. під псевдонімом Кость Вікторин, опублікував свою наукову розвідку «Дедовска (жебрацка) мова» (1886). Він

подав у ній перший словник «лебійської» мови із 300 слів, що записав їх у с. Кип'ячці неподалік від Тернополя від Павла Білецького, який вивчив її від свого батька, у якого сім років був поводирем. Проте після смерті батька, він так і не став мандрівним епічним співцем, адже старці відібрали в нього ліру [3]. За його спогадами, мова ця походить ще з часів панщини, коли жебраки, каліки, немічні, сліпці та «і здорові селяни, що втікали од панів, щоб бути вольними», були змушені в конспіративних цілях користуватися лебійською мовою. Переодягнуті під жебраків і калік незрячих, ці «уявні діди мстилися своїм панам, і, щоб їх ніхто не підслухав, вони й «попридумували багато слів, зрозумілих хіба їм самим» [3].

У своїй наступній праці «Лірники» (1894) К.Студинський значно розширив й теоретично поглибив концепцію досліджуваного. Вивчаючи діяльність галицьких лірників учений відзначав, що наука в них тривала майже п'ять літ, однак вже на першім році, учень навчався молитов, пісень і лірницької мови, яка в Галичині називається липетинською (жебрацькою) від терміну «липетень» (дід, жебрак). Варто відзначити, що, за його дослідженням, лірники вживали слова цієї мови за правилами української мови.

Мова старців має окремі схожі слова з таємними говірками люмпену — злодіїв, офенів та шаповалів, які часто переодягались під старців і приставали до їх товариств, переховуючись від поліції. Про дуже давню історію походження цієї мови свідчить наявність в лебійській мові слів грецьких, єврейських, німецьких, польських, татарських, циганських та інших. Створення ж будь-якої мови, як відзначав В. Григорович, це не буденне явище, і саме тому творчість людини в цьому напрямку не повинна залишатися без детального вивчення. Адже вчені, проникаючи глибше в організм слова, відкривають його зв'язок з процесом мислення, отримуючи мову, визначальний покажчик законів духу.

Крім того, варто відзначити, що на лебійську мову звертали увагу й деякі державні чиновники. Так, поліційні урядовці А.Курка (Львів, 1896) і В.Попов (Київ, 1912), записуючи та укладаючи словники мови карних злочинців, частково відображали в них слова із таємної мови лірників і кобзарів.

Таємну мову чернігівських лірників частково описав знаний етнограф О.Малинка в публікації «Кобзари и лирники» (1903), навівши 192 лексичні одиниці мови українських епічних мандрівних співців. Він зауважує, що таємний характер мови незрячих музикантів був зумовлений необхідністю боронитися від «світу зрячих», і саме тому «сліпі співаки, позбавлені можливості бачити навколишніх людей, в інтересах самозахисту виробили свою особливу, їм тільки зрозумілу мову» [9].

Після довголітньої наполегливої роботи знаному художнику і етнографу П.Мартиновичу в 20–30-ті рр. XX ст. вдалося записати та укласти невеличкий словничок «лірницької мови», хоча існування «лебійської» мови лірники та кобзарі тримали в дуже великій таємниці. Вчений у своїх дослі-

дженнях зазначив, що кожний регіон України мав свій діалект лебійської мови. Так, ним було зафіксовано п'ять основних регіональних діалектів — Харківський, Полтавський , Чернігівський , Подільський та Західний [3].

Знаний український етнограф і музикознавець Г. Хоткевич, досліджуючи в 1930-ті рр. лірницько-кобзарську творчу спадщину, в своїх рукописах залишив цікаві відомості про таємні «Устинські книги» незрячих епічних співців. Він писав, що один із розділів шостої «Устинської книги» «Хвахівець-духовець» мав назву «Таємна лебійська, або калепівська мова кобзарської панібратії» [13]. А Іван Кучугура-Кучеренко так говорив: «Мова нас охороняє від різних випадків. Вона необхідна у нашому житті» [13].

Вивчення лебійської мови у повсякденні відбувалося досить просто і ненав'язливо, примусового завчання слів «напам'ять» не практикувалося. Вивчивши «лебійську» мову, молодий лірник чи кобзар намагався при першій же нагоді довести свою «ученість», що досить часто ставило його в незручну чи кумедну ситуацію.

У таємній лебійській мові багато слів базується також і на християнській термінології. Зв'язок лебійської мови (арґо) із релігійною лексикою пояснюється тим фактом, що в минулому лебії (майстри-музиканти) часто знаходили притулок у прицерковних шпиталях.

Сучасний український дослідник В.Кушпет у праці «Духовність — основа кобзарства» зазначає, що в таємних «Устинських книгах» українських незрячих мандрівних епічних співців «були зафіксовані ритуали та звичаї, тексти та поради, оповідання про кобзарів та оповідання духовні, історичні та філософські». Він стверджує, що ці книги, — це самовчитель лебійської мови. Цієї ж думки він дотримується і в своїй монографії «Старцівство» [8].

Лебійська мова кобзарів та лірників активно використовувалася представниками цієї групи не лише як засіб збереження традицій, а й відігравала важливу роль у побуті, духовному світі своїх носіїв.

Доктор філології Андрій Горняткевич — автор аналітичних статей в Україні та за кордоном із проблем традиційного кобзарства, особливостей лебійської мови, говорить і про значне її використання у побуті, як частини навчального процесу. Учні засвоювали її від свого панотця разом з умінням грати на інструменті та з відповідним репертуаром [4].

Говорити про єдину лебійську мову можна досить умовно, бо мала вона чимало діалектів і те саме поняття могло мати інакшу назву в різних регіонах України. Все ж таки, деякі лексеми повторюються по всій Україні, а фонологічні особливості українських діалектів проникають і в арґо.

Дослідники мають різні погляди на завдання лебійської мови. Одну теорію можна назвати розпізнавальною, а другу конспіративною. Прибічники першого погляду вважають, що цією мовою користувалися музиканти, коли не було сторонніх, як засіб взаємного впізнавання. Володінням мовою вони давали зрозуміти, що вже пройшли повну програму навчання,

отже засвоїли й арґо, і таким чином є повноправними членами цеху жебраків — «нищої братії». Музикант, який не пройшов повного курсу навчання, зовсім не володів мовою, або володів нею дуже погано, не мав право вільно працювати, як лірник чи кобзар.

Ті, що обстоюють конспіративний погляд, вважають, що кобзарі та лірники існували на периферії суспільства і на них не раз дивилися, як на таких, що не завжди живуть згідно з (цивільним) законом. На підтвердження цього погляду подається факт, що дуже часто злочинці мають своє арґо, що дозволяє їм планувати й переводити різні незаконні вчинки. О. Правдюк наводить яскраві приклади, яке велике значення мала саме конспіративна функція лебійської мови.

Царська поліція, а пізніше й радянська влада не раз переслідувала кобзарів та лірників, бо вважала їх професійну діяльність протизаконною, спрямованою на збереження традицій національної культури. Бандуристи та лірники мусили охоронятися перед «власть імущими», отже такий стан оправдує конспіративну теорію [4].

Таким чином, у минулому лебійська мова виконувала розпізнавальну, консервативну, побутову, духовну функції. Вона була справді тим таємним, сакральним кодексом, в якому були сховані найпотаємніші думки кобзарів, лірників. Філолог О. Горбач опрацював словник лебійської мови як окремого фахового арґо на основі матеріалу, зібраного передусім від лірників Галичини.

Лексикон лебійської мови українських співців мав багато спільних слів з арґо мандрівних музикантів Європи. У своєму прагненні заховати сказане від усього світу, їм вдалося скомпілювати своєрідне «есперанто», що й досі вражає філологів і культурологів.

Практика лебійської мови існувала в Україні до 30-х рр. ХХ ст., допоки існувало традиційне кобзарство. У фільмі «Поводир» (Україна, 2013, реж О. Санін) висвітлено життя кобзарів, а саме: побут (готування їжі), їх духовні сторони (молитва у старій кобзарській фортеці), а також в декількох епізодах використано лебійську мову як складову їх сакрального життя, як певний мовний шифр протидії переслідуванням радянської влади.

Лебійська мова не зникла остаточно разом зі своїми носіями. Її елементи збереглися у різних варіантах до наших днів, органічно перейшовши до мовного жаргону музикантів, адже кожна професія виробляє свою не лише суто фахову термінологію, але й фахову вербальну комунікацію, свій жаргон [5]. Завдяки влучності, образності, лаконічності та ще й дотепності лебійська мова кобзарів як зразок фольклору живе вже понад три століття, органічно увійшовши до сучасного музичного сленгу, жаргону виконавців-музикантів — лаби. Окремі слова та словосполучення дещо змінилися під впливом неологізмів.

Найчастіше певні слова чи вирази вживаються саме під час музикування, коли треба, не припиняючи гри, повідати щось партнеру. Рідше — коли

про предмет розмови бажано приховати від сторонніх [14]. Таким чином, і сьогодні в музичному жаргоні збереглися численні терміни, слова і вирази, що беруть свій початок з кобзарства (див. Додаток).

Отже — лебійська мова, лаба — не тільки таємна мова давніх співців — кобзарів і лірників, а й складова сучасного жаргону музикантів. Проте до неї входять і сучасні неологізми та слова іншомовного походження, як і в період поширення кобзарства і лірництва.

Таким чином, в кобзарській і лірницькій традиції лебійська мова була своєрідним кодом, самозахистом від решти суспільства із метою збереження своїх професійних таємниць, певним засобом передачі поточної та фахової інформації. Сучасні словники лебійської мови дозволяють розкрити зашифрований зміст слів, допомагають краще пізнати мистецтво кобзарів і лірників, а також їх побут, середовище функціонування, репертуар, традиції навчання і виконання творів.

Додаток
Термінологія жаргону сучасних музикантів,
що має походження з лебійської мови

Базлати — говорити, кричати, гукати (від базарити). *Беник* — недопалок. *Бенити* — курити. *Берло* — їжа. *Берлять* — їсти, «жерти». *Бетляй гальом* — «здоровенькі були». *Бутельбух* — пляшка, келих. *Горгуль* — жандарм. *Жмур* — поховання, небіжчик. *Збендючати* — збрехати. *Кімати, кимарити* — спати. *Кірять, накірятися* — вживати спиртні напої. *Кльово!* — відмінно, гарно. *Кульбати* — любити. *Лабанина* — музика, гра. *Лабух, лабушник* — музикант, що виконує замовлені твори. *Лабати* — грати. *Лабухівський/лабушний* — пов'язаний з музичною діяльністю як заробітчанством. *Лабушня* — кімната-гримерка музикантів у ресторані. *Ладура* — весілля. *Лажак/лажло* — музикант, що грає фальшиво. *Махлювати* — жити. *Похиляймо* — ходімо. *Смур, смурняк (шмур)* — особа з невизначеними намірами, пасивна, зациклена на собі; своєрідний стан із низькуватим тонусом; незрозуміла, зарозуміла музика, песимістичний твір. *Смурний (шмурний)* — дурний, кволий, хворий. *Смурять, засмурять* — сумувати; грати зарозумну, сумну музику. *Тремор/тремоло* — хвилювання під час і після публічного виступу. *Укиряний* — п'яний. *Ухаляти* — вмерти. *Хабарі* — гроші. *Хаза* — хата. *Халява* — дармовщина, благодійність. *Херба* — компанія, люди. *Ховирити* – ховати. *Хрусти* — гроші. *Шатер* — молитва. *Шкварити* — грати.

Список використаної літератури:

1. Ваврик О. Кобзарські школи в Україні / Оксана Ваврик. — Тернопіль : Збруч, 2006. — 221 с.

2. Гнатюк В. «Лірники. Лірницькі пісні, молитви, слова, звістки і т.п. про лірників повіту бучацького. Зібрав у вересні 1895 р...» Етнографічний збірник, 2 (1896) : 1-73.

3. Горбач О. Арго українських лірників/ О. Горбач // Наукові записки Українського вільного університету, І (1957) :7-44.

4. Горняткевич А. Віддзеркалення лірницько-кобзарського побуту в лебійській мові / А. Горняткевич // Бандура. — №№ 49–50. — 1944.

5. Довжинська О. Є. Лебійська мова кобзарів та сучасний музичний жаргон/ Довжинська Ольга //Збірник студентських наукових праць. Еврика XIV. — Івано-Франківськ, 2013. — С. 211–212.

6. Дутчак В. Бандурне мистецтво українського зарубіжжя XX — початку XXI століття: монографія / Віолетта Дутчак. — Івано- Франківськ : Фоліант, 2013. — 488 с. + 68 іл.

7. Дутчак В.Г. Дзвеніть могутньо, святі бандури…До 40-річчя Івано-Франківської муніципальної капели бандуристів/Дутчак В.Г., Жовнірович С.Я., Шевченко М. О. — Івано- Франківськ: Нова Зоря, 2009. — 148с.

8. Кушпет В. Старцівство: мандрівні старці-музиканти в Україні (XIX — початок XX ст.). Володимир Кушпет. — К. : Темпора, 2007. — 592 с.

9. Малинка О. Кобзари и лирники Терентій Пархоменко, Никифорь Дудка и Алексьй Побегайло / О. Малинка // Земскій сборникь Черниговской губ. — 1903. — № 4. — С 60-68.

10. Правдюк О. О. Роменський кобзар Євген Адамцевич / Правдюк О. О. — К. : «Музична Україна», 1971. — 130 с.

11. Ставицька Л. Арго, жаргон, сленг: Соц. диференціація укр.. мови. — К. : Критика, 2005. 464 с. — Бібліогр. : с. 426-449.

12. Хоткевич Г.М. Бандура та її репертуар / Передмова, коментарі, загальна редакція В. Мішалова. — Харків: Фонд національно-культурних ініціатив імені Гната Хоткевича, 2009. — 270 с.

13. Хоткевич И. Несколько слов об украинских бандуристах и лирниках / Игнат Мартинович Хоткевич // Єтнографическое обозрение. — 1903. — № 2. — С. 87-106.

14. Цеацура О. Лаба. Тлумачний словник музичного та мистецького сленгу / Оксана Цеацура. — К. : ЛОГОС, 2009. — 350 с.

15. Черемський К. Традиційне співоцтво. Українські співці-музиканти в контексті світової культури/ Кость Черемський. — Х. : Атос, 2008. — 248 с.

Olha Kubik (Ivano-Frankivsk)

TRADITIONAL SECRET LANGUAGE OF KOBZARS AND LYRISTS: HISTORY AND MODERNITY

The article deals with the study of the secret language as a traditional means of communication of kobzars and lyrists. The author has defined the nature and essence of the kobzars' secret language, its role in the Ukrainian culture as a means of communication and a background for preserving the traditions of music making in the past and at present. The impact of the secret kobzars' language on the modern music jargon has been investigated.

Key words: kobzars' secret language, argo, traditional art of kobza players, art of lyrists, modern music jargon.

Кость Черемський (Харків)

ЕТНОМЕДИЧНІ АСПЕКТИ ПРАКТИКИ УКРАЇНСЬКИХ ТРАДИЦІЙНИХ СПІВЦІВ-МУЗИКАНТІВ

У дослідженні аналізується виконавство українських традиційних співців-музикантів (кобзарів, лірників, стихівничих) із сучасних позицій медичної антропології. Зокрема доводиться, що багатогранна виконавська практика автентичних співців була спрямована на психологічну, соціально-духовну адаптацію людини в традиційному суспільстві, сприяла гармонізації її стосунків у родині та громаді й нерідко допомагала фізичному виживанню. Розглянуто ключові елементи кобзарського мистецтва, які мали доказовий лікувальний ефект. Виходячи з сучасних суспільних потреб, визначається перспектива застосування елементів терапевтичного спадку традиційних співців-музикантів у нинішній час.

Ключові слова: музична поведінка, співучість, дистрес, емпатія, терапія плачем, психологічний захист, психогігієнічний ефект, етномузична терапія.

Кобзарство заключало в собі вищий світ,
і має в собі, в співаній мові і струнно
дзвенячій красі музики — чудесний бальзам
проти духовних недуг нашого часу
Василь Барка

Віднайдення нових смислів, стимулів і можливостей традиційної музики нині стають стратегічними завданнями антропологічних, етномузичних та культурологічних дисциплін. Прагматичні вимоги нинішнього часу мотивують дослідників вивчати автентичну музику задля практичного її використання у реальному суспільному житті. Зокрема, популярності набуває переосмислення архаїчних засобів лікування народною музикою, яка незважаючи на умовності глобалізованого існування спроможна приносити користь й сучасним людям.

Історично арсенал етнічної медицини кожного народу надавав традиційній музиці особливого значення у підтримці здоров'я, зокрема різним

формам вокального та інструментального виконавства, танцям тощо [61, p. 5]. Велику роль у збереженні суспільного здоров'я відігравали також професійні співці-музиканти, які своїм мистецтвом і вміннями доповнювали традиційну систему підтримки народного здоров'я.

Отже, *метою нашої* роботи буде з'ясувати різновиди терапевтичних засобів, які застосовувалися у практиці традиційних українських співців-музикантів, а також визначити актуальність, перспективу використання давніх кобзарських набутків у діяльності сучасних виконавців на традиційних співоцьких інструментах.

Зазначимо, що тема лікувальної діяльності народних співців, терапевтичних аспектів кобзарської мистецтва розглядалась у роботах українських і зарубіжних авторів не достатньо активно й, на жаль, досі цілісних досліджень на згадану тему в українському науковому просторі не з'являлося. Поряд із тим, у роботах українських етнографів кінця XIX — початку XX століття В. Боржковського, П. Мартиновича, О. Сластьона, М. Маркевича, О.Русова знаходимо цікаві записи про діяльність співців, що виходить за межі звичного розуміння кобзарського ремесла й насичена чітко відлагодженими психотерапевтичними елементами*. Опис деяких лікувальних аспектів репертуару українських кобзарів і лірників знаходимо в записах лікарів-етнографів С. Носа, Є. Криста, П. Демуцького. Натрапляємо на цінний матеріал щодо психо-фізіологічних особливостей епічного виконавства в Україні в роботах П. Сокальського, М. Бажанського, М. Лисенка, Ф. Колесси, Д.Ревуцького. Роль молитов у практиці співців намагався з'ясувати Климент Квітка [25, с. 293–294], щодо молитовного лікування згадується у матеріялах Василя Пруса [41, с. 138]. Відомий польський історик XVI ст. Станіслав Сарніцький подає нам чи найперший опис специфічного індукованого стану слухачів під час епічного виспіву [39, с. 114]. У нинішній час питання «кобзарської терапії» почасти піднімалося у роботах Є. Товстухи [50, с. 142–147], сучасні автори намагаються віднайти у мистецтві співців також певні межові і сакральні елементи [45, с. 255–259]. Актуально нині сприймаються також праці з утвердження в сучасному музично-виконавському просторі тематики питомих жанрів традиційних співців-музикантів [43]. Досить цікавий, побудований на інтерпретуванні фольклорних записів П. Мартиновича й Ф. Дніпровського, матеріал подається у роботі В. Кушпета «Старцівство» [31], корисні сентенції знаходимо у працях С. Грици [10], М. Хая [55], І. Зіньків [15] та інших авторів. Розгляд нашої теми був би не повним без урахування джерел художньої літератури. Зокрема, романтичні образи кобзаря-характерника, який лікує душі і тіло страждучих земляків, знаходимо у П. Куліша, Т. Шевченка, Д. Яворницького, В. Барки, а також митців польської «української школи» [24]. Так, польські поети української спрямованості XIX ст. подають нам живописні портрети напівлегендарних лірників Мусія Вернигори, Журавля, які володіли

надприродніми здібностями й мали дар лікувати своїм співом. Нарешті, цілісний художній образ традиційного кобзаря, який майстерно орудує даром і знаннями харизматичного народного лікаря, знаходимо у бестселері «Звичайник» авторства відомої сучасної письменниці Лілії Мусіхіної [35].

Зважаючи на досить багатий зарубіжний матеріал із медичної антропології, етнічної музичної терапії, у своїй роботі ми будемо використовувати профільну джерельну базу щодо лікувальних аспектів діяльності співців у різних народів, а також застосуємо значущі для нас висновки суміжних наукових дисциплін. Проте спершу звернемо свою увагу на визначенні *адаптаційної складової* традиційної музики, у форматі якої діяли народні співці-музиканти.

В еволюційно виробленій системі пристосування людини до мінливих умов існування важливе місце займає одна з найдавніших її складових — музична [66, p. 165–169]. Сучасні адаптаціоністичні та неоадаптаніоністичні теорії сходяться у тому, що музика з самого зародження Homo Sapiens посідає значну роль у його пристосуванні до умов природного середовища і життя людського суспільства [64, p. 50–51]. Музика як апріорний адаптаційний винахід людини, «перетворююча технологія розуму» стає важливим фактором формування психічних особливостей, поведінки людини, універсальною психо-фізіологічною потребою людського буття [67].

Музика була також неодмінною складовою первісної медицини. За визначенням медичної етномузикології, процес музичного виконавства є потужними способом досягнення балансу єдності зовнішнього і внутрішнього світу людини [63]. Зважаючи на те, що особливо на ранніх етапах становлення людини її вміння до самоврівноваження допомагало долати руйнівну дію хронічного дистресу й сприяло виживанню Homo Sapiens, з давніх часів використовувався *психогігієнічний* ефект музики [12, с. 12]. Спираючись на фізіологічну потребу людини до самоврівноваження та самозаспокоєння, одним із основних призначень первісної музики, її «точкою приложення» в людському суспільстві було долання надлишкової емоційності [65, p. 48–54], [66, p. 165–169].

Як коректор емоційного стану людини музика творить ресурс її психологічної міцності, розраджує, попереджує, настроює, забезпечує життєву гармонізацію [60, p. 180]. Консолідовані музичні вокалізації й пов'язані з голосом м'язово-моторні вияви (танець, гра на музичних інструментах) стали основою *музичної поведінки людини*, яка відігравала виключну роль у соціальній адаптації в традиційному суспільстві [64, p. 50–59].

Найважливішим складником музичної поведінки людини з архаїчних часів був *спів*. Зважаючи на те, що в традиційних спільнотах загрозою стабільного існування людини був дистрес, архаїчний спів, власне, і був покликаний боротися з його руйнівними виявами. У цьому контексті

людським вокалізаціям і їх розвинутим співаним формам, а також співогрі надавалась профілактична й лікувальна роль.

Припускається, що *рівень співучості*** (насиченість життя співом) давніх спільнот був дуже високим. В автохтонних племен, що зберігали свій побут на первісних рівнях розвитку до початку XX ст., зокрема у сибірських тофаларів, спів уважався культовим повсякчасним заняттям. Спів супроводжував усі визначні й побутові моменти життя племені, наснажував і заспокоював, допомагав у роботі, лікував і був складовою магічних дійств. Тофалари були переконані, що перманентний пісенний виспів *є неодмінною запорукою виживання й самозбереження їхнього народу* [59, с. 19–20]. Отже, задля досягнення внутрішнього психологічного комфорту архаїчна людина мусила підтримувати рівень свого «музичного тонусу» станом практично безперервних «внутрішніх» і «зовнішніх» вокалізувань [64, p. 50–51]. Різноманітні форми вокалізацій, наспівів, варіації зовнішнього і внутрішнього співу забезпечували людині психологічний захист і зону комфорту в широкому діапазоні ситуацій, які могли трапитися у традиційному суспільстві. Діючи інтимно й безпосередньо, входячи сув'яззю музично-образних асоціацій у підсвідому сферу людини традиційний співаний набуток автоматично коригував поведінку людини в критичних ситуаціях. Амортизуючи вияви дистресу, музика забезпечувала позитивний настрій і життєствердну домінанту. Отже, можна раціонально пояснити, чому в стані перманентного співу архаїчна людина була *психологічно невразливою* до зовнішніх і внутрішніх руйнівних чинників. Це переконання було узвичаєне і в традиційних спільнотах, де вважалося, що люди, які дотримувалися усталеної музичної поведінки, відчували себе *психологічно захищеними, фізично здоровими та впевненими у власних силах* тощо. І нині сучасні дослідницькі проекти, спрямовані на вивчення ролі співу, науково підтверджують його історично вивірені релаксаційну, антистресову, енергетичну, мобілізаційну дії, що позитивно впливають на фізичні, когнітивні, моральні, професійні та інші здатності особистості [62].

Традиційне суспільство передбачало щільне наповнення контентом всієї, пов'язаної зі співом, музичної поведінки людини, зокрема активними музичними виявами (спів, співогра); «підтримуючими» музичними виявами (суголосний спів, «внутрішній» спів («про себе»), вокалізованими повтореннями слідом за виконавцем, супроводжуючими корпоромузичними звуками (підстукуваннями, підхлопуваннями, підсвистуваннями), а також — підтанцьовуваням тощо. Цікаво, що в деяких східних культурах лікування багатьох хвороб здійснювалося за допомогою різних форм виспіву, що відповідали устійненим життєвим канонам. Зокрема, у малазійській традиційній культурі зцілення піснями називається «*шляхом*»; «*втратити шлях*» — означає допустити помилки, які призводять до хвороби [61, p. 18]

У первісному суспільстві важливою була не тільки спроможність до власних вокалізувань, але й також *потреба слухати* музичні вияви інших одноплемінників. Слухання, як і спів у ході еволюції, стало внутрішньою природною необхідністю життя кожного індивіда традиційної спільноти. За визначенням, потреба слухати в людському суспільстві базується на еволюційно сформованій *емпатії*, завдяки якій усі межові стосунки між членами громади урівноважуються. Наприклад, спільною музичною взаємодією нейтралізуються пов`язані з агресивністю, тривожністю та депресією окремих індивідів небезпечні для спільноти конфліктні ситуації. І навпаки — позитивні емоції окремого індивіда індукують радість і почуття щастя в усій традиційній спільноті. Подібна амортизаційна здатність емпатії сприяє згуртованості й конкурентноздатності групи [66, p. 166 — 167].

Спроможність уважно слухати музику, вслухатися, а також проектувати сутність співаного на особистий простір, вміння ототожнюватися зі співаним, медитувати, і згодом, під враженням — моделювати свій внутрішній стан, було властиве кожному члену традиційного суспільства. Чи не тому — у традиційному музичному набутку кожного народу, у його народних піснях, співаних наративах були сконденсовані основні варіанти попередження найважчих кризових психологічних станів окремої людини, сім`ї, громади. Звертаючись до співу, людина традиційного суспільства шукала відповідей, як їй діяти при особистому горі, тяжких випробуваннях, екстремальних ситуаціях, глобальних катастрофах тощо. Як відгук на гострі обставини життя, потужний захисний механізм від стресів, катаклізмів *спонтанна співучість народу* зростала у часи суспільних зрушень, революційних трансформацій тощо.

Україна здавна вважалася одним із найспівочіших країв світу з багатющою і диференційованою співаною спадщиною та високорозвинутою народною співочою культурою. «*Для України — спів є другим повітрям*», — писав лікар-етнограф Степан Нос [19, с. 9]. Як і в інших народів світу, в українській традиційній спільноті схеми особистого й колективного психологічного захисту від різноманітних стресуючих факторів буття діяли через систему традицій, обрядів, пісень, інструментальної музики, танців тощо. Не випадково колись в Україні жодна подія, жоден випадок життя не відбувався без співу. «*Без пєсні не було ні вдень, ні в ночі*», — згадував про доколгоспне село Андрій Павліченко [38, с. 424]. Фактично в кожному народньому співаному жанрі були передбачені схеми психологічного розвантаження й захисту, на кожну, навіть найменшу, подію, яка потребувала емоційного напруження існували пісні. За твердженням Галини Хоткевич, у невичерпній пісенній скарбниці нашого народу практично на всі життєві проблеми у народі є пісня, якою можна виспівати і радість, і горе, а значить — зняти внутрішнє напруження і урівноважитися [56, с. 7]. І в роботі, і під час дозвілля пісня була невід`ємною частиною побутового життя.

«*Пісня українського чоловіка правима і у неволі,і на волі, і у нещастії, і у сльозах, і у розгулах, бо пісня українцю — духовна їжа, релігія*», — говорив С. Нос [16]. Плекання співу було важливою частиною традиційного родинного і громадського виховання, вивчення і засвоєння пісень відбувалося безперервно з дитинства і до смерті. Подібно до інших країн світу, в Україні також діяла неписана схема «*співочого лікування*», яка включала принаймні дві послідовні ланки.

Первинна ланка «музичної допомоги» спиралася на індивідуальний виспів межової ситуації, а також передбачала активне розряяння внутрішньої напруги у колективному співі, грі на музичному інструменті, танці тощо. Зазвичай будь-який субдепресивний стан людина традиційного суспільства могла самотужки виспівати, звертаючись до свого накопиченого співаного набутку. Вокалізації (зовнішні і «про себе»), улюблені пісні та мелодії сприяли врівноваженню і стабілізації психологічного стану людини, її поверненню до активного життя.

Вторинна ланка починала діяти в тому разі, коли засоби первинної «співочої самодопомоги» були неефективними, й передбачала залучення релігійних та парарелігійних інституцій до вирішення проблем. Відвідини церкви, ревна участь у церковних службах, підспівування за церковним хором, сповідь і причастя були беззаперечними засобами традиційного лікування людини. «*Тим то треба: як душевна горість, муки…, чи несчастя яке чоловікові приключиться, чи хвороба душевна чи тілесна,помолись з вірою та умом....і відчуєш благодатну силу і святу дію*» [17, с. 57]. Страждуча людина також намагалася розвантажити свій стан під час церковних прощ та відпустів: «*при… душевній хворобі піти на прощу до святого й помолитися з вірою та помолитися щиро, не тільки хворому, а і всякому здоровому чоловікові, душа укріпляється, душа забуде суєту мирську і вознесеться до Бога, до миру високого... тут благодать для дущі і … врачуваніє*» [17, с. 57]. Уважалося також, що після Служби Божої дія молитов посилювалася, якщо звернутися з проханням виспіву до мандрівного співця-музиканта***. Активне слухання кобзаря, лірника чи стихівничого — коли слухач сам замовляв співцю твір для виконання й підтримував його внутрішнім чи зовнішнішнім підспівуванням — в українській традиції вважалося *важливим психогієнічним* актом. Під час такого слухання співця люди, які були настроєні на молитовне зцілення, сприймали кобзарський спів *як засіб посилення і пролонгування власних релігійних почуттів і віри*. Не випадково, результатом такого кобзарського «сеансу» було вивільненя у слухачів покаяльних устремлінь. Сумління й моральні чуття загострювалися, слухач діставав класичний варіант катарсичного очищення, зрештою — психологічного й фізичного полегшення. Гармонійну взаємодію виконавця й аудиторії, які перебувають у спільній системі вірувань і символів, сучасна медична етномузикологія пояснює феноменом *індуктивності* традиційної

музики. У такій системі активація цілющих потенціалів музики відбувається як з боку музиканта, так і з боку слухачів [63]. На думку деяких дослідників, цілеспрямоване використання релігійних установок, віри, сприяло виживанню людських спільнот завдяки посиленню їхньої емоційної резистентності до психотравмуючих чинників, керованим зняттям дистресу тощо [8, с. 139–147].

У літературі збереглося чимало описів «психотерапевтичних» за своєю сутністю кобзарських виступів. Зокрема, у Валер'яна Боржковського знаходимо цікаві для нас свідчення *масовості* і *доступності* подібних сеансів: «*Лирники разбросаны по всему подворью. ВозлѢ каждаго густая толпа слушателей, всѢхъ возрастовъ и половъ крестьянъ; нѢкоторые изъ нихъ для большаго удобства садятся тутъ же на землѢ около лирника. Въ кружкѢ царитъ тишина, кой когда нарушаемая тѢмъ или инымъ замѢчаніемъ слушателя. Если кто закажетъ пѢсню, то плотитъ 3 коп. Но по окончаніи пѢнія и очень часто во время его жертвуютъ и другіе: кто дастъ копѢйку, кто калачикъ. Послушавъ одного лирника, направляются къ другому; ихъ мѢсто занимаютъ новые пришельцы. (Если лирникъ просидитъ нѢкоторое время безъ слушателей, то переходитъ на другое мѢсто)*» [5, с. 663–664].

Традиційне ставлення до співця як до «Божої людини», його високий моральний авторитет у суспільстві, відстороненість від людських благ і потенційна здатність зосереджуватися на речах духовного плану глибше від зрячих очевидно сприяли ефективності «кобзарського» співодійства. Професійне ж уміння співців триматися на людях, своєрідність мови, манери співу та гри на інструменті створювали кобзарям необхідний імідж і авторитет, так необхідні з погляду сучасної психотерапії для проведення «співочого сеансу».

У контексті зазначеного спробуємо переосмислити зовні невідкриту й офіційно не задекларовану роль народних співців-музикантів у традиційній системі збереження здоров'я людини на індивідуальному, колективному і більш широкому суспільному рівні.

На нашу думку, багатогранна виконавська практика традиційних співців-музикантів у своєму різноманітті торкалася передусім *соціально-духовної адаптації* людини в традиційному суспільстві, гармонізації побутових, культурних та психологічних умов її існування і зрештою — фізичного виживання. У різні періоди історії роль співців мінялася, проте завжди співці лишалися неодмінною складовою системи саморегулювання здоров'я традиційного суспільства. У цьому контексті коротко розглянемо основні «терапевтичні» функції українських традиційних співців-музикантів (кобзарів, лірників, стихівничих):

По-перше, професійна діяльність співців-музикантів опосередковано була спрямована на врівноваження *внутрішнього*, душевного стану люди-

ни, її психологічну стабілізацію та сприяння щонайшвидшої адаптації до зовнішніх умов буття. У цьому контексті, слід зазначити, що *допомога* людині у віднайденні віри, накопиченні сили, пробудженні наснаги, а також у лікуванні душевних і тілесних хвороб належала до важливих ритуальних функцій давніх співців-посередників. Зокрема, у сибірських тюрків для виконання багатьох життєвоважливих завдань традиційні співці використовували молитви, священні пісні і перекази, гру на музичних інструментах [46].

Народні співці вміли використовувати свій репертуар у його доречному виконавстві для гармонізації внутрішнього стану людини, ослаблення критичних почуттів, розраяння депресії тощо. За свідченями С. Носа душевне пригнічення, сум, невиражена розпука становили значну загрозою здоров'ю людини в традиційному суспільстві, про що говорили: *«Не сокрушає робота, а сокрушає скорбота»* [18, с. 155]. Отже, послаблення психотравмуючого чинника, зняття психологічного напруження й патологічних переживань було важливим для стабільного існування людини в спільноті. Е. Крист, спостерігаючи сприйняття кобзарського виступу серед простолюду, зазначає, що найбільш вдячними й уважними слухачами були згорьовані тяжким життям і нещастями вдови, які для свого заспокоєння замовляли співцеві пісні і думи, які прямо чи опосередковано мали відношення до «удівства» [28, с. 6]. Традиційні казахські співці широко використовували різні форми своєї співогри в якості *симптоматичної техніки* для зняття у слухачів психічної напруги при повсякденних кризових станах (гострій печалі, пристрастних станах, що супроводжуються гнівом і образою), хворобливій залежності від ситуаційних установок, а також для нормалізації вегетативних функцій організму [68, p. 10326].

Як добрі психологи, співці мали здатність відчувати душевні проблеми людини, виявляти причини дезадаптації і співоцькими засобами намагатися її послабити чи усунути. Зазвичай співці виконували свої твори на замовлення залежно від настрою і потреб слухачів. Нерідко подібний побутовий психотерапевтичний сеанс був достатньо дієвим. Про це говорять спогади інтелігенції, яка не могла залишитися байдужою до співоцького мистецтва. *«Він (Остап Вересай — Ч. К.) умів розгадати стан моєї душі і співав відповідно моєму настроєві. Тільки він і захоплював мене…»* [14, с. 38]. Самі співці говорили про своє вміння так*: «...як єсть де люде хороший, да там чи син пішов у службу, або на завод, або удову яку бідну зять зневажає, до як заграєш їм таке саме, що воно в голову їм лізе, — плачуть навкруги тай годі: і син плаче. І молодиця, і дівчина, а найбільше — оті удови, — так і зальється»(...) «а вже як я схочу, щоб пройняло, то я вже припущу голосом добре так, та жалісно, наче з серця, — пройме!»* [45, с. 330]. В угро-фінських народів уважалося, що виконавці епосу мали здатність відчувати фізичний і духовний стан слухачів, тому одночасно признавалися лікарями [29, с.

115]. В українській традиції емпатія уважалася *психічною нормою* людини, її поведінки, а моральність оцінювалася через здатність до співчуття, доброти, жалісливості [50, с. 141].

Саме тому наука «кобзарської емпатії» засвоювалася співцями у цеховій спільноті на шляху свого професійного становлення. Проходячи у пан-отця науку й послідовно засвоюючи кобзарську науку з «Вустинських книг» адепт кобзарства мусів «відчувати» іншу людину своїм серцем, чути її потреби і шукати співочий засіб для розрадження людського горя. Про кобзарську науку співчуття говорив харківський кобзар Іван Кучугура-Кучеренко так:

«Хоть ми очима і не бачим
А кажем, що будем бачити
Ми повинні адиві учить друже мій,
Ни тілесними очима, бо в нас їх нема!
А душевним почуванням,
А то почуттям
Тими очима ми повинні почувати
Що зрячіщі люди їх не бачуть» [23].

Співці діяли на своїх слухачів безпосередньо і сила їхнього впливу грунтувалася на усталених в традиційному суспільстві переконаннях про виключну важливість осягнення кобзарської співогри у різних тяжких ситуаціях та при захворюваннях. Така усвідомленість терапевтичної місії виявлялася і в кобзарському репертуарі.

«Поєм ліки

Во пред веки» [20], — так співалося в традиційному псальмі про Охтирську Богоматір. Доречно зазначити, що в музичних культурах багатьох народів існують різноманітні звичаєві традиції виспіву співцем *пісень зцілення* [61, p. 39–40]. Зокрема, у хантів співці-цілителі з лікувальною метою використовували молитви, священні пісні й перекази, а також гру на музичних інструментах [7, с. 160–161].

Зауважимо, що переконання про лікувальну властивість кобзарського виспіву утримується не лише в поспільстві, але й серед української еліти, де під час хвороби зазвичай запрошували співців. Збереглося навіть давнє зображення занедужалого князя Костянтина Острозького, який у ліжку, вірогідно, з лікувальною метою слухає співця-музиканта [53].

Як вже зазначалося, виняткова сила співоцького виступу, його ефективність була пов'язана з підтримкою й актуалізацією у народі християнського світогляду, віри. Виконавство традиційного українського співця (кобзаря, лірника, стихівничого) сприймалася слухачами як продовження Служби Божої, як християнська паралітургія [4]. Плекання серед суспільства переконань про лікувальну сили віри, християнського сумління давала в традиційних спільнотах українців відчутній результат. Саме тому —

у мистецькому арсеналі кобзарів — переважно співані релігійні твори — псальми, канти, молитви, які зазвичай не співаються простою людиною. Не випадково в Україні кожен найпосередніший співець-музикант мусив знати принаймні кілька десятків псальмів і кантів — до кожного релігійного свята, посту, дня святого, події релігійного життя громади тощо [31, с. 215–220]. З іншого боку, історичні реалії існування українського народу сприяли утвердженню переважно мінорного, розважливого, релігійного репертуару співців — й як контраст — жартівливих жанрів [47, с. 317]. Наталія Кононенко, характеризуючи кобзарські думи як священий заповіт, звертає увагу на те, що вони, несучи в собі глибокий релігійний зміст, «проповідували тему страждання, як шлях до очіщення душі» [26, с. 30].

З описів кобзарських виступів мимовільно стає зрозумілою їхня мета — *зафіксувати, пролонгувати й підсилювати християнські почуття, духовні враження.* А отже — пробудити людське сумління, покаяння, надати людині поштовх до переосмислення власного буття. Й врешті-решт розчулити слухача, вивільнити назовні його накопичену душевну напругу. Багатьма джерелами засвідчена здатність кобзарської співогри викликати у слухачів специфічні емоційні реакції, що тривалий час могли впливати на їхні думки, дії і вчинки. Зокрема, один із базових елементів «кобзарської терапії» був пов'язаний з *лікувальною дією плачу*, «сліз каяття» тощо. Зауважимо, що в багатьох традиціях «терапія плачем» міцно вживлена до арсеналу традиційної терапії і досі виконує важливу функцію у підтримці здоров'я спільноти. Прикладом може бути терапія плачем у фінів, яка нині відродилася на основі двох автентичних голосільних традицій з акцентами на плачі-причитання та плачі-медитації відповідно [51]. У казахській традиційній культурі однією з функцій традиційних співців було індукування у згорьованих слухачів плачу, який обов`язково повинен бути контрольований, не переходити природних фізіологічних меж й виконувати амортизаційну дію. Зокрема уважалося, що стимульований співоцьким виконавством плач мусив виконувати дві функції: *терапевтичну* — для емоційного врівноваження й психологічне розвантаження страждучих слухачів, а також *соціальну* — для емпатичної консолідації спільноти [68, p. 10329]. Схоже, що подібне пояснення цілком відповідає й реаліям функціонування українських традиційних співців-музикантів.

Харківський кобзар Петро Древченко оповідав про звичну реакцію слухачів на сумний виступ:

«Торкнеш пальцями, почнеш бринькати,
То все твоє життя згадається
Як стане перед тобою люд, то все стоїть, задивляється
Що смутно на бандурі вигравае
Жалібно співає.. » [22].

Плач слухачів є необхідним і очікуваним результатом «кобзарського сеансу». Саме про це говорять більшість записів про вплив на слухачів на-

родних співців. Так, Остап Вересай оповідав про кобзаря Антона Терентовича з села Вечірок: «*...співає, а сам плаче, — й усі за їм плачуть*» [45, с. 331]. Про Хведора Холодного кобзарі говорили: «*Було як сяде, як зашкряба, як затужить, той сам плаче, и ви за ним...*» [47, с. 308]. Характеризуючи виступи полтавських лірників, О. Сластьон зазначає: «*...они поют так выразительно и хорошо, что многие слушатели плачут..*» [47, с. 313]. Про дію лірницької співогри на селян зазначає В. Боржковський: «*Подхожу къ слѢдующей группѢ и слышу рыданіе, которое по временамъ то усиливается, то переходитъ въ всхлипываніе. Тутъ были большею частію слушательницы — взрослыя и юныя дивчата. Кто знаетъ — можетъ быть здѢсь были и сироты, про горькую долю которыхъ пѢлъ лирникъ*» [5, с. 664]. Подібні записи дістаємо і від іншого дослідника Кирила Студинського*: «Враження, яким переймає ся наш народ, можна побачити найлучше на праздниках, званих «відпустами»: мені доводилося бачити сльози у слухаючих селян, коли лірник заспівав і заграв «сирітку», «жовніра», про «панщину», або про муки св. Катерини та інших угодників Божих*» [49, с.15]. Цікаво, що подібний ефект впливу традиційні співці позначався не лише на слухачах з поспільства, але й на українському інтелігентському середовищі. О. Терлецький в листі до М. Бучинського описує враження від виступу О. Вересая (1874) так: «*При його думах — вірте, що правду кажу, — аж мені сльози в очах ставали і увесь я дрижав, як несамовитий*» [52].

Для моніторингування дії свого виступу, його глибини та ефективності співці, зазвичай, опосередковано намагалися контролювати емоційний стан людини. Так, кобзар Данило Зелінський під час свого вуличного виступу запитував у поводаря: «*чи люди люди схвильовані?*», чи «*люди плачуть?*». Коли ж почув ствердну відповідь — заспокоївся і продовжував далі співогру: «*Ну то добре*» [21, с. 300].

Врешті-решт кобзарська «терапія плачем» спонукала людей до вивільнення власних негативних і руйнівних емоцій й підтримувала утвердження *позитивного християнського мислення*, як ефективного засобу психічної саморегуляції. Таким чином досягався короткотривалий ефект «кобзарського сеансу» — слухач врівноважувався, внутрішньо заспокоювався й уникав дистресу. Зазвичай, людина, яка отримала в своїй душі сердечний відгук на виступ співця потребувала подальших повторень «кобзарського сеансу», наступних переживань й «очищення слозами».

Деякі дослідники звертають увагу на насичення українського фольклору, в тому числі і кобзарських творів, індивідуальними та колективними засобами психологічного захисту перед грядучими випробовуваннями [34]. З іншого боку, у творчому спадку співців зафіксовані характерні *прогностичні результати* щирого дотримання канонів християнської віри, які вочевидь *мусили посилювати навіювальний вплив виконавця на слухачів*. Так, у поширеній на Слобідщині псальмі про ікону Охтирської Богоматері, зустрічаємо:

– Умолимо Діву
В образі живу
Над дохтора злата
Над духа свята
Ми молимся Сину
День і ночь їх лику
Сліпим дает зрение
А бісов гонят вредніе
В Храми больним творят слободи...[20].

У псальмі «Ісусу» співається:

– Ісчезну в болєзні без тебе Бога,
Ти ж моя крепость, здравие,
Ти слава многа [11, с. 10].

В іншій псальмі про Ісуса Христа знаходимо:

– Ійсусе ти ж моєму тілу хранителю
Ійсусе ти ж моє ратуваніє
Ійсусе ти ж моє врачуваніє [21, с. 288].

Характерно також, що за звичаєм виступ співця закінчувався завжди особливим примовлянням із зиченням щастя і здоров`я слухачам:

– Дай же Боже
Миру Християнському
Народу українському
І Вам всім головам слухаючим
Щастя, кріпості, здоров`я
від нині і довіку
І до кінця світу. Амінь

По-друге, українські співці-музиканти допомагали унормовувати встановлені звичаєм стосунки людей в сім'ї, родині, громаді. Виконуючи в традиційній спільноті своєрідну «тригерну роль» щодо виявлення, фіксації і виправлення передусім моральних порушень, народні співці творили профілактику можливих порушень в функціонуванні традиційних суспільних інституцій (сім`ї, громади).

Теми, які піднімалися в кобзарському репертуарі, здебільшого торкалися стосунків у родині, громаді, професійному колі. Саме від гармонійності таких стосунків і залежить переважно психологічний комфорт людини, її активність, працездатність, толерантність до можливих збоїв на життєвому шляху. Затверджений «Вустинськими статутами» (неписаними правильниками кобзарів) репертуар українських співців-музикантів включав величезний арсенал релігійних та епічних творів, які мали системний вплив на традиційне суспільство.

І дісно, у традиційній громаді мотивоване прослуховування виспіву співця-музиканта давало неабиякий ефект у розв'язанні родинних кон-

фліктів, нормалізації взаємовідносин у колективі, що зрештою позначалося на фізичному і психічному здоров'ї людини. В. Боржковський так оцінював значення виконавства лірників для селянської громади: «*...поютъ они пѢсни духовныя и нравоучительныя; и не одному, конечно, приходилось наблюдать то сильное впечатлѢніе, какое производятъ эти послѢднія на крестьянъ. Описывается ли, напр., что ожидаетъ грѢшниковъ и что праведниковъ, каковы мученія первыхъ и блаженная жизнь послѢднихъ; описывается ли ненормальная общественная и семейная жизнь, напр. дурныя отношенія мужа и жены, родителей съ дѢтьми, дѢтей между собою, горькая жизнь сироты у мачихи, вражда сосѢдей и т. и. — все это оказываетъ глубокое вліяніе на слушателей, и не одинъ, конечно, примѢняетъ подходящее къ себѢ. При этомъ заунывное пѢніе и игра на лирѢ еще болѢе приводятъ слушателя въ грустное расположеніе духа; глаза его устремлены или на пѢвца, или въ пространство и нерѢдко появляются на нихъ слезы…* [5, с. 661– 662].

Про неминуще *профілактичне* значення кобзарського виконавства для суспільства говорить і Василь Барка: «*Ця цінність — моральне здоров'я. Вона тим дорога, що при ній душі ясно бачать:де гріх, а де праведність; і мають свої зібрані не скалічені нічим і не засліплені, душевні сили, щоб протистояти спокусі, коли до гріха пориває. Мають постійну готовність серця: пожаліти ближнього в біді і допомогти йому*» [2].

Цікаво, що подібна «профілактична» роль була притаманною співцям багатьох народів. Зокрема, казахські співці запрошувалися для ослаблення сімейних й родових конфліктів, нормалізації комунікаційних бар`єрів в традиційній спільноті [68, p. 10327].

В Україні важливою запорукою праведного, здорового і продуктивного існування була беззастережна відданість народним звичаям та неписаним моральним нормам поведінки. Підтримувана народними співцями українська вустинська традиція — традиція, завдяки якій духовні, тілесні й моральні настанови в епосі, переказах і піснях передавалися «із вуст до вуст» з покоління у покоління.

У цьому сенсі варто згадати про важливий у практиці кобзарів епічний жанр, який складали великі співані жанри: думи (козацькі, невольницькі псальми), битовщини, інші співані на побутові теми виспіви, які виконувалися з супроводом або без кобзарського інструменту (кобзи, бандури, ліри). Базований на фізіологічних закономірностях людської природи епічний виспів відповідав спокійному і заглибленому станові, психологічній потребі людського організму спілкуватися з вищими силами [48, с. 28], й за такого стану поглиблювалося сприйняття змісту тієї інформації, яка доносилася до слухачів. Епічні твори співців стають одним із засобів донесення до сучасників і нащадків найсуттєвіших духовних цінностей, основ традиційного світосприйняття, стають символічним кодом переказу культурних цінностей народу [9, с. 33– 36]. Можна говорити і про те, що в епічному

виконавстві закладалися глибокі настанови-матриці, що спиралися не на швидкоплинну емоційну реакцію, а на тривале образне її осмислення, глибоке усвідомлення з набуттям потужного духовного заряду. Для порівняння — у традиційній казахській культурі епічні твори й досі вважаються не тільки ефективним засобом психологічної регуляції міжособистісних відносин, уникнення конфліктів в громаді, але й засобом передачі слухачам емпатичного співчуття і духовної розради [68, p. 10331].

Оберігаючи моральність і відданість родовим звичаям співці своїм мистецтвом намагалися застерегти й запобігти відхиленням від унормованих народним звичаєм поведінці й проступках членів громади. Зрештою убезпечити їх від закономірних нервових і психічних розладів та можливих фатальних наслідків, які які могли виникнути під час побутових родинних і громадських конфліктів. Подібні «амортизуючі» співочі стремління співців впродовж до середини XX століття знаходили ревну підтримку в українському епічному середовищі селян і міщан, яке непублічно намагалося зберегти традиційну систему цінностей. Саме міцно вкоріненою в українське суспільство тяглістю до самозбереження традиційного світобачення й пояснюється ірраціональна «живучість» деяких епічних творів побутового спрямуваня, які пережили час, зокрема дум: *«Про вдову і трьох синів», «Про сестру і брата»,«Коновченко» та інших.* Очевидно, з дидактичною метою селяни нерідко намагалися й самотужки не випускати з пам`яті деякі епічні твори співців. Так, зокрема за свідченням В. Боржковського, думу про *«Коновченка... заставляють пѢть родители непокорныхъ дѢтей («выплачуцця добре»), а особенно предпочитаютъ его «парубки», которымъ очередь идти въ солдаты»* [5, с. 665]. На думку деяких авторів, в арсеналі українських співців знаходяться твори, які здатні навіювати слухачам здоровий та праведний образ життя [6].

Можна говорити і про те, що співоцькими засобами кобзарі і лірники намагалися протидіяти моральному занепаду та *етнічній дисоціації* українського суспільства. Проблема етнічної дисоціації є донині пекучою проблемою й стратегічною темою дослідження багатьох науковців. Зокрема, аргументовано доведено прогресивну схильність денаціоналізованих спільнот до ряду психічних та соматичних захворювань, на противагу відносній толерантності до однойменнних захворювань у спільнотах, які плекають свою самобутність [36, с. 35–44]. За визначенням сучасних етномузикологів, однією з функцій традиційної музики є створення особливої *емоційної атмосфери*, яка здатна стимулювати процеси ідентифікації в середині соціальних груп [63]. У цьому контексті для підтримки в спільнотах традиційного *родового виховання* творчий набуток співців вражав слухачів щирими і проникливими сюжетами та високохудожніми співаними образами. У якості прикладу доречно навести оспівану кобзарями долю героїні думи «Маруся Попівна Богуславка», яка, наче спокутуючи свою невільну

зраду родові, звільняє з каторги козаків, проте сама відмовляється повертатися на Батьківщину через християнське сумління і моральне каяття. Отже, одним із ефектів кобзарського «сеансу» було моральне «перезавантаження» свідомості слухачів, перенастроювання й узгодження її з традиційними нормами поведінки. Варто зазначити, що *керовані співані образи* широко застосовуються в традиційній музичній терапії багатьох народів і нині багатопрофільно досліджуються медичною етномузикологією. Так, однією з тем сучасних досліджень є використання автентичної музики для збереження ідентичності традиційних спільнот в сучасному індустріальному просторі [61, p. 26–26].

Народних співців здавна запрошували на торжества, учти й зібрання сільської громади. Одним із завдань співців було спонукати людей до спогадів про старовину, а разом з тим — задля поновлення в колективній пам'яті давніх пісень, мелодій. Особливо тих, які перегукувалися з наболілими і невирішеними проблемами в сім`ях і громаді й служили консолідації спільноти. Також, у давні часи співцям доручалося виспівувати події для упередження повторення їхніх небажаних наслідків. Зокрема, у бурятів і тувінців епічні твори виконувалися спіцями-улігершинами для умилостивлення богів і духів при стихійних лихах, епізоотіях, військових конфліктах та під час полювань [42, с. 54]. *У* багатьох народів також виспів мандрівного співця-музиканта використовувався як засіб перфективного захисту перед майбутнім випробовуваннями, як засіб збереження свого коріння, національної самобутності, охорони й упорядкування вустинського (усного) надбання народу. Зокрема, за свідченням П. Мартиновича, саме співці стали ініціаторами відновлення в народній пам'яті легендарних «кахтирських книг», які царські урядовці знищили в Костянтинограді у 1865 році [58, с. 271–272]. Очевидно, через таке поліфункційне навантаження в старовину колективним прослуховуванням виступів співців присвячувалися години і дні [30, с. 198].

Невипадковим було також культивування епічної творчості в середовищі українського козацтва. Адже не виключено, що врівноважено-плинна епічна співогра відповідала психо-фізіологічним потребам українських воїнів, які потребували медитативного настрою і зосередження на образах виспіваних героїв [57, с. 44].

Отже, нарешті можна говорити і про те, що практично кожен виступ співця-музиканта був частиною добре вжитою в повсякденний побут системи *народної психокорекції*. Викликаючи у мотивованих слухачів потужний естетичний, художній і психологічні ефекти, кобзарський виступ досягав довготривалого впливу і чинив профілактичну дію. Специфіка виконавства співців, делікатність, доречність і виваженість кобзарської співогри доводять, що, поряд із суто мистецькими якостями, виконавство несло в собі чітко відлагоджений механізм психологічного розвантаження

і захисту спільноти від труднощів соціального життя, внутрішніх і зовнішніх катаклізмів. Механізм, який об`єктивно сприяв стабілізації загального стану страждучих слухачів, нормалізації їхнього самопочуття й нерідко сприяв полегшенню перебігу психо-неврологічних і соматичних розладів. На підтримку цього твердження існують факти використання іншими народами, зокрема епічного виспіву традиційного співця-музиканта, для профілактики й лікування різноманітних межових неврологічних станів, а також тілесних хворостей [42, с. 55, с. 58].

Нарешті, ***по-третє,*** у традиційному суспільстві співці підтримували важливий чинник музичної складової адаптивної системи людини — його співучість [57, с. 25–36]. Непублічну опіку над музичним набутком традиційного суспільства та активацію його «музичного тонусу» у багатьох народів світу відігравав інститут традиційного співоцтва у його світській, духовній або парарелігійній формах.

Творча діяльність співців, їхній репертуар, особливо в період суспільних негараздів, соціальної депресії та екстемальних ситуацій, активізували співучість слухачів, зокрема їхню природню потребу до внутрішнього співу, а згодом — і до зовнішнього.

І дійсно, кобзарський спів опосередковано спонукав мотивованих слухачів до *внутрішнього виспіву* й стимулював колективне підспівування слідом за співцем. Таким чином, слухач отримував додатковий стимул до виявлення власної співучості, розширення можливостей притаманній кожній людині саморегуляції за допомогою виспіву. Підтвердженням цього є свідчення існування в українській традиції певних ритуалів вислуховування співців, коли справі поновлення в пам`яті давнього пісенного набутку люди присвячували години і навіть дні [57, с. 43–44]. Характерно, що в період суспільних катаклізмів та зрушень — воєн, повстань та революцій — співучість народу прогресивно зростала. Про це може свідчити, зокрема, стихійна тяглість народу до різноманітних співаних виявів та форм у часи революційних зрушень 1917–1920 рр., 1989–1991 рр., 2014 р. тощо. Важливо, що на хвилі підйому співучості української спільноти, також доказово зростала громадська зацікавленість творчим доробком і виступами традиційних співців-музикантів [57, с. 99]****.

Аналізуючи феномен впливу традиційних співців на суспільство, важливо визначити особливості кобзарського «сеансу», який, на нашу думку, акомулював у собі багато цінних і практичних елементів.

Найперше викликає увагу добровільний характер формування слухацької аудиторії.

Під час підбору слухачів діяв основний принцип — добровільності. Слухали співця в українській традиції лише ті, кому це було потрібно, у кого внутрішній стан потребував співочого розраяння (зазвичай, зустрічі зі співцем природньо шукали люди з субдепресивними і депресивними

станами). Де б не відбувався виступ співця (відкритий чи закритий простір), його збиралися слухати *тільки мотивовані* слухачі. Дотримання принципу вільного слухання було важливою психологічною передумовою адекватного сприйняття співочого виконавства. З іншого боку, відсутність ефекту утримування слухача в «заручниках» суттєво підвищувало дієвість «кобзарського» сеансу.

Інтерес викликає характер і способи організації аудиторії слухачів.

Переважна більшість джерел фіксують стереотипні особливості організації співоцької аудиторії: у природних, не сценічних, умовах слухачі займають зручне місце біля співця й обступають виконавця колом або напівколом. Очевидно, що подібний характер розташування слухачів був однією з необхідних природніх передумов для повноцінного й безпосереднього сприйняття кобзарського виступу. За традицією, співець-музикант повертався обличчям до слухачів й утримувався практично на одному з ними рівні. Таке рівноплощинне розташування зі слухачами урівноважувало позиції «виконавець — слухач», вирівнювало й розширювало простір сприймання кобзарської співогри.

Цікавою є також структура «сеансу» традиційних співців.

Виступ співця передбачав декілька частин. Зазвичай, початок «сеансу» включав ритуальні молитву й вітання з аудиторією. Надалі виконувався попередній довільний, «настроювальний» твір, який мусів зорганізувати авдиторію і виявити її вподобання. У ході подібного «знайомства» кількома вдало скомпонованими полемічними мовними зворотами співець складає собі чуттєві уявлення щодо складу аудиторії, її уподобання, запити та формує вектор спрямованості виконуваного репертуару.

І лише після цього надходила пора для виконання глибоких за змістом речей (псальмів, епічних творів). Зазначимо, що протягом усього виступу співець веде своєрідну розмову-діалог зі слухачами, коротко коментує деякі, на його думку, важливі до сприйняття елементи твору, коригує свій виступ і виконує репертуар на замовлення. За результатом оцінки реакції слухача могла відбутися деяка модифікація виконання, корекція виконавських акцентів тощо.

Характерними є й особливості сприйняття аудиторією кобзарського співу.

Засади звичаєвого поводження зі співцями, підвалини «виховання слухача» співоцьких жанрів прищеплювалися в традиційному українському суспільстві змалку. Не дивно, що в такому суспільстві формування взаємодіючого епічного (симпатичного) середовища відбувалося цілком природним і ненав'язливим шляхом. Практичним виходом цього феномену було вироблення автоматичної налаштованості традиційного слухача на специфіку виконавства народних співців-музикантів (кобзарів, лірників, стихівничих). Якщо мотивація традиційного слухача була високою, вона

стимулювала творчість співця й забезпечувала позачасове існування традиційних кобзарських жанрів, зокрема епічного.

Не дивно, що більшість авторів відзначають виключно шанобливу увагу слухачів до виспіву кобзарів. У народі були вироблені навіть певні традиційні правилами слухання кобзарського співу.

По-перше, ні в якому разі не можна було переривати виспів співця, адже вважалося, що все, про що співає кобзар, є важливим для нинішнього життя. Заборона на передчасне переривання співоцького твору обумовлювалася і давнім переконанням про те, що епічний виспів оживляє у паралельному світі героїв й спрямовує їх на вирішення сподівань слухачів [54]. Отже, переривання виспіву порушує закони функціонування епосу й може призвести до фатальних наслідків [32, с. 39–40].

По-друге, усі слухачі мусили вдумуватися в текст співаного, будувати логічні паралелі з сьогоденням, з власним життям і життям родини чи знайомих. Слухач повинен бути «зануритися» у зміст співаного, й, увійшовши у певний резонанс зі співогрою кобзаря, використовувати сюжет для знаходження відповідей на актуальні запити сьогодення. У зв`язку з традицією глибоко особистісного сприйняття кобзарської співогри, кожне виспіване слово сприймалося багозначно і зазвичай пов`язувалося з нинішніми або майбутніми подіями. Як відгук на виступ співця, неписані правила «усвідомленого» слухання в спільноті передбачали співпереживання і внутрішній спів слухачів тощо.

По-третє, процес слухання кобзарського твору передбачає активні процеси в традиційній авдиторії. Найчастішим проявом цього є підспівування — повторення слухачами слідом за співцем мелодії і тексту твору. На думку деяких авторів, феномен невимушеного підспівування є маркером глибокого «слухання-переживання» [27, с. 112]. Звернімося до прикладів. М. Маркевич зазначав: «*Я бачив кількох таких співців (бандуристів — Б. К.), оточених молоддю і старими. Усі з захопленням слухали пісні про старовину; сліпець, як новий Гомер, співав про роки слави, а бабусі хитали головою, морщились і витирали кулаком сльози*» [33, с. 116–117]. З ншого джерела: «*Дідова стара стоїть коло мене, підперши пальцями щоку і втакт дідові тихо каже кудись*» [1, с. 146].

Крім підспівування слухачі, коротко коментують свої враження й роблять стереотипні рухи. Вважаючи подібні особливості слухання маркерами індукції, звернімо увагу на описання *досягнення продуктивної реакції на епічне виконавство (емоційної, вербальної, моторної тощо) у групі слухачів*. Зокрема, польський історик XVI століття Станіслав Сарніцький описує, що під час слухання «Думи про братів Струсів» українці «*тужливим голосом, відтворюючи рухами співаючих, які рухаються то в один, то в другий бік, те, про що співається*» [*цитата за*: 39, с. 114]. Характеризуючи «сеанс» слухання харківського кобзаря Остапа Бутенка, Е. Крист зазначав

про те, що жінки, які стояли навколо співця «*...склонив головы на правые ладони, одни плакали, другие речитативом повторяли за слепцом и вставляли свои замечания*» [28, с. 6].

Отже, індуковані співцем зовнішні прояви слухацьких співпереживань, передусім сльози слухача, їхній супровідно-пояснювальні коментарі, речитативний повтор услід за кобзарем тексту співаного, ритмічна зміна міміки, мимовільні характерні жести, синхронні похитування, коливальні рухи рук, корпусу, голови та інші стереотипні переміщення частин тіла свідчать про послідовне занурення слухачів у близький до трансового стан. Як вже згадувалося, перелічені ознаки за традиційними канонами були *мірою адекватності* сприйняття кобзарської співогри й одночасно засвідчували активність процесу зняття з аудиторії душевного напруження та її самоврівноваження.

В аналізі кобзарської співогри, поряд із вербальною, не менш важливою була *музична складова*, що містила в собі ефективні засоби впливу на свідомість традиційної людини. Тезово звернемо увагу на деякі з них:

– співці використовували речитативну форму подачі епічних текстів, яка є одним із найдавніших в історії людства прийомів впливу на свідомість;

– мелодії, які співець виконував на музичному інструменті (кобзі, бандурі, торбані, гуслах, гудку, колісній лірі інш.), зазвичай підпорядковувалися співові й мали *супровідний* характер. Така специфіка кобзарської музики була здатна моделювати епічний настрій співця й відповідно посилювати дію його співогри на слухачів;

– музичний супровід відповідав психо-фізіологічній потребі людського організму щодо врівноваження свого внутрішнього стану. На думку П.Сокальського, індукування настрою, *властивого спокійному станові духу,* не потребувало великого обсягу тонів, отже, епічні твори задовольнялися підвищеннями й пониженнями в межах кварти, або квінти вниз і вгору від середнього тону [48, с. 28];

– музичному супроводу кобзарів до епічних творів був притаманний т. зв. ефект «*несучої хвилі*»: плинно-розтяжна, позбавлена чіткої ритміки й переплетена мережками мелізмів мелодія дум створювали ілюзію занурення в співаний образний простір (т. зв. «вустинську річку» — за виразом кобзаря П. Древченка). Подібний музичний ефект дозволяв слухачу швидше відсторонитися від нагальних потреб і поглибити свій медитативний стан;

– ефект «*монотонії унісону*», що виникав при вмотивованому вслуховуванні слухача в звучання-супровід колісної ліри, кобзи, або народної бандури. Цей музичний феномен індукував у слухача стан абстрагованого споглядання, й, на думку М. Хая, має суггестивну складову [55];

– притаманний музичному супроводу кобзарів «*емоційний контраст*» — виконавський хід від «сумного» твору до «веселого»***** і навпаки до-

зволяв виконавцю відносно легко перестроїти та психологічно розвантажити слухача, а також посилити його увагу, чутливість і ступінь сприйняття співаного. Подібна гіпотеза підтверджується також сучасними нейрофізиологічними дослідженнями [66, p. 165–169];

Нарешті, сам характер і спосіб подачі репертуару також справляли важливе значення на ефективність впливу співця на аудиторію. Співці володіли вродженим «феноменом компетентності мовоносіїв стосовно засвоєння, використання, зберігання і передачі власне народного (національного) досвіду слововираження» [3]. Зазвичай, співець виконував свої твори доступною до сприйняття людини традиційного суспільства народною, усно-розмовною мовою, яка була насичена давніми українськими лексичними одиницями, лінгвопоетичними формулами та художніми образами. Такий багатогранний характер виспіву впливав на свідомість слухача, збуджував його уяву і спонукав до багатозначного сприйняття змісту твору. Зокрема — стимулював ефект пробудження в уяві традиційного слухача архетипної пам`яті, актуалізації архаїчних образів, сюжетів, воскресіння героїв тощо. На підсвідомому рівні відбувався ніби віртуальний контакт людини з оспіваними образами, під час якого людина шукала і знаходила відповіді на нагальні питання, які конче мусила для себе вирішити. Зі слухача частково знімався психотравмуючий тягар, відбувалося ніби катарсичне очищення людини й наснаження до подальшого активного життя.

Крім зазначених, історія зберегла нам і суто лікарські аспекти діяльності співців, пов'язані з застосуванням ними народних медичних засобів (замовляння, використання трав та інших засобів). Чуднівський лірник Каленик Костюк розповідав про те, що до нього нерідко звертаються з проханням допомогти при різних захворюваннях [41]. Климент Квітка у своїй програмі з дослідження побуту і творчості народних співців прискіпливу увагу приділяє значенню у цій роботі молитов [25, с. 293–294]. Ряд співців ХХ століття задля виживання вдавалися до ворожіння та інших прогностичних засобів (А.Саранча, А. Парфіненко) [57, с. 111–112], [58, с. 425].

Музична складова традиційної адаптаційної системи досі лишається міцно вживленою в нашу підсвідомість і настроєною таким чином, що при багатьох стресових ситуаціях музика, особливо співана, дозволяє скоригувати й урівноважити внутрішній стан людини, скріпити і спрямувати індивідуальний та колективний психологічний захист, забезпечити загалом фізичний і психологічний гомеостаз організму. Використання традиційної народної музики в реабілітації є й нині брендовою темою, яка привертає до себе багатьох дослідників. Набуває популярності використання традиційної співаної музики у реабілітації депресивних і субдепресивних станів, поведінкових розладів, емоційних порушень, геріатричних проблемах, реабілітації інсульту, хвороби Альцгеймера, аутизму, симптоматичне лікування різноманітних больових синдромів тощо [61, p. 33].

Кобзарська музика є безумовно одним із ключів до відновлення в сучасній людській спільноті природніх зв'язків, гармонійного існування. Вона здатна допомогти сучасній людині щасливо і повноцінно жити, долати перешкоди, зберігати своє психічне та фізичне здоров'я та плекати життєві мотивації. Нині, маючи вже понад 30-літній досвід виконавської практики на традиційних співоцьких інструментах, доцільно говорити про розвиток його сучасних форм, різновидів та стилів. Поряд із мистецькими, духовними й естетичними смислами сучасного кобзарства набувають значення також його терапевтичні аспекти.

Як засіб долання і профілактики різноманітних межових психічних і неврологічних станів, дезаптаційних розладів кобзарське виконавство має потужний, вивірений споконвічним народним досвідом потенціал. Отже, виявлення, ретельний опис і наукове пояснення успішних прикладів позитивного впливу традиційної кобзарської музики на психічний, неврологічний і соматичний статуси нинішніх слухачів є насьогодні важливим вектором етномедичних досліджень. Актуальним залишається і вивчення різних аспектів морально-етичного впливу традиційного кобзарського виконавства на сучасну авдиторію (у т. ч. за віковими, гендерними, соціальними, етнокультуральними ознаками тощо), який, попри «зміну епох» є нині значним та щирим. Крім того, все більшої популярності набувають пропоновані традиційним кобзарським виконавством методики народної релаксації та медитації, що мають доведену позитивну психокорекційну дію. І хоча грунтовні теоретичні дослідження, присвячені «співоцькій терапії» ще попереду, проте практичні наробки і досягнення кобзарського виконавства насьогодні є вже безсумнівними.

Примітки:

*Зауважимо, що у традиційних спільнотах багато класичних лікарських прийомів і засобів не звалися терапевтичними, проте були міцно вплетені у повсякденне побутове життя. Причина цього криється, з одного боку, в усталеній в народі звичці маскувати *дієві* набутки від можливих переслідувань, а з іншого — від традиції іномовлення, яка дозволяла вберегти від профанацій внутрішню силу засобу.

**Співучість /melodic, melodious/ — ґенетично детермінована здатність людини до активної (озвученої) і пасивної (неозвученої) форм співу. Поняття використовується для характеристики фізіологічно та психологічно вмотивованої потреби людини у співі, а також меж суспільної реалізації співу. Матеріальний виразник співучості — *рівень співучості,* демонструє ступінь реалізації в суспільстві «співоцького потенціалу», об'єднує розмаїті співоцькі феномени і характеризує наповненість життя середньостатистичної людини співом. Рівень співучості є високим, коли процентне відношення активно співаючих осіб до загальної чисельності обраної спільноти

перевищує 60%, середнім — у межах 40%, низьким — менше 20%, мінімальним — нижче 10%. Даючи загальну оцінку співоцьких виявів суспільства, рівень співучості не аналізує якісні параметри (жанрову і репертуарну розмаїтість, художній та мистецький рівень співаних творів, майстерність виконавства тощо) [40, с.145– 146].

***У перших десятиліттях ХХ ст. кобзарів за їхню суспільну роль нерідко наділяли повноваженнями церковних благовісників. Зокрема, харківський кобзар Іван Кучугура-Кучеренко у 1920-х роках був благовісником Української автокефальної православної церкви.

****В українській живій історії початку ХХ ст. вияви народної співучості у різноманітних спонтанних та індукованих формах були дуже високими. Маніпулюючи природніми суспільними механізмами, радянська влада намагалася опанувати співучістю, спрямувати її в потрібне для себе ідеологічне русло задля виховання нової формації громадянства [37].

*****На думку Василя Ємця «...такий контраст не допускає до упадку духа. Наш Тарас, даючи образ кобзаря-перебенді спогадує теж про ті химерні переходи співу:«заспіває про Чалого, на Горлицю зверне» [13].

Джерела:

1. Антоненко-Давидович, Б. Там, де тіні забутих днів // Життя і революція. — 1927. — ч. 7-8. — С. 146.

2. Барка, Василь. Живий спадок. Електронний ресурс. Режим доступу: http://www.ukrlib.com.ua/books/printit.php?tid=4137

3.Беценко, Тетяна. Мова українських народних дум у часовому вимірі // Рідний край. — 2012. — N2. — С. 86

4. Богданова, О. В. Лірницька традиція в контексті духовної культури України. Автореферат дисертації на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства / О. Богданова. — К., 2002. — 20 с.

5. Боржковский, В. Лирники / Боржковскій Валеріан // Кіевская старина. — 1889. — Т.26. –№9. — С. 653–708.

6. Бреславська-Кемінь, Світлана. Українська фольклорна традиція, як засіб формування здорового способу життя // Фізичне виховання, спорт і культура у сучасному суспільстві:Збірник наукових праць. ІваноФранківськ. –2008– Т.1. — С. 7.

7. Волдина, Т. В. Хантыйские лекари и целители / Т. Волдина // Материалы III Всероссийского (с международным участием) интердисциплинарного научно-практического симпозиума «Медицинская антропология: проблемы, методы, исследовательское поле». — М., 2015. — С.156–164.

8.Годовых, Т. В. Центральная регуляция системных процессов в традиционных религиозных практиках. Эпическое наследие и духовные практики в прошлом и настоящем: Сб. статей / *отв. ред. В.И. Харитонова / Т. Годовых.* — М.: ИЭА РАН. — 2013. — 280 с.

9. Грабович, О. Думи як символічний код переказу культурних цінностей / Оксана Грабович // Родовід. Наукові записки до історії культури України. — 1993. — N5. — С. 30–36.

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

11. Демуцький, П. Лира и ийи мотивы. — Кыйив: друкарня И. И. Чоколова. — 1903. — 59 с.

12. Євстігнєєва, Н. Музичне мистецтво як засіб саморегуляції людини: історичний, соціальний, музично-теоретичний аспекти. Текст лекцій до навчального курсу «Історія музичного мистецтва» / Наталія Євстігнєєва. — Полтава, 2004 — С.12

13. Ємець, В. К. Кобзарі нової доби// Свобода. –1938. — №3

14.Жемчужников, Л. М. Мои воспоминания из прошлого / Л. М. Жемчужников. — М. : Изд. М. и С. Сабашниковых, 1927 –Вып. 2 : В крепостной деревне : 1852–1857 г. г. : записи прошлого, воспоминания и письма / под ред. С. В. Бахрушина и М. А. Цявловского ; вступ. ст. и примеч. С. В. Бахрушина. — 1927. — 238 с.

15. Зіньків, І. Бандура як історичний феномен / Ірина Зіньків. — Київ: ІМФЕ, 2013. — 448 с.

16. ІМФЕ. – Фа.2. — Од. зб. 15. — С. 22.

17. ІМФЕ. — Ф.2. — Од. зб. 25. –202 арк.

18. ІМФЕ.– Ф. 2.– Од.зб. 35. — 162 арк.

19. ІМФЕ. — Ф. 2. –Од зб. 115. — 40 арк.

20. ІМФЕ. — Ф. 11-4. — Од. зб. 594. — С. 26.

21. ІМФЕ.– Ф. 11-4. — Од. зб. 725. — 532 арк.

22. ІМФЕ. — Ф.11-4. — Од.зб. 810. — С.12.

23. ІМФЕ. — Ф. 11-4. — Од.зб. 941. — С. 2.

24. ІМФЕ. — Ф. 14-2. — Од. зб. 353, 353а. — 34 арк.

25. Квитка, К. Профессиональные народные певцы и музыканты на Украине (програма для исследования их деятельности и быта / Климент Квитка. Избранные труды в двух томах. — Т.2. –М.: Советский композитор, 1973. — С. 279–345.

26. Кононенко, Н. Епос та плач: про витоки української думи / Наталія Кононенко // Родовід. Наукові записки до історії культури України. — 1993. –N6. — С.30

27. Костюк, А.Г. О мелодической ориентации музыкального восприятия / А. Г. Костюк // Восприятие музыки. Сборник статей. — М, Музыка, 1980 — С. 112.

28. Крист, Е. Кобзари и лирники Харьковской губернии / Е. И Крист. Отдельный оттиск из Сборника Историко-филологического Общества. Том 13-й. - Харьков: Печатное Дело, 1902. — 15 с.

29. Кулемзин, В.М., Лукина Н.В. Знакомьтесь: ханты / В. М. Кулемзин, Н.В. Лукина. — Ново-сибирск, 1992: «Наука». — 136 с.

30. Кулиш, П. Записки о Южной Руси / Пантелеймон Кулиш. — СПб., 1856. — Т. I. — 234 с.

31. Кушпет, В. Старцівство: мандрівні співці-музиканти в Україні (XIX — поч. XX ст.) / Володимир Кушпет. — К.: Темпора. — 2007. — 495 с.

32. Лорд, А. Б. Сказитель/Альберт Лорд.– М.: издательская фирма «Востояная литература» РАН, 1994. - 368 с.

33. Маркевич, Н. Украинские мелодии / Николай Маркевич. — М., 1832. — С. 116-117

34. Музика, О. Л., Никончук Н. О. Механізми психологічного захисту в усній народній творчості/ О. Музика, Н. Никончук // Вісник Житомирського державного педагогічного інституту. –1998. — №2. — С.18–23.

35. Мусіхіна, Л. Звичайник: роман/ Лілія Місіхіна.– К. : Дуліби, 2014. — 256 с.

36. Николаев, Е.Л. Пограничные психические расстройства как клинический, психологический и социокультурный феномен (региональный аспект Чувашии) / Евгений Николаев. Автореферат диссертации на соискание ученой степени доктора медицинских наук. Санкт-Петербург, 2006 — 50 с.

37. Нолл, В. Паралельна культура в Україні у період сталінізму / Вільям Нолл // Родовід. Наукові записки до історії культури України. — 1993. –N5. — С. 37–41.

38. Нолл, В. Трансформація громадського суспільства. Усна історія української селянської культури 1920-30 років / Вільям Нолл. — Київ, Центр досліджень усної історії та культури «Родовід», 1999. — 560 с.

39. Нудьга, Г. «Думи» в писаних джерелах XVI-XVIII століть / Григорій Нудьга// «Жовтень». — 1970. - N6. — С. 114.

40. Очеретовська, Н. Л., Цицалюк, Н. М., Черемський К.П.Український словник музичних термінів / Неоніла Очеретовська, Надія Цицалюк, Костянтин Черемський. — Харків: Атос, 2008 — 176 с.

41. Прус, В. Матеріяли до вивчення побуту лірників Чуднівського району / Василь Прус // Первісне громадянство та його пережитки на Україні. — 1928. — Вип. 2-3. — С. 130-142.

42. Путилов, Б.Н. Эпическое сказительство. Типология и этническая специфика / Борис Путилов. — Москва: Издательская фирма «Восточная литература» РАН. — 1997. — 295 с.

43. Романюк, І.А. Актуалізація жанру народної псальми в традиційній музичній культурі України. Методичні рекомендації для навчальних курсів «Музичний фольклор» (для студентів виконавських спеціалізацій) та «Етномузикологія» (спеціалізація «Музикознавство») для вищих навчальних закладів культури і мистецтв III-IV рівнів акредитації. Спеціальність №: 6.020204 «Музичне мистецтво»/ Ірина Романюк. — Харків. — 2016. — Ч.І. — 26 с.

44. Романюк, І. Сакральність кобзарів і лірників та їх інструментів у традиційній культурі України/ Ірина Романюк. Електронний ресурс. Режим доступу: http://ynik.info/2009/11/01/sakralnst_kobzarv__lrnikv_ta_kh_nstrumentv_v_tradicjjnjj_kultur.html

45. Русов, А. А. Остап Вересай один из последних кобзарей малорусских / А. Русов // Кобзарь Остап Вересай, его музыка и исполняемые им народные песни (Из I тома записок Юго-Западного Отдела Императорского Русского Географического общества). — К., 1874. — С. 331

46. Садалова, Т.М. Ритуально-магические функции алтайской сказки в обрядовой системе сибирский тюрков / Т.М. Садалова // Вестник томского государственного университета, 2008. — № 313. — С. 29–31.

47. Сластионов, А. Г. Кобзарь Михайло Кравченко и его думы / А. Г. Сластионов // Кіевская старина. — 1902 — Т. LXXVII — ч. 5. — С. 303-331.

48. Сокальський, П. Руська народна музика російська і українська в її будові мелодичній і ритмічній і відмінності її від основ сучасної гармонійної музики /

П. Сокальський. — К.: Державне видавництво образотворчого м-ва і музичної літератури УРСР, 1959. — 399 с.

49. Студинський, К. Лірники / Кирило Студинський. — Львів: р-я «Зоря», 1894. — 56 с.

50. Товстуха, Є.С., Українська народна медицина / Євген Товстуха. — К.:«Рось», 1994. — 350 с.

51.Уилс, Д.«Голос» или «звук» в двух современных финских моделях целительства / Д. Уилс // Медицинская антропология и биоэтика, М., 2011. — N1. Електронний ресурс. Режим доступу: http://www.medanthro.ru/?page_id=750

52. Україна. — К., 1927. — 1927 — №5. — С.47

53. Українські справи. Харків. — 1998 — №1. — С.35. (Ілюстрація: «Двірський співець грає князеві Костянтину Острозькому. Гравюра XIX ст.» Також ця ілюстрація опублікована у книзі: Жеплинський, Б. М. Коротка історія кобзарства в Україні / Богдан Жеплинський. — Львів: Край. — 2000. — С. 13.)

54. *Функ, Д. А.* Право на ошибку. Представления о запрете на искажение эпических сказаний у шорских сказителей / Д.А. Функ // Труды отделения историко-филологических наук РАН / отв. ред. А.П. Деревянко. — М.: Наука, 2005. — С. 268–283

55. Хай, М. Реконструкція кобзарсько-лірницької традиції/ Михайло Хай. Електронний ресурс. Режим доступу: http://www.ukrfolk.kiev.ua

56. Хоткевич, Г. Чому ми любимо співати/ Галина Хоткевич//Матеріяли з української арттерапії. Рукопис. — Гренобль-Харків, 1994. — 68 с.

57. Черемський, К.П. Традиційне співоцтво. Українські співці-музиканти в контексті світової культури / Кость Черемський. — Харків: Атос, 2008. — 248 с.

58. Черемський, К. П. Шлях звичаю / Кость Черемський. — Х.: Глас. — 2002. — 444 с.

59. Шерхунаев, Р.А. Сказки и сказочники Тофаларии / Р. Шерхунаев. — Кызыл: Тувинское книжное издательсво. — 1977. — 262 с.

60. Chanda Mona Lisa and Levitin Daniel J. The neurochemistry of music.Trends in Cognitive Sciences. April 2013, Vol. 17, No. 4. — p. 179–193.

61. Chiang May May. Research on music and healing in ethnomusicology and music therapy. Thesis submitted to the Faculty of the Graduate School of the University of Maryland, College Park, in partial fulfillment of the requirements for the degree of Master of Arts, 2008 — 91 p.

62. Clift Stephen, Hancox Grenville, Staricoff Rosalia and Whitmore Christine. Singing and Health: A Systematic Mapping and Review of Non-Clinical Research/ Sidney De Haan Research Centre for Arts and Health. — Canterbury Christ Church, 2008. — 134 p.

63. Fachner Jurg . Wanderer between worlds –Anthropological perspectives on healing rituals and music. Music Therapy Today. — 2007 — Online 18th July — Vol.VIII (2) 166–195. available at http://musictherapyworld.net

64. Huron David. Is Music an Evolutionary Adaptation // Annals New York academy of sciences, 2001. — p. 43–61. Електронний ресурс. Режим доступу: http://musiccog.ohio-state.edu/home/data/_uploaded/pdf/Huron%20-%202001%20-%20Is%20music%20an%20evolutionary%20adaptation.pdf

65. Juslin Patrik N. and Sloboda John A.(Eds.), Music and Emotion: Theoryand Research. Oxford, U.K.: Oxford University Press, 2001. — 487 p.

66. Koelsch Stefan. Neural Correlates of Music Perception //Language, music, and the brain: a mysterious relationship / edited by Michael A. Arbib. The MIT Press Cambridge, Massachusetts, London, 2013. — p. 141–173.

67. Patel Aniruddh. Music, Biological Evolution, and the Brain. Електронний ресурс. Режим доступу:http://cnx.org/contents/UDM27Ls4@7/Music-Biological-Evolution-and

68. Shakerimovaa Zere S., Nussupovaa Aizada S., Burambaevab Maryam N., Yermanova Zhanat R., Emreyevaa Akmaral E. and Sveta S. Psychotherapeutic Function of the Kazakh Traditional Music Journal of environmental&Science education, 2016. — Vol. 11. — No. 17. — p. 10321–10335.

Kost' Cheremskyi (Kharkiv)

ETHNOMEDICAL ASPECTS OF UKRAINIAN TRADITIONAL SINGERS-MUSICIANS PERFORMANCE

The study analyzes the performance of traditional Ukrainian singers-musicians (kobzars, lyre-players, recitative-singers) from the point of view of current medical anthropology. In particular, we consider that performing practice of authentic singers was aimed at psycologic, social and spiritual adaptation of person in traditional society, promoted the harmonization of relations within the family and community and even helped to survive physicaly. In this work some key elements of Cossack's art, which had convincing therapeutic effect are also provided. The perspective of applying the elements of traditional therapeutic heritage of singers-musicians at present time is discussed.

Key words: musical behavior, melodiousness, distress, empathy, crying therapy, psychological defense, psychohygienic effect, ethnomusical therapy.

РОЗДІЛ ІІ

Дослідження.
Матеріали.
Дискусії

Олександр ТИХЕНКО (Київ)

НОВІ МАТЕРІАЛИ ПРО УКРАЇНСЬКИХ ЛІРНИКІВ

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, ліра, сліпі старці.

До сьогодні збереглося багато матеріалів та документів, пов'язаних з кобзарсько-лірницькою традицією. Чимала частка цього доробку осіла в архівах та музеях. Багато згадок та свідчень знаходимо в різноманітних книжках та в періодиці. Цікаві документи без будь-яких коментарів постійно можна побачити в інтернеті. Що й казати, є над чим працювати, є що досліджувати…

Однак поряд із цим нині існує унікальна можливість власноруч зібрати цінну колекцію аудіодокументів про автентичну кобзарсько-лірницьку традицію. Адже досі живе чимало людей, які бачили та можуть розповісти про незрячих старців-музик. На сторінках цього видання хочемо показати, що саме можна записати під час експедицій. Маємо надію, що інші дослідники та етнографи, які дотепер не цікавились цим напрямом, активно включаться до роботи.

Отже, у цій статті подаємо декілька нових розшифровок аудіозаписів, що стосуються безпосередньо лірницької традиції. Прочитавши ці матеріали, мимоволі задумуєшся про колишню роль лірників у суспільстві та їхній вплив на слухачів. Одразу можемо побачити такі цікаві речі:

1. Навіть у 1930-х рр. лірники виконували релігійні пісні біля церков. В епоху войовничого безбожництва, репресій та більшовицької сваволі вони продовжували співати псальми, відстоюючи, таким чином, свою людську гідність, християнські чесноти та традиційні цінності [1].

2. Лірники подекуди відверто критикували радянську владу, додаючи до пісень якісь сатиричні антиурядові строфи. Про такий випадок, що стався в смт Димері Київської обл. у 1930-х рр., згадує (точніше б сказати — переказує) П. Козаченко [2]. Не боявся критикувати владу, як бачимо,

й уродженець Козелеччини Чернігівської обл., колишній фронтовик Тишко, який під час Другої світової війни втратив зір і, не отримавши жодної допомоги від держави, змушений був заробляти собі копійку, граючи на лірі [3].

Через критику радянської влади лірники, очевидно, зазнавали переслідувань. Тут варто підкреслити, що будь-які згадки про такі факти є дуже цінними. Усі ми здогадуємося, що репресивні дії супроти лірників застосовувалися. Проте доказів маємо обмаль. Тому хай хоча б ці невеличкі згадки стануть в пригоді майбутнім дослідникам [2, 3, 4].

3. Впадає в око присутність лірників на всіх основних обрядах українського селянства. Навіть той самий сліпець Тишко грає на родинах, хрестинах, весіллях, новосіллях, на похоронах, поминках, до танців. Окрім того, іноді навіть здається, що він перебирає на себе деякі священницькі функції [3]. Паралелі між священиком й лірниками сміливо проводить у своїх свідченнях Л. Купрієнко. Так, наприклад, вона зазначає, що лірники частенько грали на гробках: *"…на кладбіще сильно багато на одному конці співають, на другому. Зараз батюшка править, а тоді, оце, ці лірники"* [1].

4. Репертуар лірників теж становить неабиякий інтерес. Тут поряд із традиційними історичними піснями та псальмами бачимо і пісні літературного походження (Шевченківські), і фронтові пісні часів Другої світової війни [1, 3]. Трапляються пісні, так би мовити, не притаманні старцівському середовищу ("Ой ти, Галю", пісня про Разіна авторства Д. М. Садовникова) [1, 4]. Звертає на себе увагу також прозовий фольклор, що його оповідали лірники: про Ісуса Христа, як Січ руйнували, як цариця Катерина *"ряску прогуляла"* тощо [1].

5. Не менш цікавим фактом є й те, що, імовірно, чимало фронтовиків-калік у 1940-х рр. опанували гру на лірі. Вже згадуваний нами Тишко, видається, був далеко не єдиним таким прикладом [3]. Принаймні на теренах Київського Полісся під час експедицій автором було зафіксовано ще кілька згадок про безногих інвалідів-лірників. Наскільки можна було зрозуміти — теж колишніх фронтовиків. Ті лірники, між іншим, були вже зрячими.

6. Ще доволі цікавим є свідчення, що деякі танці лірник Тишко грав разом із гармоністом [3]. На Київському Поліссі таке дійсно подекуди траплялося. Автором записано згадки про те, як навіть більш ортодоксальні лірники іноді грали на весіллях разом із кларнетистами. Та й виконавців на ударних інструментах не цуралися.

7. Окрема тема для роздумів — лірники й діти. Під час численних подорожей селами вдалося записати велику кількість спогадів про ці своєрідні взаємини. Зазвичай сільські діти бігали за лірниками, слухали, вчилися від них пісень, подекуди боялися й ховалися од них, давали милостину, іноді стиха підсміювалися. Однак, як бачимо, траплялося всяке. Так, наприклад, О. Андрощук згадує, як хлопчики-підлітки на Хмельниччині одібрали шматок хліба у лірника Кирила — старого немічного сліпця (ще й до того

ж *"всцяного"*), набили малого поводиря [4]. Гірко сприймати такі факти, навіть незважаючи на те, що відбувалося це все в голодні повоєнні роки.

Хочемо зазначити, що під час розшифровування аудіодокументів було збережено лексичні, фонетичні та граматичні особливості мовців. Будь-який вирізаний більший чи менший фрагмент тексту позначено трикрапкою в трикутних дужках. Порядок тексту збережено, тобто смислові блоки місцями не переставлялися. Для більшої наочності репліки респондентів виділено курсивом. Також до кожного запису подано паспортизацію.

Наостанок вважаємо за доцільне наголосити на тому, що поданий матеріал — це "усна історія". А в джерелах такого типу можливі деякі неточності. До того ж респонденти, коли вони бачили лірників, були малими дітьми і могли щось не так зрозуміти. Втім це аж ніяк не применшує цінність наведених документів, які, сподіваємося, допоможуть читачам глибше пізнати сутність лірницької традиції.

Лірники в Гаврилівці[1]

<…>.

О. Тихенко: Ви можете <…> шось розказати <…> про українських музикантів — про лірників? <…>.

Л. Купрієнко: *А, ну, це колись…*

<…>.

Це колись, я помню, ще ж такою маленькою була. Це до війни ходили. Послі війни вже не ходили.

О. Тихенко: А вони зрячі ходили чи сліпиї?

Л. Купрієнко: *Нє, сліпиє. З їми поводир усєгда ходив, і вони такі… всякі отакі пісні співали, це. Я тільки маленька ше була. Я тільки то й помню.*

О. Тихенко: А от які пісні? Може, якісь релігійні? Чи які вони?..

Л. Купрієнко: *Наприклад, співали вони… Оце я… Про Байду співали:*

Ой у Києві на риночку
Там п'є Байда…

Це я ше перейняла.

…мед-горілочку.

Співали вони. Потом співали вони:

Попереду Сагайдачний
Веде своє військо,
Військо запорізьке…

О. Тихенко: "Ой на горі та й женці жнуть"?

Л. Купрієнко: *Да! Це я знаю. Це я в їх переймала. А потом співали вони… Він один раз… Там церква в нас. Я з Гавриловки сама. Там церква в нас, і коло церкви співали пісню. Я така невеличка була. Це мені було років 7. І я перейняла, шо… Як кажуть, шо… Як це воно… начало?..*

Ізиде Спасітєль із неба
І буде усіх він судить,
А кого застане на полі, не дома,
Пусть он домой не спешить.

Дак, оце, на таку… Так він тут наче перебірав, а тут так крутив, і воно співало. І це я запомнила, маленькою була, шо він каже, шо…

Ізиде Спасітєль із неба
І буде усіх він судить,
А кого застане на полі, не дома,
Пусть он домой не спешить.

Це я перейняла в цього лірника.

<…>.

Про Сєньку Разіна співав:

…Чолни…
…Випливають розспєшниє
Сєньки Разіна чолни.

Ну, в основному вони співали отиє козацькиє пісні.

<…>.

О. Тихенко: А от як їх… не ганяли? Як до них ставилися, ну, в плані, власті?

Л. Купрієнко: *Нє, нє, нє!*

О. Тихенко: Власті їх нечого не… не чіпали? Влада, да…

Л. Купрієнко: *Ні, ні, ні, ні, ні! Нехто нечого не запрещав.*

Коло церкви особенно вони співали. Це ж всєгда, як особенно якийсь великий празник, ото обізатєльно, гляди, і два, і три цих лірники сиділи коло церкви, і люди кидали їм гроші.

<…>.

Про Шевченка дуже багато співали. От я знаю… Да уже ж це треба надуматься, бо я знаю, шо Шевченковськиє пісні вони співали, от. І… і…

Ну, вони були… більш вони були десь наче… Чистокровниє українські пісні вони… І по… чисто по-українськи по такому… Вивомовка така була, розговор був такий чисто український. Вроді, оце, Полтавщина. Вроді оттудова вони були. Наче з Полтавщини. Ну, в основному українські пісні співали.

О. Тихенко: А от якісь танці вони грали? Може, танцювальні пісні? Чи не було? Такі, шоб під танець, шоб…

Л. Купрієнко: *Пісні… таких, шоб у танець, танцювальних, не грали. Ні, ні! А, оце, такиє пісні співали. І другий раз — село, і центр села. Другий раз у центрі багато… так особенно в неділю, людей багато назбирається, і вони співали. Люди гроші їм дарили, і вони, гляди, то удвох, і втрох. Ну, в основному українські пісні співали. Це я помню.*

О. Тихенко: Тобто Ви кажете, шо їх багато було, лірників? От… один, два, три…

Л. Купрієнко: *Було, і втрох, і вдвох. Бувало так: оце, іде один, а за плече держиться другого, і другий йде. А один провожатир вже наче.*

О. Тихенко: Спереду він…

Л. Купрієнко: *Хлопчик… хлопчик веде їх. А вони отак: один за одного держаться.*

А сильно багато їх було, особенно як, оце, празнік — на гробки. Як гробки. Як на… як на кладбіще йшли, дак на кладбіще сильно багато на одному конці співають, на другому. Зараз батюшка править, а тоді, оце, ці лірники. Ну, тоді вони співали таких… Ну, молебних пісень співали. Отаких, понімаєте, вони… Наприклад, я ше знаю дві чи три пісні. Знаю одну пісню:

На Сіянській горі там Господь походив,
Там Господь походив і сади посадив.

Це я… це од їх я перейняла.

О. Тихенко: А там: "…вдови, поливайте сади…"? Про вдів там потім?

Л. Купрієнко: *Да, да!*

…і сади посадив,
Молодим удовам поливати звелів.
А одная вдова нечестива була,
Да й набрала води з-пуд крутої гори,
І гарячою, кип'ячою поливала сади.

Це я перейняла. Я сильно… любила я пісні, оце, ці. І, це, я цю пісню в їх перейняла. Ну, це було мені десь років 7–8, от. Це, цю пісню я в їх перейняла, і потом іше я… гарна пісня така, тоже я у їх перейняла… Оце, цю, а потом… шо співали, шо… Уже я й забулася ту пісню, шо…

Посадіть на могилі червону калину,
Весною вона зацвіте.

О. Тихенко: …зацвіте.

Л. Купрієнко: *Да, це, да!*

І будуть до…
І будуть до мене пташки прилітати,
І будуть щебетати мені.
А я не почую, бо буду лежати
Глибоко в сиренькій землі.
Це тоже лірники співали. Це багато…

О. Тихенко: А от… от вони шось розказували? Може, якісь історії ще? Чи вони тільки співали? Чи, може, розказували якісь там легенди чи?..

Л. Купрієнко: *Вони співали. Другий раз… другий раз ше чула… Понімаєте, як я невеличка була, дак мені інтєрєсно було, шо співають. А те, шо вони розказували, мені неінтєрєсно було. Ну, знаю, шо за Катерину розказували по Шевченку. Як…*

У нашої Катерини
Хата на помості,
Із славного Запоріжжя…

Це я в їх тоже перейняла. Я… к тому же я і в "Кобзарі" читала, шо… як Катерина одурила, сказала, шо то її брат у Криму. А один визволив її брата, а вона каже:

"Це не брат мій, це — мій милий,
Я тебе дурила…".

І їй голову одрубали. Він:

"Одурила!.." — І Катрина
Додолу скотилась
Голівонька…

Це по Шевченку розказували цю "Катерину". Це я помню. Тоже перейняла я цього вірша у того, шо він… Отаке вони розказували. По "Кобзарю" розказували.

О. Тихенко: Ну, а людям подобалось?

Л. Купрієнко: *Дуже, дуже! Люди…*

<…>.

Колись же ж цих тєлєвізоров не було. Як, оце, вже цїї лірники, до все село собереться, і всі кругом постануть. Вони, це, вже ж на лавочці сидять, і розказують вони. За шо вони розказували? Розказували, як Січ руйнували. Як Січ руйнували. За Катерину розказували, шо Катерина, це ж, продала ж Січ. А потом ше, це ше я помню, розказували, як, значить… шо Катерина ряску прогуляла, понімаєте? Отаке розказували.

<…>.

Це не забороняв нехто. Шо, оце, ці лірники ходили — їм нехто нечого не забороняв. Вони — так, як історія була. Їх, наприклад, вислуховували з великим задоволенням і… особенно тиє, оце, особенно люди отакиє, да й ми, молодьож, діти ото. Це ж їм інтєрєсно, як розказує, от.

Розказував він. Потом шо він ще, оце, розказував? Як продали… як Спасітєля продавали, розказував. Це я тоже помню. Шо… сказав, шо…

– Хто мене по… Кого я поцілую у лєву щоку, ото буде Спасітєль.

Це я запомнила.

<…>.

У войну ходили і співали, шо… як мати сина ждала, зустрічала. Дак іше ходив вин, співав таких воєнних пісень. У войну. Це десь у 42-му годі. Оце так, у такому.

О. Тихенко: А от як німці до нього ставилися там?

Л. Купрієнко: *Ніхто на його… його не трогав.*

О. Тихенко: Не трогали…

Л. Купрієнко: *Ніхто. Він же ж ходив із… Але один ходив, оце, таки ж на кобзу на цю грав і був у синіх очках.*

О. Тихенко: Почекайте, ще й бандуристи були, Ви кажете?

Л. Купрієнко: *Ну, він грав не на кобзу, а на… на цю, шо крутить.*

О. Тихенко: А, ліра…

Л. Купрієнко: *На це, шо крутить. На ліру на ту грав. А бандуристи… я…*

О. Тихенко: Бандуристів не було?

Л. Купрієнко: *Ні, бандуристов я… На цю ліру грав. Це я помню. І був вин… отой, шо на ліру грав, у синіх очках був. Але його… Із їм хлопчик ходив усєгда. Ну, це десь у 42-м году. Це я помню. Він такі пісні співав.*

Оце таке, синок.

<…>.

Лірник у Димері[2]

<…>.

П. Козаченко: *В Димері, дак там шото таке було.*

<…>.

Лірник шото спєвав. Ну… ну, спєвав уже вун яку-то про Бога і шото проти… проти власті шото вже туди добавляв. О, дак там кажуть, о, шо таке було.

О. Тихенко: Це Ви чули од когось, да?

П. Козаченко: *Да, да, да!*

<…>.

Да я знаю, шо сказали орєстовать цього лірника. Це в Димері, по-моєму. Це десь уже в районі. Дак приходить міліціонер, хоче забрать лірника. Вон не слухає, не йде — вон грає ото. Ка':

– Нехай сам начальнік прийде.

Начальнік іде поперед, а вон іграє:

Ой, Боже, Боже, шо за світ настав!
Начальнік міліції поводирьом став.

Дак, оце, ця… оце, ця пісня, оце, ця, дак оце поговорка, шо це таке було.

<…>.

Про лірника Тишка[3]

<…>.

О. Лапутько: *Був Тишко — такий дядько. Отак була шлея — кунська шлея, коняча шлея, отак. А ліра була отака десь. Ну, вона ж така довга. І тут же вун отак її крутив. А нам інтєрєсно було, та ми ж… І баба в його була — Хвеня. Жінка Хвеня.*

А він не бачив. Він не бачив. Дак уже люди його дарили. Це ж тади називались вони "старці". "Старці". Дарили і пускали так, шоб де… Де вже вун уже по селах ходить, а тади в Домонтов прийде туди. Дак у нас там… Ми жили на хуторі, та він уже і проситься переночовать. Та пускали їх переночовать, бо в їх не було своєй хатини. Не було.

Вун із войни пришов, оцей Тишко. Ну, а баба… Я не знаю. По-моєму, в його хата згоріла. Я точно не пам'ятаю, синок, ну, я знаю, шо в його не було… не було хатини.

О. Тихенко: А звідки він сам родом?

О. Лапутько: *Він сам родом із Заглиб'я. Із Глибова. З-за Дніпра. І вун перейшов якось, переїхав. Ну, тади ж пароходи ходили, і вун сюда, на цю сторону, до нас у Домонтов. І вун большинство в Домонтов, в Городища, село було, оце, туди, Куповате, воно і зараз… І вун ото ходив з тою ліроюі співав. Його й дарили, йому й… і давали і вдягтись, і все.*

А потом іще… іще я пам'ятаю, шо вони зразу удвох ходили, старцювали. А потом ця баба заболєла. Тишко, а її звали Хвеня. Заболєла, дак іще хлопчик такий був невеличкий. Отакий, як, оце, мой оцей внучок. Хлопчик… палочка, ой… дає йому палочку і веде його по дорожці, цього Тишка. Ну, вони такиє люди були.

Але ж вун такий, цей Тишко, був… Вун не дуже старий чоловік був. Вун із фронту прийшов. Ну, і обідєвсь вун на радянську владу, шо його не взяли до уваги, так як вун незрячий ж був. Незрячий. Оце так, синок, я можу розказать. Я була тади дитиною, ну, я це добре пам'ятаю. Вони і в нас ночували там, і в сусіда.

О. Тихенко: А незрячим він із фронту прийшов уже?

О. Лапутько: *Да, із фронту.*

О. Тихенко: Отам отримав таке поранення?

О. Лапутько: *Да, да, да! А на його не… не…*

О. Тихенко: А пенсії, мабуть, ніякої ж не було тоді?

О. Лапутько: *Та ні! Яка ж пенсія? Не звернули на його увагу, і вун пашов: торба за плечами, оце, ліра тут спереді. І, оце, вун ходить і співає. А співав вун дуже гарно. Співав. Дак ото його вже запросять коли там. У нас же там були і хрестини, і родини — все.*

От коли його запросять там до чарки, дак уже баба йому там чарочку даст, полчарочки наллє. О, вун уже і поїсть, уже баба за їм ухажувала. І поїсть, і тади… Іще в нас був голова колгоспу, Диденко фамілія була. Дак вун іще сєв і на ту ліру, добре пам'ятаю, грає і співає, шо…

Шоб так було важко Сталіну лежать,
Шо не давав кози держать.
А спасібо Малєнкову,
Шо разрєшив держать корову.

А в нас Диденко був головою колгоспу. А це каже:

– Тут Диденко є?

Вун же не бачить.

Ще, — каже, — треба Диденка просить,
Шоб дав сєна накосить.

Оце такий був. Оце такий був оцей. Дак і плакать хотєлось — ми малиє були тоді. Але ж я добре пам'ятаю цього Тишка і бабу Хвеню.

Іще десь вони взяли… Коли баба Хвеня була уже така, ну, шось вона заболєла, так уже хлопчик… Знаю добре, шо того хлопчика Коля було звать, і вун його водив тоже по хатах. І так вун… Дуже довго вони ходили по селах, і їх люди приймали, бо вун такий був безврєдний мужик. Ну, і тади баба заболєла, певно, померла, оставсь вун із цим Колєю. Уже Коля цей і величенький був. Уже ж і ми поподростували — ми стали в школу ходить. А вже цей… Вун заболів тоже і помер. <…>.

О. Тихенко: А в яких роках він помер уже?

О. Лапутько: *Пудождіть, зараз я скажу. Це десь було у 46-м. Десь у 46-м році. І в 47-м он уже ходив по хатах. В 47-му. А десь вун помер у 50… у 55-му отак чи в 4-му. Отак вун помер. В 54-м або в 5-м році.*

<…>.

О. Тихенко: А які пісні він іще грав?

О. Лапутько: *Ну, такиє воєнниє. Воєнниє пєсні. От була пєсня в його. От у цього Тишка воєнна пєсня була. Вун і по-українськи спєвав, вун і по-рускі спєвав, російською мовою. Я знаю, шо пєсня була дуже велика, шо якось так… шо не дождалась дружина свого чоловіка. Щас я… я зараз вспомню.*

О. Тихенко: Ну, такі фронтові саме…

О. Лапутько: *Да!*

Цей случай совсєм бил нєдавєн –
В Лєнінградє в 45-м, вєсной.
Солдат послє жаркого боя
Напісал пісьмо женє, он, домой:
“Міла моя…
Здрастуй, міла моя, но я же калєка…”.

Це вун спєвав по всіх… і по свадьбах, дак плакали люди.

“…Нєту правой рукі, нєту ног.
Я же верно служив для народа
І, дарагая, покой твой бєрьог.

І страна мєня награділа,
Тєплом встрєтіла Родіна-мать…” –
Получила жена пісьмо ето
І отвєт стала пісать:

“Мнє всєго ліш 30-й годочек,
Я у силах гулять, танцевать.
Ти приєдеш ко мнє як калєка –
На кроваті ліш толькo лєжать”.

Но понизу чуть-чуть каракулі,
Ето відно, шо почерк другой,
Ето пішет і просіт дочурка,
І зовйот она папу домой:

“Мілий папа, не слушай мамашу,
Прієжжай поскорєє домой,
Твоєй встрєчє я буду так рада,
Шо ти, папочка, папа, со мной.

Я в коляскє катать тебе буду
І цвєти для тебе буду рвать,
В жаркій дєнь, когда ти іспотєєш,
Буду нєжно тебе колисать”.

Вот і поєзд к пєрону подходить,
Чєловєк у окошко глядіт.
В етом поєздє горе і радость –
Солдат наш знакомий сидіт.

Вот і вийшол он із вагона,
Вокруг смущонно глядіт
І відіт на узкой дорожкє
Дочурка із цвєтамі стоіт.

– Мілий папочка, што ж ти, папаша,
Рукі цели і ноги цели,
Ордєн Красного Знам’я сіяєт,
Разположен в тєбя на груді.

– Нічево ти, дочурка, не знаєш,
Значить, мама не вийшла встрєчать?
Значить, мама нам зовсім чужая,
І не будєм о нєй вспомінать.

– Мілий папа, прости мою маму,
Пожалєй ти сіротку свою,
Я одна нахожусь мєжду вамі,
Своїх папу і маму люблю.

Оце… Вун оце співав — ми і запам’ятали. Ми вже й у школі… І дальше ж іще якось вона є.

Своїх папу і маму люблю.

От пошлі оні по дорожкє,
Повстрєчался з женой молодой,
Она стала єму на колєні:
– Ти прості, муженьок дорогой!

– Желаю тєбє я здоров’я,
Бить щаслівой, вєсєло жить.
Шо било, того больше нє будєт,
А што будєт — нє надо тужить.

Дак ми запам'ятали й у школі цю пєсню… І ми його, уже тади, як вун помер, цей Тишко… Ну, от такиє фронтовії вун пєсні… Оце фронтова була пєсня. Ну, а тиє ми… Нам яка була інтєрєсна, дак ми запам'ятали.

<…>.

О. Тихенко: Може, якісь танцювальні він?.. Чи не грав такі-от танцювальні якісь пісні під ліру?

О. Лапутько: *Грав, грав. Грав він танцювальні. І спєвали, і танцьовали пуд цю ліру, бо ще ж і гармошка була. Гармошка була, от.*

О. Тихенко: А от які уже танці він грав? Може, згадаєте назви?

О. Лапутько: *Ну, якіє танці? От грав "Гопак". Грав от "Страданіє". "Страданіє" і ще… І "Польку". А "Польку" — гармошка і ліра. Да!*

О. Тихенко: Удвох вони грали так?

О. Лапутько: *Канєшно! Да!*

О. Тихенко: А може, ще якісь ударні там були, оце, бубон, бухало?

О. Лапутько: *Нє, не було. Не було.*

<…>.

О. Тихенко: А от радянська влада його не переслідувала? Він таку "крамолу" співав іноді…

О. Лапутько: *Чому ж не переслідувала? Переслідувала. Пересльдувала — його й в Чорнобиль забере. Ну, шо ж? Вун — незрячий. Вун каже:*

– Ви живете тепер, комуністи, живете! А мені даже неякої помочі не дали! Я на войні потєряв глаза, і нехто мене і не… і не вспомне.

Отак вун ходив все врем'я. Це називавсь вун "старець". Ходив, оце, все врем'я він, оце, грав на той лірі отакиє пєсні. Вони переслідували його, ну, вун їх не боявся. Не боявся.

О. Тихенко: Ну, одпускали тобто його отак…

О. Лапутько: *Да, одпускали, патаму шо вун же незрячий. Шо вони з його візьмуть? Да й вже вун був же не молодий. Уже йому десь було… Тади було уже йому год до 50-ти, оце, цьому Тишку. Такий невеликого росту. Отакого росту був, як Ви, тулько шо такий, ну, грубєє, товще. Уже ж мужчина-то вун. Ну, отаке, синок.*

О. Тихенко: Ну, а, оце, він один тільки був? Більше от не було таких, шо з лірами?

О. Лапутько: *Ні, я бульш не пам'ятаю, синок. Оце з лірою вун ходив, і його ото вже ждали. Ото як прийде вун у Городище або на Куповате, дак його ждут або можуть посланца послать — на конях можуть поїхать да ісказать, шо, це, там хрестини або… або там робили ж хати новії, бо погоріло ж хат, було, багато… дак або уходчини — називались у нас так, як уходиш в хату.*

Дак вун… Йому давали котика або… або поросятко. Шо вун незрячий — хлопчик той веде його до хати, а вун пускає в хату, бо вун же фронтовік. І впускає в хату або котика, або поросятко маленьке — якусь живность пускає в хату. Оце було.

<…>.

О. Тихенко: А от Тишко не грав такого шось про Бога? Може, якісь?.. “Псальми” воно звалося…

О. Лапутько: *Ну… ну, грав. Грав вун. Тади ж запрещали при комуністах. Ну, вун грав тайком, тулько в хаті. У хатах, каже, єслі його приглосять за стул і кажуть:*

– Тут комуністов нема!

Дак вун може заграти божествєнну пєсню, от. Псалми грав такиє, і я знаю, на, це… ой, пудождіть… на Паску грав псалми:

Помер без мрії, без надії день…

Уже ж забулась, синок.

Чорною пітьмою прокотився,
Да променем завітної зорі
Христос-Спаситель в світі народився.

Щоб істинно любові світлий храм
Засяяв сонцем у людському серці,
Усі гріхи непрощені земні
Покутував Він, мучений у смерті.

Оце вун спєвав. Дак це спєвав вун на хрестинах. На хрестинах, на похоронах. От як… коли поховають, дак вун на похоронах, оце, пуд ліру спєвав ції пісеньки уже за столом, за обідом.

Господня благодать зійшла з небес,
Просвітленням душу осіяє,
Христос воскрес, воістину воскрес,
Торжество життя вознабуяє.

Оце такиє… такиє ще вун спєвав пєсні.

<…>.

А тепер іще ж є… Якось я… щас я подумаю.

З високих верховин тисячоліть
Ми прославляєм Господа в молитвах,
Коли прийшов на землю Божий Син
Добро своєму ближньому творити.

Багато і пророк, і дивних див
Звершилось в тім Господнім слові,
Нема в житті величніших чудес,
Як диво всепрощенної любові.

Господня благодать зійшла з небес,
Просвітленням душу осіяє,
Христос воскрес, воістину воскрес,
Торжество життя вознабуяє.

Це іменно на Пасху. Це на Паску. Буває, шо люди й помрут на Паску, і все. Але ж вун, оце…

О. Тихенко: Може, він ще поминав мертвих десь на гробках, оце?

О. Лапутько: *Помінав, помінав! І ходив… на кладбіща ходив у нас.*

<…>.

О. Тихенко: А по батькові як, може, ще згадаєте, як його звали, цього діда?

О. Лапутько: *Тишко… Пудождіть!..*

О. Тихенко: Тишко — це Тихон? Чи…

О. Лапутько: *Тихон, да! Це Тихон, по-моєму, Силантьєвич. Шось я таке наче… Да, Силантьєвич, бо його ж запрошували грати.*

<…>.

От не знаю прізвища. Тишко Силантьєвич — це знаю. А прізвища не знаю.

<…>.

Лірник Кирило в Переростому[4]

<…>.

О. Тихенко: Колись такі музики ходили, грали на ліру. Сліпі. Чи Ви в дитинстві не бачили отаких?

<…>.

О. Андрощук: *Я бачила. Так це вже скільки років назад, дитино, пройшло. Ой-ой-ой!*

<…>.

О. Тихенко: А в яких роках це було?

О. Андрощук: *Ну, як я — 37-го року, то я знаю, скільки мені було тоді? Може, було років яких 12 чи 10.*

<…>.

Так гарно грали! Боже, тако станеш аж! Кому не розказати: шкода, шо сліпе, а так гарно грає.

О. Тихенко: А от дивіться, це один був лірник чи їх багато було? Там двоє, троє?

О. Андрощук: *Я одного бачила.*

О. Тихенко: Одного… А звідки він приходив? Не було чутки, з якого села?

О. Андрощук: *Ні, ні, ні! З якого села? Ну, всі вони, бачте, хотіли їсти, то ходили. За кусочок хліба він, бідний, грав.*

О. Тихенко: Ну, він не місцевий був? Не…

О. Андрощук: *Ні, ні, ні! Він десь був із… десь звідти — із Тернопільщини. Чи звідки десь він був? Ну, проходив через наше село. Я помню, шо ми сміялися з нього. Кажем:*

– Діду, заграй-но нам ше!

Він каже:

– Дітки, буду грати, як дожду. Дай, Боже, шоб ви, — каже, — не бачили тако, як я бачу!

І всьо.

О. Тихенко: А які пісні він співав?

О. Андрощук: *Зараз Вам скажу. "Галю":*

Ой ти, Галю, Галю молодая!..

А потом ше співав він цю… Ну, я так не розкажу. Ой-ой-ой! "Реве і стогне" він ше співав.

О. Тихенко: Дніпр широкий…

О. Андрощук: *Да, да! Дуже гарно співав. І гарно співав. Про Кобзара він співав. "Реве і стогне" він співав.*

А тоді він пішов до сусідки. Сусідка дала йому їсти, і він… Погодувала його, і він цю пісню… Як начав вже "…і стогне", то ми всі плакали. І сусідка плакала. Кажу:

– От який це був Шевченко! Як він гарно казав вірші!

<…>.

О. Тихенко: А от він старий був чи молодий, оцей лірник?

О. Андрощук: *Десь років за 60 було йому. Такий невеличкий.* <…>. *В сивенькому вдягнутий. Як сьогодні, бачу. І ця на ньому… висить на шиї ця торбинка. І він грає. Як він грав, я не знаю.*

О. Тихенко: А от як звучав оцей інструмент, не пригадаєте? Так він гудів оцей інструмент?

О. Андрощук: *Да, да! Ну, як Вам сказать?.. Так, як… От заводиш патєфон отак — так і він начинає: тихенько, а потом дальше, і дальше, і дальше.*

<…>.

О. Тихенко: А не було чутки, міліція його не ганяла, оцього лірника? Не переслідували його?

О. Андрощук: *Його ганяли. Шукали його, хотіли… А ше такі якісь ішли сильно хлопчики старші, то ше той кусочок хліба заберуть у його.*

<…>.

О. Тихенко: А от батьки шось розказували за цього… за лірника? Шось Вам пояснювали, може?

О. Андрощук: *Ну, шо вони пояснювали?.. Вони кажуть… Я кажу:*

– Тату, був сьогодні лірник.

А він каже:

– А ти його слухала?

Кажу:

– Слухала.

– А я, — каже, — бач, за роботою не можу його і послухать.

То саме тоді організовували колгоспи. Ці коні здавали в цей колгосп, корови тягнули на ферми. Отаке-о. <…>.

– Ти, — каже, — шось йому хоть дала який кусочок хліба?

Кажу:

– Ні!

– А чого ж ти не дала йому нічого?

– Грізно, шо Ви будете бити мене.

О. Тихенко: А от шо давали йому зазвичай? Як обдаровували?

О. Андрощук: *Кусочок хліба, кусочок сала. Хто шо мав.*

О. Тихенко: В основному — їжу таку?

О. Андрощук: *Да! І копійочку давали. Мелкими, бо рублями не давали.*

О. Тихенко: А куди? Це в торбу прямо кидали йому чи?..

О. Андрощук: *Нє! Хлопчик з ним ходив. Хлопчик збирав. Та ше цього хлопчика набили, ну, такі піддітки. Вони ж тоже ж хочуть їсти.*

Він каже:

– Ой, не забирайте всього! У мене ше й тато вдома є з мамою.

<…>.

О. Тихенко: А от як: цей лірник ходив просто по хатах чи десь, може, він іще грав біля церкви або на ярмарку на якомусь?

О. Андрощук: *В нас церкви в тому селі не було. Це в той, шо всьо…*

В магазінах був. Там сидів, грав. "Кууперація" у нас казали. "В гості в кууперацію". В кууперацію — це до магазіна. Там привозили туди… Після війни здавали яйця, молоко. По 200 яєць і по 240 літрів молока треба винести туди. То він прийшов до цього магазіна, сів. Там вже він трошки копійок, цей хлопчик, назбирав. Отакий вузлик був маленький, ше полотняненька трапочка є, така торбинка, пошита на рєзінці, о! І, цево… То йому трошки за… Тоді відказують до нього:

– Дідусю, пройдіть також цею вуличкою! Тут живе аптєкар, голова колгоспу, вєтєрінар. То, може, вони Вам ше дадуть.

<…>.

О. Тихенко: Так кажете, шо його якось міліція, оце… його переслідувала?

О. Андрощук: *А його… Ше він каже, шо… Той хлопчик каже:*

– Дідусю, давайте будем йти, бо там-но, — каже, — поліція стоїть!

А він каже:

<…>

– Поліція до… до захода сонця втіче десь, поїде, а ми, — каже, — присмерку підем додому помаленьку.

А звідки вони, якою дорогою ішли, я не знаю.

О. Тихенко: А от як його звали, теж Ви не пригадуєте?

О. Андрощук: *Кирило.*

О. Тихенко: Кирило його…

О. Андрощук: *Дід… дід Кирило. А хлопчика — Степан.*

О. Тихенко: А хлопчик цей місцевий був чи теж не з?..

О. Андрощук: *Його, його, видно, хлопчик. Його.*

<…>.

Чи онук… Хтось же був, я не знаю. Я й не питала. Ну, як тато з мамою — то, значить, онук. І він каже:

– Дід!

<…>.

Ну, він ішов десь… Він, видно, йшов з сусіднього села, бо так начинається… Наше село там кінчається. <…>. І тут жив голова… голова колгоспу жив — хата. Тоді аптєка стояла, о! А він помилився все, не знав, шо там, цево, багаті живуть. І прийшов до цього…

А кууперація була ця, магазін, в центрі. Він пішов до кууперації, а тоді вертався вже до цих, бо його прислали баби.

– Побіжи до… — каже. — Туди, дід! Як Вас звати?

– Кирило, — каже.

– То біжіть, дід Кирило, туди! То, — каже, — може, Вас закличуть до хати.

То він побіг, зайшов туди. Тут ця тьотка закликала його. В неї 4 дітей було, о! То вона каже:

– Діду, йдіть! Я даю дітям їсти, то й Ви пообідаєте з нами.

От. Він тоді каже:

– Ой, дочко, спасібо тобі, шо ти мене!.. — і каже. — Другі сутки ше нічого не їв. Ходжу, блукаю. То, шоб хоть який кусочок хліба можна, шоб дітей прокормить.

О. Тихенко: Ну, так. Він же ж сліпий. Тоді ніякого забезпечення там, пенсій не було.

О. Андрощук: *Не!*

О. Тихенко: Як йому було вижить?

О. Андрощук: *Такий, знаєте, вибачте… Старенький, вибачте, всцяний. Мокрі штани такі. Ну, задрипане дитя, дід. У нього вже такий… і запах такий був. Сліпий.*

Каже:

– А хто Вам, — каже, — стірає?

– Та я їх сам стіраю.

Сидить сусідка, каже:

– Ой, діду, сідайте осьо удобно! Діти, ви — осьо! Сідайте!

Десь надворі посадили на пеньочку. Ну, то є ж там такий столик, і пеньочок стоїть. І хлопчик поїв. Каже дід… каже:

– За те, шо Ви мені дали їсти…

Почав так зразу тихенько. А потом, як розспівався, такий голос аж бринить!

І подякував, і пішов. А куди він пішов, я не знаю.

<…>.

Примітки:

[1] *Лірники* в Гаврилівці / Записав О. В. Тихенко 13.12.2014 р. у с. Демидів Вишгородського р-ну Київської обл. від Лідії Власівни Купрієнко, 1927 р. нар., уродженки с. Гаврилівка Вишгородського р-ну Київської обл.

[2] *Лірник* у Димері / Записав О. В. Тихенко 27.09.2014 р. у с. Феневичі Іванківського р-ну Київської обл. від Петра Михайловича Козаченка ("Скупенка"), 1926 р. нар., корінного жителя села.

[3] *Про* лірника Тишка / Записав О. В. Тихенко 11.07.2016 р. у с. Страхолісся Іванківського р-ну Київської обл. від Ольги Яківни Лапутько, 1942 р. нар., уродженки с. Домонтове Іванківського р-ну Київської обл.

[4] *Лірник* Кирило в Переростому / Записав О. В. Тихенко 23.04.2016 р. у с. Раківка Вишгородського р-ну Київської обл. від Олени Кузьмівни Андрощук, 1937 р. нар., уродженки с. Переросле Білогірського р-ну Хмельницької обл.

Olexander Tyhenko (Kyiv)

NEW MATERIALS ABOUT THE UKRAINIAN HURDY-GURDY PLAYERS

This article is dedicaded to the problem of writing down the remembrances about ukrainian hurdy-gurdy players. 4 deciphered audiodocuments about the history of the ukrainian hurdy-gurdy players tradition are first published here.

Key words: writing down flashbacks, hurdy-gurdy, blind beggars.

Назар БОЖИНСЬКИЙ (Харків)

ВУЛИШНЄ КОБЗАРЮВАННЯ: ЯК ЦЕ БУВАЄ 2017 Р.[1)]

Перші десятиріччя XXІст. у виконавстві на традиційних кобзарських інструментах відзначені певним розширенням цікавості до саме епічного, традиційного репертуару. Але тенденції ці спираються на певні давні традиції сприйняття епічного виконавства, хоч часто отримані і з літератури і із засобів массової інформації. Але це є складовою частиною саме української не цілком інтегрованої у міську культури. Саме про певні випадки з життя і йдеться у статті.

Ключові слова: кобзарство, вуличне музикування, ліра, кобза, бандура, місто.

Актуальність теми: Вуличне музикування в Україні та у Європі взагалі завжди було поширене, алев нас воно має свою кобзарську специфіку і не вписується в чужу ні міську ні сільську культуру, є самобутнім явищем, зі своїми слухачами, своїм особливим сприйняттям. Якраз ці питання є зараз мало дослідженими , бо користають мало джерел «з перших вуст». Рідкісним але давнім джерелом таких описів є тексти які записав сам друкарською машинкою Великописарівський кобзар Григорій Семенович Кожушко, коли був у Петрограді в гостях у відомого етнографа Привалова.

Перші десятиріччя XXІст. у виконавстві на традиційних кобзарських інструментах відзначені певним розширенням цікавості до саме епічного, традиційного репертуару. Але тенденції ці спираються на певні давні традиції сприйняття епічного виконавства, хоч часто отримані і з літератури і із засобів массової інформації або схожих джерел. Але це є складовою частиною саме української, не цілком інтегрованої у міську, культури.

Прикладом сприйняття людьми традиційного кобзарського репертуару може бути нещодавній ярмарок Хліба, який відбувався 26 березня 2017 р.Б., у Старому Салтові Вовчанського району Харківської області.

Оголошуючи анонс ярмарку, організатори оголосили, що для автентичної атмосфери буде запрошено сліпого кобзаря. На цей ярмалок був я запрошений.

---

1) На прохання автора збережено авторський правопис і стиль викладення. — *Упоряд.*

Приїхавши на «локацію», один з водіїв автобусів спитав мене чи я справжній кобзарь. Я пояснив ситуацію з автентичним виконавством, і що инших нажаль нема. В Будинку Культури, де проходив ярмарок, мене зразу зустріли учасниці й організаторки ярмарку, зі словами, що справжнього кобзаря в них ще ніколи небуло. Посадивши мене на спеціально поставленій лаві коло воза в одному з вхідних великих приміщень, почався сам ярмарок.

Гравши кобзарських пісень майже без упину години три, трохи заморився. Після того сусіди-учасники ярмарку дали мені пару накобзарьованих пирогів.

Іструмент мій люди звали зазвичай кобза, иноді бандура. Час од часу сідали поряд хотограхуватися. Виконуваний репертуар був виключно традиційним, разом із козацькими піснями про Сестру та брата та Олексія Поповича.

Почало вечоріти. Особливо уважними до пісень були малі діти.

Грав якраз «Дівку-бранку». Організаторки тихенько почали казать що вже треба їхати. Я дограв, як годиться, і ми поїхали на Харків.

Схоже сприйняття кобзарської гри є вже звичайним, і «кобзарська професійна діяльність» є потрібною і актуальною в наші дні. На базарах і ярмарках, бачучи кобзу чи бандуру заплечима, люде зазивають пограти коло їх, і самі одганяють всяких ворожих охоронців, якщо такі й з'являються. Недовірливо-насмішливий тон деяких осіб, почувши справжні кобзарські пісні, зазвичай одразу зникає. Як і 100 років тому, кобзарські пісні, кобза, бандура і ліра лунають коло церков, на базарах, ярмарках, подвір'ях і в хатах.

І це все не є «реконструкцією», це кобзарські пісні серед людей.

Проте серед «інтелігенції» радянської школи існує трохи викривлене сприйняття явища кобзарства. Свідченням цьому може бути такий випадок, після якогось свята в центрі міста група інтелігентів демонстративно «патріотичного спрямування» з вигуками «давайте послухаєм кобзаря» підійшли до мене. Коли я сидів на лавці. Япочав думати, що краще їм заграти, раптом вони картинно сіли й поставали кругом мене. Один з них відійшов на два кроки з фотоапаратом, сфотографував усе це. Одразу всі встали і пішли по своїх справах далі, я навіть не встиг зачепити жодної струни. Тобто «слухати кобзаря» для них — це тільки картинний образ і все. Те саме буває і з журналістами теперішніх телекомпаній, які дивуються коли народній бандурист, замість того, щоб просто сидіти з бандурою в руках, раптом починає грати. Це «не вкладається» в їхні уявлення про кобзарство.

Діяметрально протилежна картина зі слухачами з інших верств суспільства. Селяни, міщани невеликих міст, ярмаркова авдиторія та всі хто незаражені на 100% урбаністифікованою .культурою, коли бачать бандуру або кобзу за плечима, ліру, — навпаки просять заграти. І так кожний суспільний прошарок має свої особливості.

Негативним явищем, але нажаль поширюваним навіть у глухих азійських країнах, є використання акустичних підсилювачів та іншої електрики. Так само і у нас доводиться чути від слухачів «Причепіть підсилювач», «А от я бачив з динаміком грав там якийсь» і таке інше. Слід сказати що це псує традиційне сприйняття і акустичну специфіку епічної традиції, тому я проти таких речей.

Иншими крайнощами зокрема у Європі, є заборона грати деяким автентичним інструментам (дуда, коза), або вимоги сплати за дозвіл гри у центрах міст.

Випадки заважання кобзарювати малодосвіченими вахтерами, приватними охоронцями, церковними прибиральниками або особами без певної офіційної посади поки що нажаль трапляються і у Києві, у Полтаві, у Миргороді, Сорочинцях, Харкові. Це явище поряд із підміною понять рудиментами «радянського жіночого фортепіанного кобзарства» є негативним.

Висновки: Треба добиватися дозволу вільно кобзарювати на вулицях, пропагувати традиційні кобзарські струменти. Це є актуальним зараз в Україні.

Джерела:

1. http://stsaltiv.gov.ua/more_news/22-34-09-14-03-2017/

2. Федір Лавров. Кобзарі: Нариси з історії кобзарства України. К. Мистецтво, 1980. — 252 с.

3. http://ot.kr.ua/vulichni-muzikanti-hto-vsi-tsi-lyudi.html.

4. Є. Сафронова, Н. Соколовська, «Вуличні музиканти: правила гри», http://p.dw.com/p/1FsQH , 2015

5. https://www.youtube.com/watch?v=IgOcHwcavz8

6 . https://www.youtube.com/watch?v=PukOTKXs3bQ

7. https://www.youtube.com/watch?v=_ctIVUpNJbo

8. https://www.youtube.com/watch?v=9RCtYWqPiFc

9. https://www.youtube.com/watch?v=jTM4t8NE8zE

Nazar Bozhynskyy (Kharkiv)

VULYSHNYE KOBZARYUVANNYA, AS IT IS 2017

XXIst first decade of performing on traditional instruments kobzar noted interest in specific extension is epic, traditional repertoire. But these trends are based on certain long tradition of epic performance perception, though often obtained from the literature and of the means of mass information. But it is part of the Ukrainian is not fully integrated into the urban culture. It is about some cases of life and reads the article.

Key words: kobzarstvo, street music, lyre, Kobza, Bandura, city.

Віктор МІШАЛОВ (Торонто, Канада)

СПОГАДИ ПРО ГЕОРГІЯ КИРИЛОВИЧА ТКАЧЕНКА[1)]

Стаття про перше знайомства з Георгієм Ткаченком та про перші уроки виконавства на старосвітській бандурі наприкінці 1970-их та початках 1980-их років.

Ключові слова: старосвітська бандура, кобзарство, думи, Георгій Ткаченко, автентичне виконавство.

Намовили мене детальніше написати спогади про Георгія Кириловича Ткаченка, в кого я колись вивчав кобзарську справу та гру на старосвітській бандурі з 1979 року, тобто 38 років тому.

Щоби краще зрозуміти моє ставлення до Георгія Ткаченка, мабуть варто дещо написати про себе, і чому у мене трохи інакше ставлення до цього діяча української культури.

Я народився в Австралії, і там з часом дуже зацікавився бандурою, бо це дозволяло мені краще пізнавати українську культурну спадщину. В Австралії мало можна було знайти інформації про бандуру і я шукав цю інформацію де тільки міг. Під час навчання у середній школі я обрав музичну спеціяльність. Практичну виконавську частину на бандурі я пізнавав вивчаючи різні твори зі збірників, які друкувалися в той час у Києві. У Австралії, хоч і були деякі бандуристи, але не було в кого вивчати концертові п'єси, які творилися для сучасної київської концертової бандури. Бандурний репертуар створювався у Києві в післявоєнний час, і не легко було самотужки розтлумачити та здогадатися, як правильно грати ці твори в розумінні аплікатури, вживання механіки, верхнього та нижніх рядів і тд. Я придбав собі концертну бандуру з механікою, але виникла проблема — адже ніде не було описано, як відрегулювати механіку, щоби точно вона перестроювалася у різних тональностях. Також в діаспорі ніхто штучних нігтів не вживав, бо це був витвір 1970-их років.

Закінчивши середню освіту я дістав направлення в Сіднейську консерваторію, щоби згодом стати викладачем музики в середній школі. Зате, я вступив в Сіднейський університет на факультет інженерії по шляху на-

1) Збережено авторський правопис та стиль. — *Упоряд.*

вчання батька. Прикінці першого року навчання дістав стипендію від Австралійського уряду поїхати в Америку і продовжувати свої студії гри на бандурі у відомих бандуристів північної Америки. Там я мав нагоду вчитися у відомих бандуристів: Петра Китастого, Петра Гончаренка, Григорія Китастого, Леоніда Гайдамаки та у Василя Ємця (колишнього засновника Київської капели бандуристів).

Під час навчання я відвідував також й інших діячів, зокрема Миколу Лісківського, Григорія Назаренка, Павла Конопленко-Запорожця, Мирослава Дяковського, о. Сергія Кіндзер'явого Пастухова та інших. Виступав із сольними концертами всюди, бо освоїв досить цікавий репертуар й виробив на той час гарну техніку гри на бандурі. Після концерту у Вініпезі у державній галареї художнього мистецтва я мав нагоду зустріти радянського консула, який у той час домовлявся з музеєм відносно виставки картин з України. У розмові з ним я дістав інформаці про можливості навчатися в Україні.

Коли я повернувся до Австралії, то перевівся в університеті з факультету інженерії на музичне мистецтво й почав вивчати різного роду теоретичні музичні предмети. Між ними — етномузикознавство (базоване переважно на автентичній музиці австралійських аборигенів, тубільців Папуа-Нової Ґвінеї, Індії, Китаю, Японію, та арабських країн тощо), а також історію музики, основи гармонії та композиції, які залишили мені глибоке враження. Саме тоді я звернув увагу на автентичне виконання старовинної музики епохи відродження та бароко, а також на різновиди «неформатної» музики, які не входили в коло зацікавлень масового слухача.

Незабаром я дістав запрошення вчитися в Україні. На початку хвилювався — все думав і передумував, але згодом поїхав.

Київські пригоди були дуже цікавими та нестандартними. Можна уявити собі стан молодої людини, яка за кордоном була вихованою в національному дусі без російського культурного компоненту історії, культури, мови і яка розмовляла українською. І ось така людина потрапляє у переважно російськомовне оточення, де історія та культура була цілковито інакшими та де ні до кого було звернутися за роз'ясненням цих світоглядних різниць.

У Києві поселили мене в гуртожитку для філологів. Після прослуховування виявилося, що я українську знав досить добре, і що я вже мав необхідну музичну підготовку й відповідну теоретичну базу. Зважаючи на це я дістав можливість вчитися у Київській консерваторії в класі бандури Сергія Баштана.

Я взявся за навчання. Крім бандури освоював й інші предмети: диригентуру, вокал, фортепіано та всі теоритичні дициплiни. А коли повертався до гуртожитку, то спілкувався зі студентами української філології, зокрема з Іваном Малковичем. З Іваном ми створили маленький ансамбль, адже він вправно грав на скрипці.

На жаль, тодішня Київська консерваторія не мала жвавого українського компоненту. Більше того — відчувалося щось анти-українське, адже мало хто з музикантів виконував українські музичні композиції.Загалом, відчувалося, що всі дивилися на україномовних, як на якихось нерозвинених селюків. Не рідко мені чулося, що на україномвних говорили «жлоб» чи «рох». Української мови майже не було чути. Предмети викладалися російською, а пояснювали це тим, що російськомовні студенти повинні розуміти предмет. Тільки тоді, коли витягав свій Австралійський паспорт і всім стало відомо, що я нетутешній, то ставлення мінялося.

Студенти-філологи пропонували ходити до університету й відвідувати там лекції. Я так і почав робити, слухаючи уроки з історії української мови, історичної граматики, літератури і тд. З великим зацікавленням ходив на лекції Лідії Францівни Дунаєвської, яка викладала фольклор та народну творчість. Саме тут на уроці я вперше почув гру на бандурі та співи Георгія Ткаченка. У мене ще й досі записи залишилися з цієї лекції і цього першого виступу, де він грав думу «Про Олексія Поповича».

Виступ Георгія Ткаченка й лекція справили на мене глибоке враження, адже це була автентика. То було справжнє українське, без всяких політичних додатків, перекручень та «удосконалень».

В консерваторії в класі бандури була орієнтація на «прогрес», на сучасне, на удосконалення не лише конструкції бандури, але й техніки гри. Виконання сучасних творів та перекладів «поважної» музики на «удосконаленій» бандурі, зміна «примітивного» інструменту на «модерний» становила основу навчальної стратегії кафедри. Проти «удосконаленої» бандури не можна було й слова сказати, а тут була проста малострунна бандура та й акцент робився всупереч офіційній позиції не на сучасний репертуар, а на давній, на збереження та вшанування того, що було колись.

Замість габаритного, удосконаленого концертного інструменту на 65 струн, металевих кільків з хроматичнним строєм, на якому хотіли грати все, був порівняно маленький інструмент, який мав лише 21 дерев'яні кільки та діатонічний ряд. До того ж інструмент у Г. Ткаченка був досить старий. Бандура мала чи не 150 років і була зроблена, як старовинна скрипка Страдіварі, на якій тільки грали специфічний, обмежаний репертуар, що був створений саме для цього інструменту. Автентика на противагу фольклористичному підходу, де часто фальсифікували фольклорні речі та уяви, але без смаку та глибокого знання істини.

Репертуар у Г. Ткаченка був виключно народний, а не фольклористичний. Це був переважно кобзарський репертуар (чого не було і не зустрічалося зовсім у бандуристів консерваторії). Він складався з недрукованих духовних та філософічних кантів та псальмів, а також дум (яких у репертуарі Г. Ткаченка було аж 8). У той час в консерваторії думи ніхто вже не виконував і загалом, чомусь трималися осторонь від української епіки та кобзарства, ніби то все було маргінальним.

Манера гри на бандурі Г. Ткаченка та спосіб тримання бандури була своєрідною і відрізнялася від того, як тримали і грали на бандурі студенти в консерваторії. В консерваторії тоді грали виключно київським способом на великій важкій бандурі, де ліва рука трималася на грифі, а сам інструмент ставився до тіла простокутно, щоби бачити струни. Г. Ткаченко мав цілковито інший інструмент, що був легеньким та зручним і де обидві руки грали по цілому діапазону бандури.

Після лекції в університеті з деякими студентами ми супроводили Георгія Кириловича назад додому. Як виявилося, він жив на Повітряфлотському проспекті за 100 метрів від Севастопольській площі, де знаходився гуртожиток, у якому я жив. По дорозі я домовився вівідувати Георгія Ткаченка, щоби в першу чергу зафіксуати його репертуар та більше взнати про техніку гри на старосвітській бандурі.

Напочатку я ходив щотри-чотири дні до Георгія Кириловича, щоби записати на магнітофонну плівку увесь його репертуар. Пізніше взявся до спогадів.Мені вдалося записати весь його репертуар кілька разів — загалом понад 20-30 годин магнітофонного звучання. Одночасно почав учитися, спочатку на інструменті, який він у себе тримав у кімнаті, а згодом — на замовленій у київського майстра Сніжного старосвітській бандурі. Як я довідався, цей інструмент був зроблений зі старого столу.

Навчання йшло досить скоро, адже я крім київської школи гри на бандурі ще добре володів манерою харківських бандуристів. Харківську бандурну школу я вивчив в Австралії у Григорія Бажула, який свого часу час вчився у Гната Хоткевича.

Ліва рука у мене функціонувала вправно і я швидко засвоїв перші головні акорди двома руками. Тоніку, субдомінанту та домінанту в різних позиціях по діапозоні бандури.

Після оволодіння головних акордів вивчив перший твір про смерть козака: «Ой на горі на могилі». Це була пісня побудова лише на двох акордах, тобто на акордах тоніки й домінанти. В першій половині мелодія гралася третім пальцем правої руки гамою в гору, а в другій частині третій палець ішов вже гамою вниз.

Незабаром почав працювати над наступним твором: «Про Правду». Це була псальма з репертуару Остапа Вересая, яка також була побудована на 2-х акордах — тоніки та домінанти. Тут вже був і глибокий підтекст, адже нібито співалося про минуле, але так натякаючи, що наче немає і правди сьогодні, і що всюди, де не глянь — несправедливість. І що прийде скоро час, коли кривді настане край. Вивчаючи цю псальму у мене в супроводі почали складності , зокрема у вживанні різного роду форшлаґів та інструментальному оздобленні мелодійної лінії, а також у вокалі.

За короткий час мною були засвоєні основи техніки гри на старосвітській бандурі. Довелося самому зробити собі дерев'яного ключа для на-

строювання інструменту. Узнав, як тримати інструмент в робочому стані, щоби не спускали кілки. Почав вживати побільше технічних ходів, які найчстіше використовував у супроводах.

Згодом взявся за першу думу. Це була дума «Про сестру та брата,» яку на думку Георгія Кириловича дуже посувало співати тим людям, які поїхали в чужину далеко від батьківщини. Дума була короткою, без складнощів. Трохи часу витратв на вивчення тексту, але згодом все засвоювалося досить швидко.

Невдовзі я розробив свою власну систему вивчення дум. У першу чергу записував текст із варіантами, а невдовзі різними кольорами обводив текст відповідним кольором, щоби зазначити, на який акорд яку фразу треба було співати. Хвилястими лініями під текстом зазначав різні каденційні звороти. Різними рисками між уступами тексту зазначував інструментальні перегри — короткі, довгі, повні та неповні.

Після першої думи почав вивчати вже довшу думу, де вже була розширена заплачка — «Про бідну вдову і три сини». Після цієї думи вивчив «Про смерть Хведора Безрідного», а потім взявся і за «Олексія Поповича».

В кожному випадку вдома я сидів та слухав записи, які я раніше зробив у Г. Ткаченка та в першу чергу переписав тексти, які він вживав. Цікавість була в тім, що кожний раз співаючи твір він міняв текст. Іноді пропускав лінію, іноді вставляв, іноді змішував послідовність, а іноді й мелодія мінялася залежно від тексту. Треба було й це зрозуміти та вивчити.

Протягом тиждня я вправлявся на бандурі і до Георгія Ткаченка заходив та грав те, що зафіксував. Після цього він подавав свої зауваження, звертав увагу на те, щоби я не відходив від параметрів традиції і не задавав багато сценічности, бо це було неестетично у застосуванні до кобзарства. Адже кобзарська традиція не була побудована на сценічність і не вживала драматичні трюки. Все було в ній побудовано на тексті і на тому, щоби люди зупинили своє щоденне побутування і трохи задумалися над філософськими думками, життєвими вартостями. І можливо б змінили свою поведінку після прослуховування дум й отримання переживань, які пробуджували думи.

За навчання Георгій Кирилович гроші ніколи не брав і завжди відмовлявся, коли я йому щось пропонував, чи намагався залишити. Одного разу розповів, що люди з органів до нього прийшли і з ним розмовляли відносно буцімто його заробітку від викладання музики. І що говорили йому про те, що він немає відповідного дозволу й кваліфікації цього робити. Щось згадували про нетрудові доходи та податки, грозили відібрати в нього пенсію. Брали на подібні розмови і його родичів — господарів квартири, де він жив, й це, мабуть йому найбільше боліло.

За звичай лекції проводилися вдень, після обіду.В той час коли я відвідував Георгія Кириловича,він вже був досить старим і мало виходив з кім-

нати. То я до нього заходив переважно з буханкою свіжого житнього хліба, або батоном білого, 500 грамами свіжого масла, або з гарним індійським чи цейлонським чаєм, котрі купляв за валюту в магазині «Каштан». Такі дарунки він ще приймав, та й була нагода на кухні після лекції-зустрічі посидіти й за горнятком чаю послухати про старовинну Україну, її історію.Про кобзарство та про людей, пов'язаних з бандурою, які він знав і зустрічав, а також його думки щодо їхньої діяльності.

Георгій Кирилович спиртного не вживав і не приймав алкогольні напоїв подарунок та в загалі негативно до цього питва дуже ставився. Десь при кінці 1980-их мені вдалося подарувати йому золотий хрестик, який я привіз з Австралії. Такий дарунок він прийняв, бо був дуже побожньою людиною.

У розмовах він розповідав про свою молодість, про брата та переїзд до нього в Харків, про перші зустрічі там з кобзарями, і як він придбав свою бандуру, а потім віддав її на ремонт до скрипково майстра. Згодом — про навчання та переїзд у Москву, де працювава архітектором парків. Там, в Москві він був знайомий з бандуристом В. Шевченком та В. Овчинніком і деякий час трохи грав на хроматичо налаштовній бандурі. Але такий інструмент йому не подобилася і він хроматичний інструмент віддав до одного з московських музеїв. Ткаченко також вмів грати й на 7 струній гітар — саме така гітара лежала зверху шафи в його кімнаті. Проте я ніколи не чув, щоби він на ній щось грав. Перевагу завжди віддавав бандурі та старовині.

Розповідав як він у вдови В. Шевченка купив старі бандури та передав їх до музею. Про інших бандуристів у Москві, зокрема -архітектора Андрія Волощенка, який теж знав думи від Михайла Кравченка.

Наприкінці 1960-их років Георгій Ткаченко вже вийшов на пенсію й переїхав до Києва. Він поміняв свою квартиру в Москві на кімнату в Києві, а в квартиру в Москві переселилася його племінниця. У певний час Ткаченко виступав у групі кобзарів на різних імпрезах, але згодом це все припинилося, і вже останнім часом він виступав мало.

Георгій Кирилович дуже шанував незрячого бандуриста Єгора Мовчана і був у близьких стосунках з ним. Говорив, що коли вмирав Єгор Хомич, то він його вівідував у Пущі-Водиці в санаторії для письменників. І що Мовчан дуже каївся за те, що співав думу про Леніна. Що за це його покарав Бог. Адже саме після виконання цього твору в нього ноги так почали опухати, що вже майже й не ходили.

Розповідав також про деякі таємні сторони кобзарського життя, які в той час мене не дуже цікавило, бо там була пов'язана всяка незрозуміла мені тоді містика. Пам'ятаю, одного разу, як Ткаченко процитував мені уривки якогось твору про скорий прихід Антихриста, про закінчення світу. І як впізнати Антихриста, якого всі будуть празнувати, бо буде обіцяти порядки, славу та багатство. Але замість цього люди будуть страждати. Натякав, що пізніше навчить.

Порівнював автентичну українську музику з культурними цінностями населення Індії. Розповідав, що якось бачив індійську танцюристку, яка танцювала свої народні танці під супроводі флейти й барабана. Й нічого іншого, тобто нічого лишнього не було — адже не треба мати великого симфонічного оркестру для відтворення народного мистецтва й традиційної естетики.

Георгій Кирилович дуже доброзичливо ставився переважно до всіх людей. Проте, були особи в київському середовищі, до яких він мав упередження, хоча й не пояснював причину своєї негативної оцінки. Коло цих людей включало деяких викладачів консерваторії й деяких діячів у галузі бандурного мистецтва, які були в тісних стосунках з органами і котрі гальмували й перешкоджали своїми оцінками його діяльність та діяльність любителів старосвітської бандури.

Деякі осрби вважали, що Георгій Кирилович був масоном. Я нічого з масонського в ньому не бачив. Ткаченко був глибоко віруючою людиною й зокрема дуже шанував діяльність православного митрополита Іларіона в Канаді.

У кімнаті, в його шафі були всі його коштовності, що включаючи його праці, записні книжки та оригінальні видання. Зокрема -видання репертуару Остапа Вересая, який у 1874 р. записав М. Лисенко, примірника праці Катерини Грушевської про українські думи 1930 року та деякі інші рідкісні твори.

В той час існували проблеми щодо виготовлення старосвітських інструментів. Георгій Кирилович домовився з майстром, щоби мені зробили інструмент. Цей перший інструмент зробив майстер Сніжний, який, як я пам'ятаю жив недалеко від центру Києва коло родини поета Сосюри. Цей майстер колись робив великі київські бандури, а мені зробив старосвітську з якогось старого столу. На цій бандурі я довго грав, хоча вона не була дуже звучною. Коштувала вона тоді приблизно так само, як і звичайна фабрична київська бандура, тобто десь 80 карбованців. Згадана бандура нині знаходиться в Австралії.

Пізніше, мою другу бандуру зробив інший майстер — або Нагнибіда, або — Кабалюк. Вже пам'ять в цій справі чомусь трохи відходить. Інструмент мав вигляд старовинного, але кільки були занадто тоненькими. Важко мені було все це довезти до Австралії й цю бандуру я подарував своєму другові в консерваторії — Степанові Жовніровичові з Івано-Франківська.

Третю бандуру зробив для мене Сергій Радько, і вона мені дуже подобалася. Гарний був інструмент. На той час дуже добрий.

Невдовзі навколо Георгія Ткаченка почали потихенько збиратися люди, щоб освоїти гру на народній бандурі. Це були мої друзі — Микола Будник, Микола Товкайло, Сергій Радько, Ростислав Забашта та Володимир Кушпет. Іноді ми зустрічалися та мали нагоду щось обговорити й зробити в кобзарській справі.

Про Г. Ткаченка я всім бандуристам з консерваторії роповідав, але зацікавлення чомусь у них не було. Взагалі в консерваторії до мене трохи подальше трималися бандуристи, бо почали брати їх всіх на допити, щоби узнати чим я займався, що я думав і тд. А ніхто не хотів мати якісь додаткові труднощі й непотрібні клопоти. Викладачі тільки наполягали на примітивності конструкції старосвітської бандури та гри на ній, а також — на слабкому репертуарі та на непрофесійному співі. Але попри це — для мене виконання Г. Ткаченка було відкриттям. Відкриттям вартісним, бо в мистецтві Георгія Ткаченка відчувався зв'язок зі справжнім кобзарством, а я вважав, що справжній бандурист мусить бути близько ознайомленим з залишками кобзарської старовини. Я вже знав про автентичне виконавство музики епохи бароко та відродження й навіть — про музику класичної епохи, а тут автентичне виконання та жива кобзарська традиція. На жаль, всі спроби зробити зустрічі зі студентами в консерваторії були марними. Все щось перешкоджувало — й так і не вдалося бандуристам, які в той час вчилися в консерваторії почути й побачити виконавство Георгія Кириловича зблизька.

Після другого курсу в консерваторії, батько у мене захворів на рак, і я повернувся додому. Але так сталося, що в Австралії пори року були протилежними з Європою, і коли в Австралії були літні канікули 3 місяці, то на північній кулі — зима, й можна було їхати туди далі вчитися. Так і сталося. В Австралії я далі продовжив свої музичні студії в теорії та в етномузикознавстві, а потім — додаткові студії в педагогічному інституті. Згодом я вступив на магістерку з музики, граючи водночас вечорами на бандурі в ресторанах, різних концертах, фестивалях та по уїкендах. А з листопада до лютого летів до Київа на продовження освіти та вдосконалення.

В той час з'явилися перші портативні відеокамери. Я зібрав всі свої заощаджені гроші й придбав таку портативну камеру. На неї записав техніку гри на бандурі Г. Ткаченка — деякі з них сьогодні виставлені в інтернеті на you tube.

В Австралії написав магістерську працю про бандуру, але коли згодом зрозумів що сучасна бандура (репертуар та техніка гри на ній) — це фактично витвір повоєнної радянської культури і мало має до діла до автентичної традиції, перейшов до праці про автентичну гру на бандурі Г.Ткаченка. Про стрій, конструкцію старосвітської бандури, транскрипції дум, пісень. Про те, чому творчість Георгія Кириловича в деяких колах чомусь не сприймалася. Того часу якраз вийшла праця Соломона Волкова про Шостаковича, де згадували про знищення кобзарів та кобзарства в 1930-их роках й яка посилила інтерес в українських музичних колах до традиційного кобзарства.

Я підготував ряд лекцій та концертів в Сіднейському Університеті. На одному з таких заходів мені вдалося виконати 10 дум під ряд і поділитися з колегами перекладами зразків української епіки на англійську мову.

Під час гастролей по північній Америці з капелею бандуристів ім. Т. Шевченка Юліян Китастий виявив зацікавленість до творчості Георгія Ткаченка. Я йому показав початкові акорди та спосіб гри на старосвітській бандурі, а також навчив грати супроводи до деяких творів. Крім того подарував йому комплект записів репертуару Г. Ткаченка. Від мене Юліян перейняв декілька творів, які я в свого часу навчився у Г. Ткаченка.

Нині на своїх концертах я представляю старосвітську бандуру, щоби люди могли побачити, чим автентична бандура відрізнялася від сучасної концертної бандури та від бандури харківської. Виготовив кресленя також майстер Василь Вецал й почав виробляти старосвітські бандури в Канаді. За деякий час у мене вивчили гру на старосвітській бандурі Ілля Тьомкін, Микола Дейчаківськй, Адам Турянський, Данило Корбабич, Михайло Ляхович та Джеймс Етертон.

Михайло Ляхович, українець який народився і виріс у Боснії записав компакт диск зі співом під традиційну бандуру. Крім автентичних творів Ляхович представив також взірці фольклору українців Боснії та дещо з творчої спадщини Гната Хоткевича. Джеймс Етертон, крім того, що придбав бандуру у В. Вецала, сам зробив народні бандуру та колісну ліру й жваво цікавиться англізацією кобзарської традиції. Юліян Китастий у своїх виступах доволі часто використовує й старосвітську бандуру.

Перейняті від Георгія Ткаченка знання й мистецтво традиційної бандури стали основою докторської дисертацію, над якою я нині працюю. Ткаченківська кобзарська наука допомагає мені реконструйовувати репертуар кобзарів колишньої Гетьманщини, а також оживляти твори, які свого часу створив для старосвітської бандури Гнат Хоткевич.

Victor Mishalow (Toronto, Canada)

MY MEMORIES OF HEORHIY TKACHENKO

Article is a set of memoirs about Heorhy Tkachenko, taking lessons in authentique performance practice on the Folk bandura in the late 1907O's and 80's.

Key words: Old time Bandura, kobzardom, dumy, Heorhy Tkachenko, authentic performance practice.

Юрій КАБКО (Запоріжжя)

ГУСЛА — ДАВНЬОРУСЬКИЙ СМИЧКОВИЙ ІНСТРУМЕНТ: ГІПОТЕЗИ ВИНИКНЕННЯ ТА ІНТЕРПРЕТАЦІЇ[1)]

У статті автор переосмислює уявлення про епічний інструмент давньої Руси — гусла. В контексті різноетнічних культурних впливів й розселення праслов'янських племен проводиться аналіз дискусійних нині гіпотез щодо виникнення гусел та їхнього розповсюдження.

Ключові слова: гусла, Русь, слов'яни, готи, праслов'яни, розселення, явір, клен.

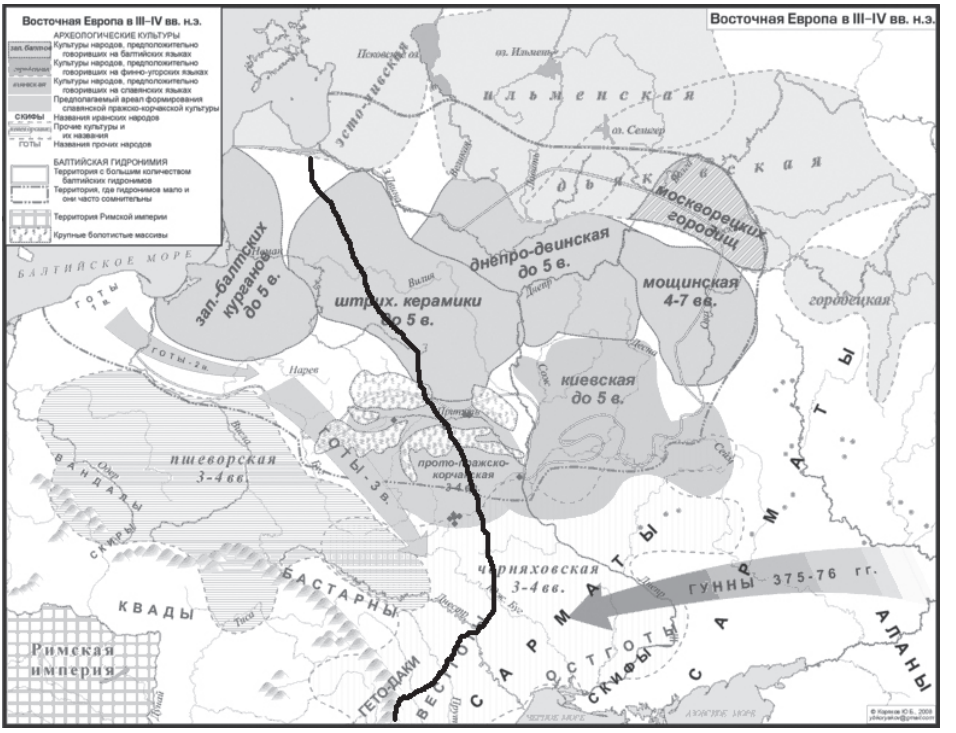
З кінця IV ст. в Європі настало різке похолодання. Особливо зимним було V століття, коли спостерігалися найнижчі температури за останніх 2000 років. Одночасно фіксувалося різке зростання зволоженості грунту, що було обумовлене збільшенням опадів. Підвищився рівень річок і озер, піднялися грунтові води, розрослися болота. Багато поселень римського часу виявилися затопленими або підтопленими, а орні землі — непридатними для землеробства…

Але одночасно ми маємо неспростовані факти розселення слов'ян на величезних територіях Європи. За свідченнями середньовічних хроністів, слов'яни, про яких ніхто нічого не чув до цього, з'явились наче «всюди й одразу». Очевидно, якщо похолодання та підвищення рівня вод для інших стало фактором кризи, для праслов'ян навпаки — це стало фактором успіху. І не дивно, адже спеціалізацією праслов'янських племен було рибальство (уявлення про споконвічну «хліборобськість» слов'ян є хибним стереотипом). Наприклад, назви річкових видів риб у сучасній німецькій мові запозичені зі слов'янських мов.

Саме тому ареал розповсюдження прото-празько-корчацької культури — однієї з перших археологічних культур, яка ідентифікується праслов'янською, збігається з територією правобережного Полісся — регіону, багатого на водні ресурси (мал. №1).

---

1) збережено авторський правопис та стиль. — *Упоряд.*



Малюнок №1

Як відзначали дослідники: «Епітет гуслів «яворові» повторюється в піснях усіх слов'янських народів так же, як і згадки про виготовлення гусел з явора. Ця обставина дає нам право віднести гусла до спільної родини слов'янського племені в країнах теплих, де росте явір…».

Тобто, гусла, як спільний для всіх слов'ян інструмент, виникли ще до розпаду праслов'янської спільноти і на території, де в природних умовах росте явір.

Згідно наукових данних, явір (клен несправжньоплатановий) росте по всій території Європи — від узбережжя Атлантичного океану. Східною межею його природного розповсюдження стала умовна лінія: узбережжя Балтійського моря-середня течія ріки Прип'ять-район міста Умань (мал. №1, чорна лінія).

Але, попри те, що сталий епітет «гусла яворові» є спільний для всіх слов'ян, насправді слово «явір» є не слов'янським, а запозиченим зі східно-германських мов ahorn («клен»): *укр. я́вір, «явір, вид клена»; блр. явор, аир; ст.-слов. аворовъ πλατάνου; болг. явор; сербохорв. jàвор — клен; словен. jávor — клен; чеш., слвц. Javor; польск., в.-луж., н.-луж. jawor; полаб. jovúore*

«*кленовий ліс*». Це слово не відноситься до прадавнього шару запозичень зі східно-германської, судячи по наявності v з h, а також по початку слова, оскільки для прагерманської реконструюється *êhura- (датське ær «клен»).

Виходячи з історичного контексту, слово «явір» могло з'явитись в лексиконі праслов'янських племен прото-празько-корчацької культури тільки через запозичення від готів, які пройшли через території розселення праслов'ян в III ст. н.е. (дивись мал. №1). А на території сучасної Берестейщини ідентифіковані готські поселення IV ст. н.е.

Але чому тоді праслов'яни, поруч зі слов'янським «клен» (порівн. з балтським — литовським «klevas»), почали використовувати і германське «явір»?

Очевидно, це сталось через культурний вплив: скоріше за все готи принесли з собою надпотужний культ явора, який справив не аби яке враження на праслов'ян і котрий вони рознесли у період свого розселення в V-VI ст. н.е.

Культ явора був настільки потужним, що сталий епітет «гусла яворові» використовувався навіть через сотні років в тих регіонах розселення слов'ян, де явір ніколи не ріс: Псков, Новгород, або Лівобережна Україна (*«йшли купці-харківці, стали явора рубати, стали гуселькu тесати»*).

Отже, буде дуже цікаво відшукати залишки прадавнього культу явора в фольклорній традиції сучасних слов'янських народів.

В Сербії гусла виготовляються саме з явора, тому що явір в дохристиянській сербській традиції був пов'язаний з культом померлих.

Клен (явір) — в оповідях західних і східних слов'ян — дерево, на яке перетворено людину. Тому кленове дерево не використовують на дрова (*«явір від людини пішов»*), не підкладають листя клена під хліб в печі (у листі клена вбачають людську долоню з п'ятьма пальцями), не роблять з нього труну (*«грішно гноїти в землі живу людину»*).

Обернення людини в явір — один з поширених сюжетів слов'янських легенд. Можна порівняти це з типовим для східних слов'ян голосінням матері над померлим сином: «*Ай, мій синочок, мій же ти яворочок*» і тому подібне.

В Польщі клен виконував магічну роль захисника померлих. Небіжчики до похоронів лежали на так званій «*могильній дошці*», виготовленій з нефарбованої кленової деревини. За повір'ями, в деревини клена була сила відганяти диявола.

На Поліссі на стику територій Росії, Білорусії й України науковці з'ясовували, якими рослинами прикрашають хати в селах на Трійцю. І виявилось, що кленове листя зустрічається майже скрізь, зате «інші» рослини в кожному районі різні..

Обернення людини на явір — один із популярних мотивів слов'янських казок: мати «закляла» неслухняного сина або дочку, а музиканти, що йшли

через гай, де зростало це дерево, зробили з нього скрипку, яка голосом сина або дочки розповідає про провину матері. Серби вважали, що душа людини знаходить заспокоєння у дереві, що росте на його могилі. Тому не можна зривати плоди з дерев, що ростуть на кладовищі і ламати гілки.

Доречно буже згадати також типові для українських козацьких пісень рядки:

«Та вже твій син оженився:

Та взяв собі паняночку -
В чистім полі земляночку.

Та взяв собі два бояри –
В чистім полі два явори».

Подібні фольклорні сюжети зазвичай відносяться до людей, які померли передчасною смертю, задовго до відведеного їм терміну. Очевидно всі ці уявлення справили свого часу не аби яке враження на представників прото-празько-корчацької культури й сприяли їхньому запозиченню від готських племен. Отже, як з'ясувалося загально слов'янський сталий епітет «*гусла яворові*» створювався не без германських впливів. Але що то був за інструмент — гусла?

Сучасні уявлення про «гуслі» сформувалися під впливом авторитету перших дослідників цього питання. Наприклад, щодо зовнішнього вигляду гусел О. Фамінцин у своїй розвідці «Гуслі. Русский народный музикальный инструмент» зазначав: «*У билинах нерідко згадується про три струни, які натягувались або налаштовувались гуслярем»... «У південних і західних слов'ян іменем гуслє тепер називаються смичкові інструменти*».

Однак далі, забувши про смичок, автор прагне переконати читача в тому, що давньоруські гусла — це струнні щипкові інструменти, на кшталт тих, що побутували на північно-західних теренах Російської Імперії: на територіях Литви, Латвії, Естонії, Фінляндії, Карелії, в Новгородській та Псковській губерніях, на півночі Білорусі.

Але, насправді всі ці території не були історичним ядром розселення слов'янських племен (Правобережне Полісся), ані центрами Руси (Середнє Подніпров'я, Волинь, Галичина), деякі з них взагалі ніколи не входили до складу Руси. Тому цілком логічно буде використовувати історичні джерела з теренів історичної Руси для визначення питання про те, які інструменти в давньоруську добу називались гуслами: *смичкові* чи *щипкові*.

1596 р. Лаврентій Зизаній «ЛЕКСИС» :

Автор перекладає церковно-слов'янські слова тодішньою "простою руською мовою»

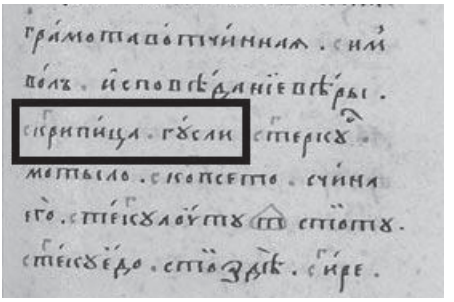
Гу́сли — а́ръфа, лю́тня, скрипи́ца.

1627 р. Памво Беринда «ЛЕКСИКОН СЛОВЕНОРОСЬКИЙ»
Гудец — арфіста, цитаріста
Гусли — скріпіца
Гусль — гарфа, цитра

Кінець XVII ст. «СИНОНІМА СЛАВЕНОРОССЬКАЯ»
Анонімний автор перекладає руські слова на церковно-слов'янську мову:
Арфа — гусль
Арфиста — гудецъ
Скрипки — гусли,
Цитра — гусль, брацало,
Гарфа — бряцало, гусль,

Отже, з'ясовується, що ще у XVI–XVII ст. на теренах історичної Руси *гуслями називали архаїчні смичкові інструменти.*

Більше того, навіть в московітських рукописних азбуковниках тих часів, укладачи розтлумачували московітам незрозумілі іноземні слова «скрипица, скрипида» як «гусли» (мал. №2)



Малюнок №2

Вперше термін «гудок» для означення архаїчного смичкового інструмента використовує Якоб Штелін (німець, який переїхав до Росії) у своєму нарисі «Известия о музыке в России», але тільки в середині XVIII ст.

ВИСНОВОК:

Починаючи з праслов'янських часів у давньоруську добу і аж до XVIII ст. в живій розмовній мові східних слов'ян, *гуслами називали саме смичкові інструменти.* В розмовній мові західних та південних слов'ян гуслами називають смичкові інструменти й до сьогодні.

Загальнослов'янський сталий епітет «*гусла яворові*» сформувався ще у праслов'янську добу в результаті готсько-слов'янських взаємних культур-

них впливів III–IV ст. н.е. і згодом був рознесений разом з інструментом — гуслами — по всьому ареалу розселення слов'янських племен в V–VI ст. н.е.

Yuri Kabko (Zaporizhia)

HUSLA — OLD UKRAINIAN BOWED STRING INSTRUMENT: HYPOTHESIS OF ITS ORIGINS AND INTERPRETATION

In the article author reinterprets the idea of ancient Ukrainian epic instrument - Husla. In the context of different ethno-cultural influences and settlement of anscient Slavic tribes the analyzes of current disputable hypotheses on origins and distribution of Husla is provided.

Key words: Husla, Ukraine, Slavs, Goths, distribution, sycamore, maple.

SUMMARY

The Scientific conference with international participation «The Traditional Musical Instruments of the Kobzars and Lirnyks» (June 2, 2017, Ukraine, Kyiv, National Center of Folk Culture at the «Ivan Honchar Museum») held commeorating the 140th anniversary of the birth Hnat Khotkevych under the auspices of the Institute of Art Studies, Folklore and Ethnology named after M. T. Rylsky of the Academy of Sciences of Ukraine.

The conference is devoted to topical issues of contemporary research and development of musical instruments of traditional Ukrainian itinerant singer-musicians (Kobza, Bandura, Torban, Husli, Lira (Hurdy-gurdy), etc.) and their place among the musical instruments of the world. The focus of the conference is on a wide range of issues related to the phenomena of the authentic repertoire of kobzars and lirnyks, the similarilties with the repertoire of the traditional singers of other nations; features of the present representation of kobzar creative substance; problems of cultivating epic works in contemporary society, forming communities of followers, educating the contemporary audience. Emphasis is on contemporary scientific rethinking of traditional «bardic» instruments, expert evaluation of their various types, featuring regional varieties in construction, tuning; experience in authentic performance practice of bardic music, historical traditions and the latest developments in construction; characteristics of ancient and contemporary performance, traditional and innovative schools, methods and styles of play etc. The scientific discussion of previously unexplored areas of the psychophysiological impact of performance by traditional singers, musicians, ethnomedical practices of the kobzars, lirnyks and singers.

АНОТАЦІЯ

Науково-практична конференція з міжнародною участю «Традиційні музичні інструменти кобзарів і лірників» (2 червня 2017 року, Україна, м. Київ, Національний центр народної культури «Музей Івана Гончара») проводиться до 140-річчя від Дня народження Гната Хоткевича під егідою Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України.

Конференція присвячена актуальним питанням дослідження і сучасного розвитку музичних інструментів українських традиційних співців-музикантів (кобзи, бандури, торбана, гусел, колісної ліри, інших) та їхнього місця серед музичного інструментарію світу. Розглянуто широке коло питань, пов'язаних із феноменами автентичного репертуару кобзарів і лірників, його перегуку з репертуаром традиційних співців інших народів; особливостями нинішньої репрезентації кобзарського творчого набутку; проблемам культивування в суспільстві епічної творчості, формування спільнот шанувальників, виховання сучасного слухача тощо. Зосереджено увагу на новітньому науковому переосмисленні традиційних «співоцьких» інструментів, експертному оцінюванню їхніх різновидів, регіональних особливостей конструкцій, строю; досвіду доказової реконструкції інструментів «співоцького» ряду: історичним традиціям й новітнім досягненням виготовлення; своєрідностям давнього і сучасного виконавства, традиційним й новаторським школам, способам, стилям гри тощо. Відкрито для наукового обговорення нині не досліджені сфери психофізіологічного впливу виконавства традиційних співців-музикантів, етномедичної практики кобзарів, лірників, стихівничих.

УЧАСНИКИ КОНФЕРЕНЦІЇ

Беценко Тетяна Петрівна, доктор філологічних наук, професор кафедри української мови Сумського державного педагогічного університету ім. А. С. Макаренка

Бешир Мехмет, студент Медичного інституту Сумського державного університету

Божинський Назар Іванович, кандидат архітектури, доцент Харківського національного університету будівництва та архітектури, майстер, виконавець на традиційних кобзарських інструментах

Дутчак Віолетта Григорівна, доктор мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри музичної україністики та народно-інструментального мистецтва ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника»

Кабко Юрій Олександрович, дослідник кобзарсько-лірницької традиції, майстер традиційних інструментів, старосвітський бандурист (м. Запоріжжя)

Кубік Ольга Євгенівна, магістранка Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника

Матковський Олександр Миколайович,
провідний концертмейстер кафедри мистецької педагогіки та хореографії факультету мистецтв Сумського державного педагогічного університету ім. А. С. Макаренка.

Михно Людмила Петрівна,
магістр Сумського державного педагогічного університету ім. А. С. Макаренка

Мішалов Віктор Юрійович (Канада), кандидат мистецтвознавства, ад'юнкт, науковий дослідник Університету Монаш (Мельбурн, Австралія), український бандурист, дослідник кобзарства, композитор, диригент

Набок Марина Миколаївна, кандидат філологічних наук, в.о. доцента кафедри мовної підготовки іноземних громадян Сумського державного університету

Паславський Андрій Олександрович, аспірант кафедри фольклористики Інституту філології КНУ імені Тараса Шевченка, майстер кобзарських інструментів, старосвітський бандурист

Рахно Костянтин Юрійович, доктор історичних наук, старший науковий співробітник Інституту керамології — відділення Інституту народознавства Національної академії наук України; провідний науковий співробітник Національного музею-заповідника українського гончарства в Опішному

Рахно Михайло Юрійович, кандидат філологічних наук, викладач кафедри англійської та німецької філології Полтавського національного педагогічного університету імені В. Г. Короленка

Романюк Ірина Анатоліївна,
кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри інтерпретології та аналізу музики Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського

Савчук Олександр Олегович, кандидат філософських наук, доцент кафедри теорії культури і філософії науки Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна, дослідник кобзарсько-лірницької традиції, бандурист

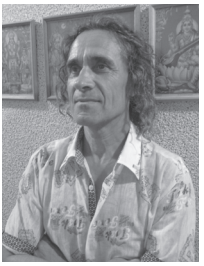
Тихенко Олександр Володимирович, провідний архівіст відділу використання інформації документів Центрального державного кінофотофоноархіву України ім. Г. С. Пшеничного, етнограф, дослідник кобзарсько-лірницької традиції, бандурист

Федорняк Наталія Богданівна, аспірантка Інституту мистецтв Державного вищого навчального закладу «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника»

Хамеда Мухаммад Абу, студент Медичного інституту Сумського державного університету

Цимбаліста Ганна Володимирівна, викладач по класу бандури Хмельницької дитячої музичної школи №2

Черемський Кость Петрович, кандидат мистецтвознавства, віце-президент Фонду національно-культурних ініціатив імені Гната Хоткевича, лікар-анестезіолог ВАІТ ХМКЛ№7



Чеченя Костянтин Анатолійович, професор, завідувач кафедри інструментального та оркестрового виконавства факультету мистецтв імені А. Авдієвського, кандидат мистецтвознавства, заслужений діяч мистецтв України

Чухліб Олег Олександрович, лютнист, бакалавр мистецтв (2016) Харківського національного університету мистецтв ім. І. П. Котляревського

ЗМІСТ

матеріалів Міжнародної науково-практичної конференції «Традиційна бандура: минуле, сучасне, майбутнє» (2016 р.)

РОЗДІЛ І. Актуальні питання теорії і практики

Марина Гримич (Київ)
КОБЗАР І ДУМОВИЙ КАНОН 9

Олександр Савчук (Харків)
СОЦІОКУЛЬТУРНІ ПРАКТИКИ
ТРАДИЦІЙНИХ СПІВЦІВ СЛОБІДСЬКОЇ УКРАЇНИ 28

Ірина Зінків (Львів)
ГЕНЕТИЧНІ ВИТОКИ ТРАДИЦІЙНОЇ БАНДУРИ:
ЄВРАЗІЙСЬКИЙ КОНТЕКСТ 38

Кость Черемський (Харків)
ПРОСТІР І ПЕРСПЕКТИВА ТРАДИЦІЙНОЇ БАНДУРИ 47

Віктор Мішалов (Торонто, Канада)
ДО ПРОБЛЕМИ ЗВУКОРЯДУ
ТА СТРОЮ НАРОДНЬОЇ БАНДУРИ 64

Володимир Кушпет (Київ)
ТРАДИЦІЙНІ СТРОЇ БАНДУР 83

Леся Павленко (Київ)
ЕВОЛЮЦІЯ ТРАДИЦІЙНОЇ БАНДУРИ
В КОНТЕКСТІ СТАНОВЛЕННЯ
УКРАЇНСЬКОЇ ПРОФЕСІЙНОЇ МУЗИКИ 93

Назар Божинський (Харків)
НАЯВНИЙ СТАН І НАПРЯМКИ РОЗВИТКУ
ВИКОНАВСТВА НА ТРАДИЦІЙНИХ
КОБЗАРСЬКИХ ІНСТРУМЕНТАХ 101

Тетяна Чернета (Київ)
ХАРКІВСЬКІ БАНДУРИ З ФОНДУ
ДНІПРОПЕТРОВСЬКОГО ІСТОРИЧНОГО МУЗЕЮ 106

Катя Михайлова (Софія, Болгарія)
МЯСТОТО НА СТРУННИТЕ МУЗИКАЛНИ
ИНСТРУМЕНТИ ГЪДУЛКА И ГУСЛА В ЕПИЧЕСКАТА
ТРАДИЦИЯ НА БАЛКАНСКИТЕ СЛАВЯНИ 112

Кость Черемський (Харків)
ВИХОВАННЯ СУЧАСНОГО СЛУХАЧА
УКРАЇНСЬКОГО ЕПОСУ: ЗАСАДИ ВІДНОВЛЕННЯ
ТРАДИЦІЙНОГО СПРИЙНЯТТЯ 123

Джеймс Етертон (Огайо, США)
ЖИТТЯ ПОЗА ДІАСПОРОЮ..... 137

Микола Товкайло (Переяслав-Хмельницький)
МИХАЙЛО ХАЙ: МИКОЛА БУДНИК І КОБЗАРСТВО..... 141

Михайло Хай (Київ)
ГІБРИДНА ТЕРМІНОЛОГІЯ В УКРАЇНСЬКОМУ
«БАНДУРО»-КОБЗАРОЗНАВСТВІ..... 166

Олена Левенко (Київ)
АНСАМБЛЕВА ГРА НА УКРАЇНСЬКИХ
НАРОДНИХ ІНСТРУМЕНТАХ У АРТ-ТЕРАПЕВТИЧНІЙ
ПРАКТИЦІ В ЛЮДЕЙ З ОСОБЛИВИМИ ПОТРЕБАМИ..... 179

РОЗДІЛ ІІ. Дослідження. Матеріали. Дискусії

Олександр Тихенко (Київ)
КОБЗАРСЬКО-ЛІРНИЦЬКА ТРАДИЦІЯ
У СПОГАДАХ ОЧЕВИДЦІВ 183

Ігор Шрамко (Київ)
УКРАЇНСЬКІ НАРОДНІ МУЗИЧНІ ІНСТРУМЕНТИ
В МУЗЕЇ НАРОДНОЇ АРХІТЕКТУРИ ТА ПОБУТУ УРСР..... 199

Назар Божинський (Харків)
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

Ознайомитися із текстами статтей Ви можете тут:
http://khotkevych.info/fond/2016/11/20/tradytsijna-bandura-mynule-suchasne-majbutnje-materialy-konferentsiji/

Матеріали
науково-практичної конференції
з міжнародною участю

ТРАДИЦІЙНІ МУЗИЧНІ ІНСТРУМЕНТИ
КОБЗАРІВ І ЛІРНИКІВ

2 червня 2017 року

Друкується в авторській редакції

Технічний редактор *О. О. Савчук*
Відповідальний редактор *К. П. Черемський*

На першій сторінці обкладинки
портрет кобзаря Михайла Кравченка. Світлина поч. XX ст.

На "кишені" першої сторінки обкладинки: Гнат Хоткевич з деркачівським
кобзарем Павлом Грушкою. Світлина кін. 1880-х років

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 01.05.2017 р.
Умовн. друк. арк. 19,5. Наклад 200 прим.