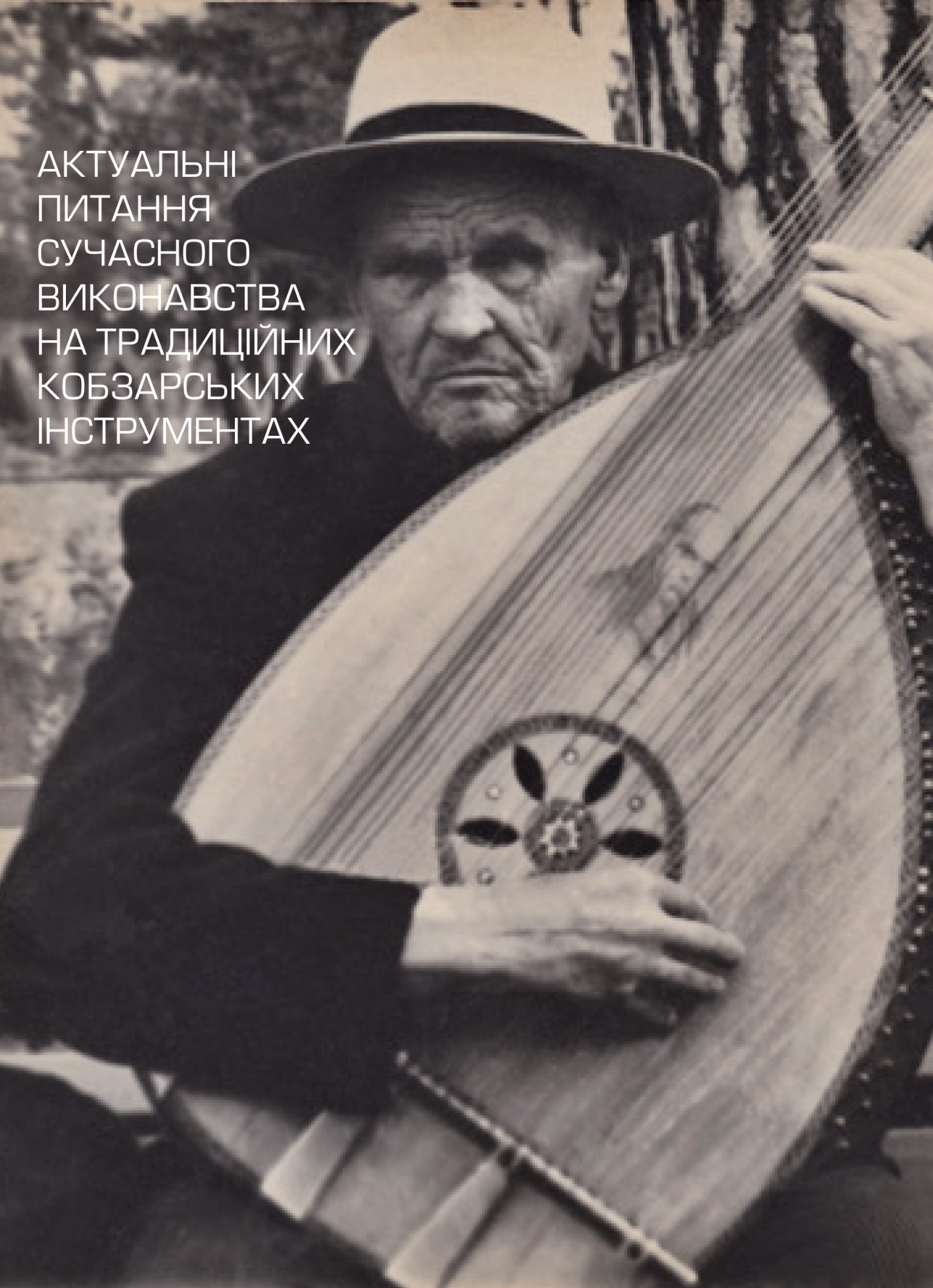


АКТУАЛЬНІ
ПИТАННЯ
СУЧАСНОГО
ВИКОНАВСТВА
НА ТРАДИЦІЙНИХ
КОБЗАРСЬКИХ
ІНСТРУМЕНТАХ





АКТУАЛЬНІ
ПИТАННЯ
СУЧАСНОГО
ВИКОНАВСТВА
НА ТРАДИЦІЙНИХ
КОБЗАРСЬКИХ
ІНСТРУМЕНТАХ

*До 112-річчя
від дня народження визначного
українського етнографа
Федора Дніпровського (Петлиці)
і
65-річчя кобзарського панотця
Миколи Будника*

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

АКТУАЛЬНІ ПИТАННЯ СУЧАСНОГО ВИКОНАВСТВА НА ТРАДИЦІЙНИХ КОБЗАРСЬКИХ ІНСТРУМЕНТАХ

*Матеріали
науково-практичної конференції*

26–27 травня 2018 року
м. Київ, НЦНК «Музей Івана Гончара»

*Видання здійснене завдяки
меценатській підтримці
Андрія ХОТКЕВИЧА (США)*

А 43 Актуальні питання сучасного виконавства на традиційних кобзарських інструментах : Матеріали науково-практичної конференції (26–27 червня 2018 р.) ; упоряд. К. П. Черемський. — Харків : Видавець Олександр Савчук ; НЦНК «Музей Івана Гончара», 2018. — 248 с. : [21 іл.].

Конференція присвячена історичним, соціально-культурним, громадсько-політичним передумовам сучасного відродження виконавства на традиційних кобзарських інструментах. Увагу приділено психо-фізіологічним особливостям традиційних співців, науковому аналізу ролі кобзарства в розвитку українського суспільства, різним аспектам традиційного репертуару. Висвітлено дискусійні питання автентифікації сучасних народних співців, їхньої ніші в глобалізованому культурному просторі; трансформації традиційного кобзарського репертуару; доказової реконструкції автентичних інструментів «співочього ряду», репертуару, середовищ носіїв традиційної культури. Розкрито деякі емпіричні методики зацікавлення традиційною кобзарською спадщиною, культивування в суспільстві епічної творчості, формування спільнот шанувальників, а також концепти виховання сучасного слухача тощо.

Збірник статей розрахований на науковців, дослідників, музейних працівників, викладачів і студентів ВНЗів, музикантів, подвижників кобзарського виконавства, широке коло шанувальників традиційної культури.

УДК 784.4:39(477)

© Автори, 2018

© Черемський К. П., упорядкування, 2018

© Видавець Олександр Савчук, макет, 2018

*“Плоть давнього співоцтва ми, напевне,
відродити не зможемо, але його душу — так”*

Микола Будник

ЗМІСТ

РОЗДІЛ І. Актуальні питання теорії і практики. Дискусії

Кость Черемський (Харків)

ДОСЛІДНИК, ЯКИЙ ЗЛАМАВ СТЕРЕОТИПИ
ПРО КОБЗАРСТВО.

До 112- ти річчя від Дня народження

Федора Дніпровського (Петлиці) 11

Марина Гримич (Київ)

ТРАНСМІСІЯ ДУМ У НЕПИСЕМНОМУ СЕРЕДОВИЩІ,
АБО ВІД КОГО МИКОЛА ДУБИНА

ТА МИХАЙЛО КРАВЧЕНКО НАВЧИЛИСЯ

«АЗОВСЬКИХ БРАТІВ» 20

Вікторія Гавриленко (Суми)

СВІТОГЛЯДНІ ОСНОВИ УКРАЇНСЬКОГО БАРОКО

Й ТРАДИЦІЯ КОБЗАРСЬКИХ ДУМ: ТОЧКИ ПЕРЕТИНУ 39

Віталій Михальчук (Київ)

КОБЗАРСТВО ЯК ПОТУЖНИЙ СТРУМІНЬ МИСТЕЦТВА

У КОНТЕКСТІ СТАНОВЛЕННЯ УКРАЇНСЬКОЇ КУЛЬТУРИ

(історичний, науковий та мистецький аспекти) 46

Марина Набок, Халід Абусамра (Суми)

ЕТНОПСИХОЛОГІЧНІ ОСОБЛИВОСТІ ЗОБРАЖЕННЯ

ГЕРОЇВ В УКРАЇНСЬКИХ НАРОДНИХ ДУМАХ

ТА ФОЛЬКЛОРИ МУСУЛЬМАНСЬКИХ НАРОДІВ

(на прикладі Палестини та Йорданії) 54

Віолетта Дутчак (Івано-Франківськ)

ЗБЕРЕЖЕННЯ, РЕКОНСТРУКЦІЯ І ТРАНСФОРМАЦІЯ

ТРАДИЦІЙНОГО КОБЗАРСЬКОГО РЕПЕРТУАРУ

В ТВОРЧОСТІ БАНДУРИСТІВ УКРАЇНСЬКОЇ ДІАСПОРИ

КІНЦЯ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ 64

Віктор Мішалов (Торонто, Канада)

ПЛАСТИЧНІСТЬ ЛЮДСЬКОГО МОЗКУ І КОБЗАРСТВО 74

Кость Черемський (Харків)

ДОКАЗОВА РЕКОНСТРУКЦІЯ У СУЧАСНОМУ
ВІДРОДЖЕННІ КОБЗАРСЬКОЇ ТРАДИЦІЇ 78

Едуард Драч (Київ)

ДОСВІД СУЧАСНОЇ РЕКОНСТРУКЦІЇ ГРИ
НА ВЕРЕСАЇВСЬКІЙ КОБЗИ 98

Віктор Мішалов (Торонто, Канада)

ЗАПИСИ КОБЗАРЯ ПЕТРА ДРЕВЧЕНКА 109

Кость Черемський (Харків)

«МЕТОДИКА БУДНИКА» У ПРАКТИЦІ ТРАДИЦІЙНОГО
ВИКОНАВСТВА НА КОБЗАРСЬКИХ ІНСТРУМЕНТАХ 115

Vasyl Zhovanyuk (Kyiv)

SIGNIFICANCE OF UKRAINIAN EPIC SONG
TRADITION NOWADAYS 128

Андрій Паславський (Київ)

ПРОБЛЕМИ ВЗАЄМОДІЇ ПОП-КУЛЬТУРИ
ТА ВТОРИННОГО ВИКОНАВСТВА В УКРАЇНІ
(на прикладі реконструкції кобзарського виконавства) 132

Назар Божинський (Харків)

ПИТАННЯ «СУЧАСНОЇ БАНДУРИ» 145

Михайло Хай (Київ)

ЕПІЧНА ТРАДИЦІЯ УКРАЇНИ:
ВІД РЕАЛІЙ ДО МІТОТВОРЧОСТІ І КІЧУ 148

Микола Товкайло (Переяслав-Хмельницький)

ПРО «ТРАНСФОРМАЦІЮ КОБЗАРСТВА В ХІХ–ХХІ СТ.»,
ЩО НЕ ВІДБУЛАСЯ 167

Богдан Трикоз (Київ)

НОВІТНЯ МІФОТВОЧІСТЬ
НА ВИСТАВЦІ «(Р)ЕВОЛЮЦІЯ МІФУ» 181

Василь Жованик (Київ)

ДО СПРИЙНЯТТЯ УКРАЇНСЬКОЇ ЕПІЧНОЇ
СПІВОЧОЇ ТРАДИЦІЇ: ПЕВНІ ДИСКУТИВНІ СКЛАДОВІ
ТЕРМІНОЛОГІЧНОЇ ХАРАКТЕРИСТИКИ,
ЩО АКТУАЛІЗУЮТЬСЯ ОСТАННІМИ РОКАМИ 186

РОЗДІЛ II. Дослідження. Розвідки. Матеріали

<i>Григорій Діброва (Ромни)</i> РОМЕНСЬКИЙ КОБЗАР МУСІЙ ОЛЕКСІЄНКО: УЧИТЕЛЬ ЄВГЕНА АДАМЦЕВИЧА І СПІВАВТОР «ЗАПОРІЗЬКОГО МАРШУ»	195
<i>Світлана Тетеря (Переяслав-Хмельницький)</i> ПЕРЕЯСЛАВЩИНА В ЖИТТІ ТА ТВОРЧОСТІ ГЕОРГІЯ ТКАЧЕНКА	202
<i>Олександр Тріус (Ромни)</i> МОЄ КОБЗАРЮВАННЯ.....	209
<i>Олександр Тихенко (Київ)</i> ЛІРНИКИ КИЇВСЬКОГО ПОЛІССЯ	212
<i>Микола Шапа (Дніпро)</i> АНАЛІТИЧНИЙ ОГЛЯД МАТЕРІАЛІВ ЛАКОФАРБОВИХ ПОКРИТТІВ МУЗИЧНИХ ІНСТРУМЕНТІВ СТАРОСВІТСЬКОЇ ТРАДИЦІЇ.....	228
SUMMARY	236
АНОТАЦІЯ.....	236
УЧАСНИКИ КОНФЕРЕНЦІЇ	237
ЗМІСТ МАТЕРІАЛІВ МІЖНАРОДНОЇ НАУКОВО-ПРАКТИЧНОЇ КОНФЕРЕНЦІЇ «ТРАДИЦІЙНА БАНДУРА: МИНУЛЕ, СУЧАСНЕ, МАЙБУТНЄ» (2016 р.).....	241
ЗМІСТ МАТЕРІАЛІВ МІЖНАРОДНОЇ НАУКОВО-ПРАКТИЧНОЇ КОНФЕРЕНЦІЇ «ТРАДИЦІЙНІ МУЗИЧНІ ІНСТРУМЕНТИ КОБЗАРІВ І ЛІРНИКІВ» (2017 р.)	243

РОЗДІЛ I

*Актуальні питання
теорії і практики.
Дискусії*

Кость ЧЕРЕМСЬКИЙ (Харків)

ДОСЛІДНИК, ЯКИЙ ЗЛАМАВ СТЕРЕОТИПИ ПРО КОБЗАРСТВО

*До 112-ти річчя від дня народження
Федора Дніпровського (Петлиці)*

Стаття присвячена визначному українському етнографу Федору Дніпровському (Петлиці), який вивчав явище українського кобзарства у 20-х роках XX століття і зробив вагомий внесок у наукове дослідження субкультури традиційних українських співців (кобзарів, лірників, стихівничих).

Ключові слова: традиційні співці-музиканти, кобзарство, субкультура, епічна спадщина, Вустинські книги.

Серед дослідників кобзарства, яким пощастило проникнути в закрите від сторонніх очей середовище незрячих кобзарів, особливе місце належить Федору Терентійовичу Дніпровському (Петлиці). Порівняно з Порфирієм Мартиновичем, Василем Горленком, Володимиром Харковим та небагатьма іншими етнографами, які здійснювали інсайдерські мандрівки в середовище незрячих, Федору Дніпровському вдалося зібрати якісно новий і незнаний матеріал. Інформацію, яка розкривала невідомі досі сторони субкультури традиційних співців-музикантів, їхнього сакрального надбання, системи духовних цінностей і моральних орієнтирів. Ф. Дніпровський оприлюднив відомості про потаємний внутрішній світ українського кобзарства, що спонукало багатьох науковців, музикантів, подвижників традиційного виконавства, творчих особистостей змінити своє переважно стереотипно-депресивне ставлення до народних співців і відповідально досліджувати феномен традиційного співоцтва. Не є випадковим те, що матеріали Федора Дніпровського використовували у своїх роботах авторитетні фольклористи, музикознавці, дослідники кобзарства — у т. ч. С. Білокінь, Ф. Лавров, Б. Кирдан, М. Примич, В. Кушпет та інші. Нині записи Ф. Дніпровського лишаються науково актуальними і входять до базового переліку навчальних і дослідницьких матеріалів з вивчення українського кобзарства.

Дивним чином біографія Федора Дніпровського своєю загадковістю і неоднозначністю цілком відповідала матеріялу, який він збирав і вивчав. Талановитий журналіст, поет, археолог, закоханий у традиційну культуру етнограф, допитливий дослідник-інсайдер. Його життя було сповнене пригод, карколомних ситуацій та авантюрних життєвих обставин... І хоча своєю суперечливістю постать Ф. Дніпровського донині муляє очі науковим снобам, хочеться захоплюватися її внутрішньою силою, цілеспрямованістю й щирістю.

Народився Федір Дніпровський (Петлиця) 1906 року на Катеринославщині. У метричній книзі Покровської церкви села Личкове Новомосковського повіту Катеринославської губернії за 1906 рік є запис №12 про народження 08 лютого 1906 року (за старим стилем) дитини чоловічої статі, хрещеної 08 лютого 1906 року ім'ям «Федор». Батьки — «Города Екатеринослава мещанин Терентий Иоакимов сын Петлица и жена его Агафия Трофимова дочь, — оба православного вероисповедания». Хрещеними батьками стали — «селения Лычково крестьяне Алексей Игнatieв сын Троян и Мотрона Григориева дочь Костюченко». Обряд хрещення здійснили священник «Иоанн Мотузов с диаконом Иоаном Левченко» [1]. Крім Федора у родині Петлиць був ще один молодший син Іван, народжений 1916 р. За згадками Федора — вся його родина належала до козацького роду, про що красномовно свідчить січове прізвище — Петлиця. У сім'ї Петлиць дотримувалися української традиції, ходили до церкви, шанували народні звичаї. З самого дитинства Федір був закоханий у народну стихію, в українські пісні, перекази, казки і легенди, якими тоді був багатий дніпровський край.

Середню освіту Федір здобув у Катеринославі. Ще підлітком у 1919–1920 роках він брав участь у збройній боротьбі українських повстанців проти радянської влади. Орієнтовно 1924 року майбутній етнограф вступив на філологічний факультет Харківського університету. Одночасно підвищував свою освіту в очолюваному Д. Багалієм Інституті літератури імені Т. Шевченка у Харкові. 1925 року Федір Петлиця під впливом «літературної романтики», а також бажаючи позбавитися відповідальності за участь у протибільшовицькій війні змінює своє прізвище на Дніпровський. Чітко розуміючи підступність радянської влади, Ф. Дніпровський ґрунтовно вивчає теоретиків марксизму-ленінізму, що неодноразово допомагало йому вижити у найнебезпечніших ситуаціях. *«Политически развит. Знает Историю ВКП(б) даже по первоисточникам»*, — свідчив про нього енкаведист Шмушкіш Л. І. Під час арешту у 1941 році [2, с. 17 зв.].

У 1925-1927 рр. Ф. Дніпровський працював у м. Харкові кореспондентом «Селянської правди» по Дніпропетровській області. 1928 року одружується на студентці Харківського університету Коган Фріді Миколаївні (1911 р. н.). Подружжя проживає в м. Харкові у робітничому селищі Артема. Власне, під час свого «харківського періоду» Ф. Дніпровський почав

активно цікавитися етнографією, історією та археологією України. Його першим учителем був видатний українських історик Дмитро Яворницький. Саме від Яворницького Федір перейняв методика ведення польових записів та основ збору інформації. Федір брав участь у кількох археологічних і фольклористичних експедиціях Яворницького у Дніпропетровській, Запорізькій і Миколаївській областях. Із самим Дмитром Івановичем Федір Дніпровський був у дружніх стосунках та постійній діловій співпраці. Співробітництво між Яворницьким і Дніпровським було настільки цікавим і плідним, що знайшло свою згадку у присвяченій Дмитру Івановичу бібліографічній повісті відомого письменника Івана Шаповала [3]. Записи від Ф. Дніпровського-Петлиці зістрічаємо також і в архіві Дмитра Яворницького, що зберігається у рукописних фондах ІМФЕ імені М.Т. Рильського. Яворницький включає відомості від Дніпровського до своєї праці «Український простолюд в його творчості: збірка записів оповідного жанру» (нині неопублікована) [4].

На початку 1920-х років у Костянтинограді Харківської області Федір Дніпровський зустрічається із визначним українським етнографом і художником Порфирієм Мартиновичем. Враження від Мартиновича були настільки сильними й настільки суголосні внутрішнім переконанням Федора, що він для себе остаточно вирішує продовжувати розпочату роботу зі збору фольклорних записів від народних носіїв традиції. Вірогідно, що саме П. Мартинович і захопив Ф. Дніпровського легендарним сакральним спадком українців — т. зв. «Вустинськими» (Устинськими) книгами. Визначний етнограф був переконаний, що нематеріальна культурна спадщина українського народу споконвіку систематизувалася й передавалася від покоління до покоління у переказах, оповідках, битовщинах, піснях, приказках та інших формах, що в народній уяві складали окремі усні блоки — «книги». Подібні віртуальні зібрання традиційних знань у конформації «зрячих вустинських книг» — т. зв. «Кахтирів», утримувалися в народній пам'яті досить довго — аж до колективізації українського села в 1920-х роках. Зміна укладу життя, насильницьке переорієнтування традиційних цінностей селян на новітні — «соціалістичні», репресії і переслідування призвели до практично повної втрати безцінного «вустинського» надбання. Окрім «зрячих» Вустинських книг — у герметичних середовищах традиційних українських співців — кобзарів, лірників і стихівничих існували також свої, окремі «незрячі» Вустинські книги, що йменувалися «Вустинські (Устинські) статути». «Вустинських статутів» налічувалося дванадцять і вони включали важливі для кобзарської субкультури знання, неписані регламенти й закони внутрішньої самоорганізації, основи навчання, взаємостосунків, побутування й зовнішнього поведіння співців. А також — величезний творчий й сакральний співоцький набуток — у т. ч., молитви, псалми, пісні, епічні твори (думи, битовщини, пам'ятниці) та інші твори.

Порфирій Мартинович усе своє життя збирав різноманітні свідчення про Вустинські книги незрячих співців, а також матеріали, що могли входити до народних «Кахтирів». Щиро захоплений традиційним кобзарством і беручий до роботи Федір Дніпровський, очевидно, справив враження на Порфирія Денисовича. Видатний етнограф із довірою поставився до молодого дослідника і поділився з ним інформацією про таємниці Вустинських книг. Не виключено, що саме Мартинович надав Дніпровському адреси слобідських кобзарів, яких неодмінно потрібно було зафіксувати і свої рекомендації до них (адже в кобзарських спільнотах Порфирія Мартиновича добре знали і поважали). Очевидно також, що саме від Мартиновича Дніпровський переймає унікальну методику збору етнографічної інформації, спілкування з носіями традиції, їхнього мотивування і щонайбільшого розкриття (у т.ч., технологію спонукання інформанта до продуктивних спогадів, довірочного діалогу, текстово-музичного нагадування, зацікавлення «активуючими» словами і мелодіями тощо). Власне, і сам П. Мартинович неодноразово робив записи від Ф. Петлиці-Дніпровського, серед яких найвідомішою є рукописна робота 1929 року «Хведір Петлиця Дніпровський з села Личкового на Самарщині» — перекази, розповіді» (зберігається у НАФРФ ІМФЕ НАНУ).

Федір виявився здібним учнем і з успіхом використовував отримані навички у спілкуванні з автентичними носіями епічної традиції, харківськими кобзарями, селянами. Результатом наполегливої роботи стали унікальні матеріали від кобзарів Петра Древченка (с. Залютине, Харків), Степана Пасюги (с. Борисівка Харківської області), діда Слюсаренка (м. Черкаси) та інші.

Матеріали Ф. Дніпровського дають можливість подивитися на світ кобзарства нібито із середини середовища співців, з позиції інформанта. Таємні сторони життя незрячих кобзарів, їхні закони, цеховий устрій, правила поведінки, життєва мотивація, внутрішній стижень, мета існування, громадський чин, а також репертуар — усе дістає в спостереженнях дослідника належну увагу. Ф. Дніпровському вдалося також зафіксувати характерні приклади правдивого ставлення співців до звичних людей, відверті рефлексії щодо представників влади, тоталітарного режиму тощо. Окремим успіхом Федора Дніпровського стала фіксація сприйняття традиційними співцями осіб, які цікавилися кобзарством — у т.ч., відомих діячів культури, літераторів, істориків, етнографів, фольклористів, музикознавців тощо. Несподівано цікавими є кобзарські характеристики Тараса Шевченка, Панька Куліша, Гната Хоткевича, Дмитра Яворницького, Дмитра Багалія, Миколи Сумцова та багатьох інших.

Описи Вустинських статутів, Кахтирів, оповіді співців про цеховий і світський побут допомогли Ф. Дніпровському здійснити справжній прорив у пізнанні реального і прихованого життя кобзарської спільноти, яке, попри всю свою неоднозначність, було наповнене глибоким духовним

змістом. Без зайвого пафосу, показовості й лукавства кобзарський звичай вимагав від співців у повсякденному побуті і професійній роботі високої духовної посвяти в служінні українському народу, моральної чистоти і християнської спрямованості.

Інсайдерська інформація, очевидно, не завжди легко давалася Федору. Нерідко, щоби дістати потрібні відомості необхідно було витратити досить багато часу, вдаватися до багаторазових вговорювань, перевтілень, до матеріальних витрат і подарунків тощо. Наприклад, для того, щоби дід Слюсаренко з Черкас розповів про народні Вустинські книги — «Кахтирі», дослідник витратив більше двох тижнів свого часу на різноманітні умовляння, подарунки, пригощання вустівника — у тому числі й самогонкою. Але й через два тижні дід згодився *«пропеть и рассказать при тех условиях, что я перехрещусь и прочитаю «Верую» наизусть трижды «Отче наш»* [5, арк. 47].

Зокрема, виявлені Федором Дніпровським артефакти не лише поглиблюють існуючі базові знання щодо українських традиційних співців — кобзарів, лірників і стихівничих. Зібраний дослідником матеріал дозволяє нині комплексно оцінити кобзарську субкультуру, підняти її розуміння і вивчення на якісно новий рівень. Очевидно, це й послугувало головною причиною того, що записи Ф. Дніпровського довгий час лежали в архівах під грифом ОК — обмеженого користування й загальнодоступними стали лише на початку 1990-х років.

Добірний фактичний матеріал Дніпровського несе в собі також багато важливої інформації, яка, по суті, читається поза рядками.

Так, записи Ф. Дніпровського руйнують фольклористичні стереотипи, зокрема щодо маргінальності й упослідженості традиційного кобзарства, його зорієнтованості здебільшого на меморіальній стороні життя громади. На противагу Дніпровський зображає картину цілком прагматично влаштованої субкультури, яка має потужні ендогенні системи самозбереження (духовні, моральні, корпоративні, економічні тощо). Субкультуру, у якій тонко відлагоджені практичні і, більше того, — іманентні механізми саморегенерації, майбутнього відродження і розвитку.

Інший стереотип, який зруйнував Ф. Дніпровський, торкається звуженого розуміння народної епічної спадщини, її форм та різновидів, а також поглядів на функціонування, збереження й можливий майбутній розвиток «вустинського» надбання українців. Слідом за П. Мартиновичем, Дніпровський уважав, що епічні твори, які виконували традиційні співці під супровід музичного інструменту, не обмежувалися лише усталеним форматом думи. В українській традиції існувало також багато інших, близьких до думового жанру форм, які насичували репертуар кожного традиційного співця. Це — і виспів давніх історичних бувальщин, побутових подій щоденного життя (так звані «битовщини»), і співані оповіді, пам'ятниці,

спонтанні речитативно-музичні експромти дидактичного, морального, ритуального, розважального та іншого спрямування.

Серед історичних творів, близьких до думового жанру, Федір Дніпровський записав кілька досить оригінальних, зокрема «Про Максима-Одинця, славного киянина молодця», «Про Ігорів похід і половчака», «Про Івана Залізняка і Степана Погрібняка», «Про лицаря-сурмиста, кобзаря-бандуриста і його коня вороного», «Про Сулиму, Павлюка ще й про Яцька Острияницю». На прикладі творчості кобзарів Петра Древченка, Стапана Пасюги, Павла Гащенко дослідник фіксує феномен продовження живої епічної традиції наприкінці 20-х років XX століття. Катерина Грушевська, а слідом за нею і сучасні дослідники назвуть цей феномен «бічними шляхами епосу». Зокрема, пояснюючи явище продуктивної епічної творчості, Ірина Коваль-Фучило зазначала: *«Попри розмаїття зазначених текстів, можна стверджувати, що серед причин їхнього виникнення — значний внутрішній потенціал думової традиції, специфічні закони побутування дум, що уможливили зародження інших, схожих із думами жанрів, трансформацію певних формальних елементів думового епосу, проте не спричинили занепаду класичних варіантів дум»* [6].

У ставленні до епосу Федір Дніпровський був послідовником свого вчителя Порфирія Мартиновича, який свято вірив у спонтанне відродження епічного жанру в майбутті і вважав вищим громадянським обов'язком фіксацію і передачу нащадкам записаних від автентичних носіїв традиції найкращих взірців. Одночасно, перебуваючи під впливом ілюзії розбудови українського культурного простору в часи так званої «радянської українізації» Федір Дніпровський вірив у можливість збереження «перлин народної творчості» (як дослідник називав епічний спадок кобзарів) в умовах соцбудівництва. *«Коли наша соціалістична епоха не дасть загинути невичерпній творчості ...трьох боянів сучасної епохи — Пасюги, Гащенко та Древченка то тоді наша дума, наша пісня, не вмере, не загине!»* — писав він [7, арк. 93].

Цікаво, що протягом кількох років свого подвижництва Ф. Дніпровський поряд із етнографічним матеріалом мимоволі фіксував і різноманітні способи виживання в радянському суспільстві спільноти харківських традиційних співців. Завдяки своїй згуртованості й корпоративності вони були спроможні долати багато перепон для реалізації своєї професійної діяльності, духовного призначення, свого автентизму. (Нагадаємо, що наприкінці 1920-х років лише в ближніх до Харкова районах жило понад 30 незрячих кобзарів і лірників). Як сумлінний громадянин-українець Федір Дніпровський намагався допомагати кобзарям в обстоюванні їхніх співовчих прав, про що неодноразово писав звернення: *«...многим старикам два века не жить, а устная то история и фольклор в ихних душах... Как все это спасти? Как это все запечатлеть, записать? И кто мне поможет? Об-*

ращали неоднократно в НАРКОМПРОС УССР ..., чтобы объездить хоть часть сел и собрать жемчужины украинского народного творчества. НАРКОМПРОС и глух и нем ко всем моим просьбам...» [5, арк. 39].

Чи знали про роботу Федора Дніпровського провідні науковці Етнографічної комісії ВУАН? Безперечно, що знали. Проте, матеріал дослідника ніби повторив долю праць П. Мартиновича й не був опублікований у спеціалізованих академічних виданнях («Етнографічний вісник», «Первісне громадянство» тощо). Очевидно, що зібрана Ф. Дніпровським інформація настільки не вписувався у жорсткі рамки доктрини «соціалістичної народньої творчості», що могла наразитися на звичні для того часу звинувачення в націоналізмі і призвести до репресій. І хоча роботи Ф. Дніпровського так і не були опублікованими за радянських часів, проте завдяки дбайливій опіці патріотичних фахівців — були законсервовані і бережно зберігалися в рукописних фондах Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України до наших часів.

Можливий також варіант певної упередженості і недовіри тогочасних науковців ВУАН до праці Ф. Дніпровського, якого уважали аматором. Не виключено, що перебуваючи в середовищі професійної наукової еліти, Федір Дніпровський, як творча особистість, міг допустити некоректність у поведінці й настроїти проти себе деяких провідних спеціалістів. Зокрема, через багато років після зникнення дослідника, на прохання розповісти про долю Ф. Дніпровського Федір Жолкевський у листі до С. Білокона зі стриманим роздратуванням відповідав: *«Ви цікавились, хто такий Петлиця? Я знав в 20-х роках Петлицю-Дніпровського. Тоді це був молодий хлопець, який крутився біля Яворницького і мав діло з кобзарями, збирав фольклор. Безперечно, здібна і можливо небезталанна людина, але з виразною авантюристською закладчею. Де він подівся, не маю жадного уявлення» [8, с. 439].*

На жаль, через невідомі нам обставини життя, на початку 1930-х років Федір Дніпровський перериває свою активну етнографічну діяльність. У 1931-1934 рр. Дніпровський у якості кореспондента газети «Известия ЦИК» їде до Китаю. Після повернення у 1937 році працює начальником «ДОРСОТ» із будівництва доріг на Кавказі. Згодом навчається в інституті виноградарства у м. Одесі. 1939 року Федора Дніпровського рекрутують на військову службу до радянської армії й відправляють до Фінляндії на радянсько-фінський фронт. Після демобілізації у 1940 році Ф. Дніпровський працює технічним керівником Дніпропетровського виноробного комбінату. Разом з дружиною проживав у пос. Воронцовка у Дніпропетровську.

З початком Другої Світової війни наприкінці червня 1941 року мобілізується до радянської армії у складі 7 кавалерійського полку 1-ї дивізії. Під час військових дій біля Григорополя у Молдавії Федора Дніпровського було контужено. 12 серпня 1941 року його було відправлено до військово-



*Ф. Дніпровський
під час арешту
(П'ятигорськ,
жовтень 1941 р.).
Публікується вперше*

го шпиталю № 2174 м. Пятигорська. У госпіталі Ф. Дніпровський отримує звістку про загибель своєї дружини під час евакуації. Перебуваючи в пост-травматичній депресії і бажаючи якось розважити себе і хворих пацієнтів, Федір Дніпровський розповідає різні побутові небелиці й анекдоти, чим викликає в оточення сміх і захоплення. Проте не всім подобалися веселі розповіді Дніпровського. Деякі зі слухачів убачали в них замасковану критику дій керівництва країни і радянської армії. Зокрема, 5 жовтня 1941 року за доносом радянських активістів-стукачів Рустама Моксуд Шириновича, Алахвердова Арсена Григорьевича, Шмушкіна Лева Израїлевича і медсестри Грінберг Єлизавети Олександрівни місцевий відділ НКВС Федора Дніпровського арештовує [2]. Обвинуваченням стала «систематична антирадянська агітація та поширення поразницьких настроїв серед поранених бійців». Слідство, яке проводив лейтенант Кабалалієв підтвердило вину Дніпровського повністю. А вже 12 листопада 1941 року військовий трибунал П'ятигорського гарнізону за ст. 58-10 частина 2 Кримінального кодексу РСФСР Федора Терентійовича Дніпровського засуджує до вищої міри покарання — розстрілу [2, арк. 35]. Проте 15 березня 1941 року вирок було переглянуто Воєнною колегією Верховного Суду СРСР і замінено на 10 років позбавлення волі у Виправних таборах посиленого режиму з поразкою у правах на 5 років. Останній запис про Ф. Дніпровського датовано 1.06.1947 р., що свідчить про утримання засудженого в зоні строгого режиму у Комі АССР [2, арк. 42 зв.]. Подальша доля Федора Дніпровського невідома.

Чи пережив Ф. Дніпровський сталінські табори, чи був розстріляний одразу після оголошення вироку ще в далекому 1941 році (у тодішньому судочинстві була розповсюджена практика маскування розстрілів призначенням різних термінів засудження у виправних таборах) є загадкою.

Правдивим лишається тільки той факт, що на сьогодні визначний український етнограф Федір Терентійович Дніпровський є не реабілітованим.

Список використаних джерел:

1. Державний архів Дніпропетровської області (ДАДО). Ф. 193, оп.4, спр. 727, арк. 196 зв. — 197.
2. Управлінні Служби безпеки України в Дніпропетровській області.— Кримінальна справа Т-27227, 46 арк.
3. Шаповал, І. В пошуках скарбів / розділ: «І чорт у монахи пішов». <http://www.ukrlib.com.ua/books/printitzip.php?tid=678>.
4. Наукові архівні фонди рукописів і фонозаписів Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України (далі: НАФРФ ІМФЕ НАН). — Ф. 8, к. 2, од. зб. 3, 198 арк.
5. НАФРФ ІМФЕ НАН. — Ф. 8-4, од. зб. 336. — 168 арк.
6. Коваль-Фучило І. На бічних стежках кобзарського епосу» — історичні думи-пісні, пародійні думи, думи ХХ століття / Ірина Коваль-Фучило// Вісник Львівського університету. — Львів, 2009. — С. 28—37.
7. НАФРФ ІМФЕ НАН. — Ф. 8-4, од. зб. 338. — 122 арк.
8. Жолтовський, П. UMBRA VITAE. *Спогади, листування, додатки* / Павло Жолтовський. — Харків: Видавець Савчук О. О. — 2013. — 608 с.

Kost' Cheremskyi (Kharkiv)

**THE RESEARCHER WHO BROKE-DOWN
THE STEREOTYPES REGARDING KOBZARDOM
To the 112th anniversary of the birthday
of Fedir Dniprovsky (Petlytsia)**

The article is devoted to the renown Ukrainian ethnographer Fedir Dniprovsky (Petytsia), who studied the phenomenon of the Ukrainian kobzars in the 20's of the 20th century and made a significant contribution to the scientific study of the subculture of traditional Ukrainian singers (kobzars, liraplayers and storytellers).

Key words: traditional musicians, kobzardom, subculture, epic heritage, oral books

Марина ГРИМИЧ (Київ)

ТРАНСМІСІЯ ДУМ У НЕПИСЕМНОМУ СЕРЕДОВИЩІ, АБО ВІД КОГО МИКОЛА ДУБИНА ТА МИХАЙЛО КРАВЧЕНКО НАВЧИЛИСЯ «АЗОВСЬКИХ БРАТІВ»¹⁾

Засвоєння такого складного жанру фольклору, як дума, в добу неписьменності — тема значною мірою невідома. Філологічний аналіз 57-ми варіантів думи «Азовські брати» свідчить про те, що текст міг засвоюватися різними способами, як шляхом засвоєння одного «канонічного варіанту» з подальшим виробленням власного виконавського стилю, однак в межах думового канону (Микола Дубина), так і шляхом компіляції тексту з різних складових різних варіантів (Михайло Кравченко). Так само принципи виконавства різнилися. Нормою в кобзарському середовищі вважалася відданість своєму (фірмовою) варіантові, ідентичність варіантів, записаних від одного виконавця могла спостерігатися впродовж десятиліть (Іван Кравченко-Крюковський, Хведір Гриценко-Холодний), в той час є випадки «одноразового» творення твору «тут і тепер» (Михайло Кравченко).

Ключові слова: дума, фольклорна трансмісія

У своєму міні-дослідженні я б хотіла зупинитися на науковій проблемі фольклорної трансмісії в неписемному середовищі. Ясно, що ця тема безмежна, до того ж, недостатньо вивчена у вітчизняній науці, тому досліджувати її бажано поступенево, на окремих прикладах, кейсах (від англ. case, case studies). Саме тому я обмежила предмет дослідження, по-перше, філо-

¹⁾Пропонована стаття є продовженням циклу праць, присвячених філологічному вивченню дум, праць, які, як ми сподіваємося, сформулюють у майбутньому серйозну авторську монографію. В одній з попередніх статей ми намагалися на прикладі варіантів думи «Азовські брати», записаних від трьох виконавців XIX ст. (Іван Кравченко-Крюковський, Гриценко-Холодний, Михайло Кравченко), пояснити що таке думовий канон і як він співвідноситься з пам'яттю виконавця. На неї ми будемо щоразу посилалися. Див.: *Гримич М.В.* Кобзар і думовий канон // Традиційна бандура: минуле, сучасне, майбутнє: Матеріали Міжнародної науково-практичної конференції (18–19 червня 2016 р.). — Харків: Видавець Савчук О. О.; НМНК «Музей Івана Гончара», 2016. — С. 9–27.

логічним аспектом, а по-друге, одним думовим сюжетом, а саме «Азовськими братами», виходячи з того, що тут є в наявності найбільше записаних варіантів, що дає змогу маневрувати між різними виконавцями, а що найважливіше — між різними поколіннями виконавців. Звичайно, при цьому я спиратимуся на записані усні тексти, проте всі вони були здійснені в той історичний період, коли фольклор завчався без допомоги зафіксованих на папері тексту й нот. Цей історичний період немалий — ціле століття: від початку XIX — до початку XX-го. Крім того (а це по-третє), розв'язання проблеми я звузила до кількох виконавців, серед яких Микола Захарович Дубина, від якого було записано два фрагменти «Азовських братів», а точніше, один і той же фрагмент двічі. Це сталося під час етномузикологічної експедиції Філарета Колесси та Опанаса Сластьона, що мала революційне значення для української фольклористики, оскільки вперше було здійснено звукові записи української усної словесності за допомогою фонографа. Миколу Дубину і записувачі (О. Сластьон) і кобзарі (Михайло Кравченко) називали найкращим виконавцем дум, незважаючи на те, що він співав без інструментального супроводу.

Микола Захарович Дубина народився в селі Решетилівка на Полтавщині. Відомо, що він навчався у Івана Кравченка (Крюковського), який є однією із ключових для думознавства фігур, одним із найкращих носіїв думового канону Природно, можна припустити, що думи (у даному випадку нас цікавлять лише «Азовські брати») він навчився у свого панотця.

Спробуємо це перевірити.

Рік народження Миколи Дубини, як і інших виконавців XIX ст., не є точним; він вкладається в часові рамки 1852–1855 рр. Це з'ясовано на основі того, що під час згаданого вище звукозапису (за одними даними, це сталося 1908 року, за іншими — після 1908–1910 рр.) він повідомив музикознавцям, що йому 56 років.

Дубина осліп на 16-му році життя, тобто приблизно в 1868–1871 рр. Беручи до уваги, що втрата молодого робітника в селянській родині була відчутним ударом, його мали б віддати в учні до кобзаря невдовзі після драматичної події в його житті. Тобто можна припустити, що він пішов в учні відразу після 1868 року, у цей час Кравченку-Крюковському було за 53 або за 58 років (кобзар народився, за одними даними, в 1815-му, за іншими даними, в 1820-му р.). Треба тут зазначити, що перший запис «Азовських братів» було здійснено від нього Мартиновичем у 1876 році, коли йому було 61 або 66 років. Як згадувалося вище, від Миколи Дубини запис було здійснено не раніше 1908 року, тобто через 32 роки від першого запису від його панотця.

Отже, наша мета — з'ясувати: чи Микола Дубина вивчив думу «Азовські брати» саме від Івана Кравченка-Крюковського. За Колессою, у співоцькій виконавській манері Дубини «вгадувався» його вчитель Кравченко-Крю-

ковський. Невідомо, що саме мав на увазі визначний дослідник дум: музичну частину (хоча живого Кравченка-Крюковського він, здається, чути не міг) чи словесну. Погодитися з другим твердженням важко, оскільки навіть побіжний погляд на тексти двох визначних виконавців дум свідчить про те, що з філологічного погляду, їхні варіанти «Азовських братів» настільки далекі один від одного, що про те, що перший навчився думи від другого, не може бути й мови. Немає сумнівів, що обидва співці демонструють взірцеве дотримання канону: вживають виключно ритуальну думову лексику, виявляють високу дисциплінованість у ритміці, надійно тримають канонічну послідовність структурних частин сюжету тощо. Але при цьому їхні тексти не пов'язані поміж собою «генетично».

Однак наш «перший побіжний погляд» — це річ корисна, однак науково не обґрунтована. Як відомо, відчуття можуть обманути навіть досвідченого дослідника. Тому потрібні докази.

Користуючись досвідом здійснення аналізу текстів дум, застосований нами у попередньому дослідженні²⁾, спробуємо порівняти тексти Дубини та Кравченка-Крюковського поміж собою, а заодно і з записами від інших виконавців, щоб знайти серед варіантів «Азовських братів» потенційних «кровних родичів».

На жаль, як було зазначено вище, від Миколи Дубини було записано лише фрагмент думи, щоправда, двічі. Дивно, що від найкращого виконавця дум зафіксували лише уривок, в той час як від Михайла Кравченка (не плутати з Іваном Кравченком, тим що Крюковський) з його надзвичайно довільним поводженням з канonom, набагато більше. Можливо, етномузикознавці прийняли це рішення через те, що Дубина співав без супроводу, а для них був принциповим ще й інструментальний аспект виконавства. Так чи інакше, але сталося саме так, і ми маємо перед собою лише фрагмент, що містить заплачку і першу (та й то неповну) структурну частину думи.

Для здійснення процедури порівняння ми з неї виділяємо: а) заплачку; б) кілька прикладів ритуальної (тобто опорної, стабільної для дум) лексики; в) образ (на жаль, лише кілька його штрихів) старшого брата. Ставимо перед собою завдання: знайти тотожності в усіх записах дум.

«Прогнавши» вказані елементи через всі 56 варіантів «Азовських братів», ми виявили ряд сильних і ряд слабких збігів.

Слабкими збігами ми називаємо випадки, коли, наприклад, ритуальне слово вживається виконавцем А і виконавцем Б, однак у зовсім різних сюжетних фрагментах думи. Тобто такий збіг свідчить не про генетичну спорідненість текстів обох виконавців (А і Б), а просто про існування в їхньому словниковому запасі одного й того ж слова.

Наведемо приклад.

²⁾Мається на увазі згадана вище стаття «Кобзар і думовий канон».

Словничок думової ритуальної лексики Миколи Дубини містить дієслово *надождіте*. Воно вживається в одному варіанті думи, в іншому — воно замінене на *обождіте*. Але, власне «надождіте» є одним із зразків ритуальної лексики, тому для нас воно цікаве. Окрім записів Дубини, воно зустрічається ще в шести випадках, в тому числі в двох варіантах від Кравченка-Крюковського, одному з варіантів Михайла Кравченка, в одному варіанті від Гриценка-Холодного. В чотирьох з шести випадків ритуальне слово «надождіте» вживається в одному й тому ж самому структурному фрагменті, а саме, коли молодший брат просить старших трохи його зачекати. І тільки у Кравченка-Крюковського це слово вживається в зовсім іншому фрагменті думи — там, де молодший брат просить орлів-сизокрилих не викльовувати йому очей, поки той не помре (див. Табл. 1).

Таблиця 1.

Дубина, вар. 1	Дубина, вар. 2 (замість <i>надождіте</i> вжито <i>обождіте</i>)	Гриценко-Холодний Сильний збіг
А до братов словами промовляє: “Ой, брати мої рідненькі, Соколи ясененькі, Хоч мало не много... <i>надождіте</i> , Міждо себе на коні возьміте, Хоч версту места в християнські города подвезіте!”	А до братів словами промовляє: “А брати мої рідненькі, Соколи ясененькі, Хоч мало, не много <i>обождіте</i> ! А міждо коні з собою возьміте, В християнській города а подвезіте!”	До братів словами промовляє, А ще дрібними сльозами проливає: “Брати мої ст[а]рші рідненькі, Соколи ясененькі, Надождіте, І мене, найменшого брата, міждо себе на коні возьміте, І в християнській города до отца, до матері хоть мало-немного і мене підвезіте ³ .
Михайло Кравченко Сильний збіг	Кравченко-Крюковський, вар. 1 Слабкий збіг	Кравченко-Крюковський, вар. 2 Слабкий збіг
До братів словами рече- промовляє: “Братія мої рідненькі, Як соколи ясененькі, Станьте ви, братія, підождіте ⁴ , Свої козацькі-молодецькі коні припиніте І мене, пішого піхотинця, Міждо себе на коні возьміте...” ⁵	“Ей, гості мої любії, орли сизокрилиї, Брати мої милиї. Хоч мало ви <i>надождіте</i> , поки буде із Дніпра тихий вітер повівати, То тоді буде душа моя с тілом розлучатись” ⁶ .	Братіки мої рідненькі, сизокрили орли, гості мої премилі, Хоч мало ви мені <i>надождіте</i> , поки з Дніпра буде тихий вітер повівати, Тоді моя буде душа с тілом розлучатись ⁷ .

Примітки до таблиці 1.

¹⁾Зап. Ф. Колесса або О. Сластїон від Миколи Захаровича Дубини з с. Решетилівка Полтав. губ. і пов. (нині Решетилів. р-ну Полтав. обл.), очевидно, після 1908-1910 рр. Опубліковано: Мелодії українських народних дум. Серія І. Списав по фонографу і зредагував Філарет Колесса, // Матеріали до української етнології. Видає етнографічна комісія Наукового товариства ім. Шевченка у Львові. — Т. ХІУ. — Львів, 1913. — С. 21-32 (текст під нотами).

²⁾Там само. — С. 32-36 (текст під нотами).

³⁾Зап. П. Мартинович у 1895 році від кобз. Хведора Хведоровича Гриценка, який родом із селища Глинська Зінків. пов. Полтав. губ. Рукопис знаходиться: Архівні наукові фонди рукописів і фонозаписів Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М.Т. Рильського НАН України (Далі — АНФРФ ІМФЕ). — ф. 11-4, од.зб. 592, арк. 1-2(зв).

⁴⁾У чорновику «надождіте» (Прим. К. Грушевської).

⁵⁾Зап. О.Сластіон від кобз. М.Кравченка в м. Миргород Полтав. губ. 21 лютого 1902 р. // Сластіон А.Г. Кобзарь Михайло Кравченко и его думы // Киевская старина. — Т. LXXVII, май 1902. — С. 317-324.

⁶⁾Зап. П.Мартинович від кобз. Івана Кравченка-Крюковського з м. Лохвиця Полтав. губ. 20 травня 1876 р. там же, «на Приліпці». Оpubліковано в: Українські записи Порфирия Мартиновича, Киев, 1906. — С. 1-9.

⁷⁾Зап. В.Горленко від кобз. Івана Кравченка-Крюковського з м. Лохвиця Полтав. губ., за припущенням Катерини Грушевської, у 1882 р. Оpubліковано: Горленко В. Бандурист Иван Крюковский. (Текст девяти дум, с биографической заметкой) // Киевская старина. — Т. IV, декабрь 1882. — С. 499-504.

Отже, фрагменти дум від Дубини мають з іншими записами як сильні збіги, так і слабкі. Як зазначено вище, для процедури порівняння взято за-
плачку, образ старшого брата і ряд опорних лексичних елементів, а саме: «піском рани засипає», «соколи ясненькі», «хоч трішки надождіте», «з плеч головку здійміте», «тут трави зелені».

Нижче подаємо таблицю, де зафіксована кількість слабких і сильних збігів:

Таблиця 2.

	К-сть сильних збігів	К-сть слабких збігів	записувач	виконавець
1	3		Срезневський	невід.
2		1	Куліш	Архип Никоненко
3		1	Судовщikov	Крячківський
4		1	Білозерський	Невід
5	2		Тищенко	Гриценко-Холодний ¹
6		2	Мартинович	Кравченко-Крюковський
7	1		Невід (опубліковано Максимовичем)	невід
8		3	Горленко	Кравченко-Крюковський
9		1	Горленко	Кузьменко (Сокур)
10	1		Мартинович	Чекан

11		1	Мартинovich	Дорошенко
12	1		Мартинovich	Видюк
13	3		Мартинovich	Гриценко-Холодний
14		1	Мартинovich	Пересада
15	6	1	Сластіон	Михайло Кравченко
16	5		Шевченко	Михайло Кравченко
17	1		Сластіон	Михайло Кравченко
18	1		Колесса	Антон Скоба
19		1	Колесса	Явдоха Пилипенко
20		1	Колесса	Явдоха Пилипенко
21	4		Сластіон	Кальний
			ДУБИНА	
22	2		Мартинovich	Гутиря
23	1		Яворницький	Мережко-1
24	3		Яворницький	Мережко-2
25	3		Сластіон	Скоба
26		1	Сергіїв	Невід.
27	1		Харків	Боклаг
28	1		Харків	Боклаг
29	2		Грица	Ткаченко

Примітки до таблиці 2.

¹⁾Ми з'ясували минулого разу, що цей текст належить Гриценку (Холодному), а не невідомому «Гриценку». Див.: Гримич М.В. Кобзар і думовий канон. — С. 15.

В таблиці 2 у графі «виконавці» кобзарі та лірники розташовані в хронологічному порядку за датою (часом дуже приблизною) записаної від них думи «Азовські брати». Як бачимо, фрагмент Дубини має 23 слабких і 39 сильних збігів із текстами приблизно 20-ти виконавців. Серед останніх можна виділити умовно три покоління. Найстаршим є покоління Гриценка-Холодного і Кравченка-Крюковського. Дубина належить до покоління їхніх учнів. У Кравченка-Крюковського він точно вчився, а Гриценка-Холодного він обов'язково мав знати, бо той був знаменитим панотцем, до того ж, з Полтавщини.

Подивившись уважно на таблицю, можна з'ясувати, що Дубинині «Азовські брати» мають 5 збігів з двома варіантами його вчителя, а точніше 2+3 (оскільки йдеться про два ідентичні записи однієї думи, можна вважати, що це в середньому 2,5 збіги). Всі збіги — слабкі. Таблиця показує, що натомість з Гриценком-Холодним спостерігається 5 збігів (так само 2+3, тобто, умовно кажучи, по 2,5 збіги на думу), але усі вони сильні.

Порівняймо сюжетний пасаж першого діалогу молодшого брата зі старшими. У таблиці 3 збіги між Дубиною і Гриценком-Холодним — у вигляді підкреслення, а поміж Гриценком-Холодним і Кравченком-Крюковським — італіком, між Дубиною і Кравченком-Крюковським — жирним шрифтом.

Таблиця 3.

Дубина	Гриценко-Холодний	Кравченко-Крюковський
Адо братов <u>словами промовляє:</u> “Ой, брати мої рідненькі, <u>Соколи ясененькі,</u> Хоч мало не много... <u>надождіте,</u> <u>Міждо себе</u> на коні возьміте, Хоч версту міста в християнські города подвезіте!”	До братів <u>словами</u> промовляє, А ще дрібними сльозами проливає: “ <u>Брати мої</u> ст[а]рші рідненькі, Соколи ясененькі, <u>Надождіте,</u> І мене, <u>найменьшого брата,</u> <u>міждо себе</u> <u>на коні возьміте,</u> І в християнські города до отця, до матері хоть мало-немного і мене підвезіте ² .	І <u>словами</u> до них промовляє: “ Брати мої миленькі, Старші рідненькі! То ви добре собі учиніте: Мене, найменьшого брата, пішого піхотинця, на коні возьміте, Та мало хош немного мене підвезіте, У города християнськії до отця до матки надвезіте” ³ .

Примітки до таблиці 3.

¹Зап. Ф. Колесса або О. Сластіон від Миколи Захаровича Дубини з с. Решетилівка Полтав. губ. і пов. (нині Решетилів. р-ну Полтав. обл.), очевидно, після 1908-1910 рр. Опубліковано: Мелодії українських народних дум. Серія І. Списав по фонографу і зредагував Філарет Колесса, // Матеріали до української етнології. Видає етнографічна комісія Наукового товариства ім. Шевченка у Львові. — Т. XIV. — Львів, 1913. — С. 21-32 (текст під нотами).

²Зап. П. Мартинович у 1895 році від кобз. Хведора Хведоровича Гриценка, який родом із селища Глинська Зінків. пов. Полтав. губ. Рукопис знаходиться: Архівні наукові фонди рукописів і фонозаписів Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М.Т. Рильського НАН України (Далі — АНФРФ ІМФЕ). — ф. 11-4, од.зб. 592, арк. 1-2(зв).

³Зап. П. Мартинович від кобз. Івана Кравченка-Крюковського з м. Лохвиця Полтав. губ. 20 травня 1876 р. там же, «на Приліпці». Опубліковано в: Українські записи Порфирия Мартиновича, Киев, 1906. — С. 1-9.

З цього маленького епізоду видно, що варіант Гриценка-Холодного начебто займає проміжне місце між уривком Дубини і Кравченка-Крюковського, бо частотність збігів поміж ним та двома іншими приблизно однакова, а кількість подібностей поміж Дубиною та Кравченком-Крюковським — набагато менша. Крім того, тотожності в текстах учня і вчителя настільки банальні (*словами промовляє, брати мої, на коні візьміте, у города хрис-*

тиянські), що це й не можна вважати збігами, оскільки ці слова присутні майже в усіх 57 варіантах «Азовських братів». Тобто в нас з'являється припущення, що «Азовських братів» Дубина навчився у Гриценка-Холодного.

Порівняймо ще один епізод, щоб переконатися у правильності висновку.

Таблиця 4.

Дубина	Гриценко-Холодний	Кравченко-Крюковський
То три брати <u>з города з Азова,</u> <u>Із турецької, з бусурменської</u> <u>неволі а втікали...</u> <u>А два брати кінних,</u> <u>А найменший, піший піхотинець,</u> <u>За кінними братами й уганяє...</u> <u>А, ой об сире коріння,</u> <u>Ай о білеє каміння свої ножки</u> <u>побиває,</u> <u>Сліди кровю заливає,</u> <u>Піском рани засипає,</u> <u>Міждо коні й убігає,</u> <u>За стремена хватає,</u> <u>А до братов словами промовляє...</u>¹	То так як три брати <u>З города з Озова,</u> <u>С турецької,</u> <u>Бусурменської</u> <u>Неволі втікали.</u> <u>Два брати рідних кінних,</u> <u>А третій, <u>найменьшій</u> брат,</u> <u>піший піхотою.</u> <u>То він за кінними братами</u> <u>вганяє,</u> <u>На сире коріння,</u> <u>На біле каміння</u> <u>Ноги свої козацькі</u> <u>молодецькі побиває,</u> <u>Кров'ю сліди заливає,</u> <u>У п'яти сівечки заганяє,</u> <u>Міждо коні вбігає,</u> <u>Пред братами навколінки</u> <u>ставає,</u> <u>За стремена хватає,</u> <u>До братів словами</u> <u>промовляє...</u>²	То в той час три братіки рідненькі <u>З города з Озова,</u> <u>с тяжкої неволі <u>Турецької</u></u> <u>бусурменської,</u> Ношної доби <u>утікали:</u> То <u>два брати</u> кіньми <u>утікали,</u> А междо ними брат найменший піший пішаниця, Як би тая чужа чужаниця, За ними піший біжить-підбігає, Аж пожар під ноги підпадає, І кров християнська єго слід заливає. То він на своє здоров'є козацьке- молодецьке ізмагає, Та своїх братів доганяє І <u>словами</u> до них <u>промовляє...</u>³

Примітки до таблиці 4.

¹Зап. Ф. Колесса або О. Сластюн від Миколи Захаровича Дубини з с. Решетилівка Полтав. губ. і пов. (нині Решетилів. р-ну Полтав. обл.), очевидно, після 1908-1910 рр. Опубліковано: Мелодії українських народних дум. Серія І. Списав по фонографу і зредагував Філарет Колесса, // Матеріали до української етнології. Видає етнографічна комісія Наукового товариства ім. Шевченка у Львові. — Т. XIV. — Львів, 1913. — С. 21-32 (текст під нотами).

²Зап. П. Мартинович у 1895 році від кобз. Хведора Хведоровича Гриценка, який родом із селища Глинська Зінків. пов. Полтав. губ. Рукопис знаходиться: Архівні наукові фонди

рукописів і фонозаписів Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М.Т. Рильського НАН України (Далі — АНФРФ ІМФЕ). — ф. 11-4, од.зб. 592, арк. 1-2(зв).

³⁾Зап. П.Мартинович від кобз. Івана Кравченка-Крюковського з м. Лохвиця Полтав. губ. 20 травня 1876 р. там же, «на Приліпці». Опубліковано в: Українські записи Порфирия Мартиновича, Київ, 1906. — С. 1-9.

У цьому уривку ще більше видно, що тексти Дубини і Гриценка-Холодного є генетично споріднені, а тексти Дубини та його вчителя Кравченка-Крюковського не надаються до такого висновку.

І останній check-point, тобто перевірочний момент.

Як ми писали у попередній публікації, «образ старшого брата є, так би мовити, “фірмовим знаком” виконавця цієї думи», «у думі «Азовські брати» варіюється образ старшого брата: від холоднокровно-раціонального і бездушного чоловіка — до «нормального хлопця», якого умови змусили прийняти “непопулярне”, негуманне рішення»³⁾. Напевно, зараз ми б сказали, що образ старшого брата є не лише фірмовим знаком виконавців, а й варіантоутворюючим компонентом цього думового сюжету, бо якби не різне трактування образу старшого брата, то всі варіанти «Азовських братів» були б подібні один на одного, як близнюки (це невеличка гіперболізація).

Варто зазначити, що більшість виконавців «Азовських братів» тяжіють до жорсткого образу старшого брата. Винятком є, скажімо, Остап Вересай. У нього цей образ настільки драматичний, настільки чудово прописана психологічна суперечливість людини, що опинилася у складних моральних умовах, що можна лише подивуватися майстерності кобзаря: як йому у досить вузьких рамках думового канону вдалося це зробити.

Однак повернімося до нашого кейсу. Порівняймо цю варіантоутворюючу для «Азовських братів» ознаку (тобто образ старшого брата) у трьох виконавців: Дубини, Кравченка-Крюковського і Гриценка-Холодного. Як ми з’ясували в минулій статті, «старший брата у Гриценка-Холодного не є абсолютно немилосердним, він поводить негуманно із молодшим братом, бо так складаються обставини і так диктує логіка виживання», а «у Кравченка-Крюковського старший брат досить категоричний і жорсткий: коли середній брат його просить почекати молодшого, той погрожує здійняти йому (тобто прохачеві) голову. Старший брат вимагає від середнього підготуватися до розмови з батьками, диктує, який вони будуть «одвіт давати» (мовляв, будили-не розбудили молодшого брата, втікали лише вдвох), а також передбачає, як вони будуть батьківщину (тобто спадщину) надвоє паювати»⁴⁾.

³⁾Гримич М.В. Кобзар і думовий канон. — С. 12.

⁴⁾Там само. — С. 15.

Щодо Дубини, то ми остаточного висновку щодо його бачення образу старшого брата сказати не можемо, оскільки ми маємо у розпорядженні лише короткий фрагмент думи. Однак навіть його достатньо, щоб припустити схильність виконавця до малювання більш-менш милосердного характеру.

Порівняймо один і той же епізод у трьох аналізованих виконавців:

Таблиця 5

Дубина	Гриценко-Холодний	Кравченко-Крюковський
А найстарший брат се зачуває, До найменшого брата, Пішого піхотинця, А словами промовляє: “А, серце моє не осмілиться, Рука моя не здійметься, А булатна шабля не йме Тебе сікти, рубати... А ой, та будемо безпечно По лісам і по байракам уїжджати, З дерева верхів'я зривати, А ой, на путь, на дорогу А на прикмету А будемо тобі покидати”¹.	То старший брат зачуває, До найменшого пішого словами промовляє: “Брате наш найменшій, пішій рідненький, Соколе ясененький! Серце не осмілиться, Рука не здійметься, Булатна шабля нейметь тебе, найменшого брата, сікти-рубати, А лучше ми будем по лісах, по байраках безпешно гуляти, Будем верхів'я стинати, Тобі будем на примети покидати, Шоб ти знав, куда в Християнські города До отца, до матері, до роду вже дохожати”².	То середульший брат теє зачуває Та до найменшого брата словами промовляє: “Братіку наш найменший, милий, Як голубоньку сивий! Нашого брата шабля булатна шиї не йме, На дрібний мак розсиплетьця, І рука не воздойметьця, І серце не осмілиться, І душа гріха до смерти не скупитьця!” То ж то вони у чистому ступу ті слова промовляли Та свого найменшого брата, пішого піхотинця, При шляху не при чім покидали. То як стали старші брати до темних лісів прибувати, У терни та в байраки зелені уїжджати, Став середульший брат велике милосердіє у себе мати, Став тернам та байракам зелені віття булатною шаблею стинати Та найменшому брату, пішому піхотинцю, премету давати, Шоб він знав, куди в города християнські до отця, до матки, до свого роду прибувати”³.

А ой, найстарший брат зачуває, До середущого брата словами промовляє: “А брате мій рідненький, Соколе ясененький! А як маєм ми найменшого брата й ожидати, Та буде за нами пресильная, престрашная А турецкая погоня й уганяти, А ой, будуть нас на три часті сікти, рубати, А ще в горшю неволеньку завертати...”⁴	То старший брат зачуває, До середульшого словами промовляє: “Брате мій середульший рідненький, Соколе ясененький! Як будем найменьшого брата надждати, То буде за нами з города з Озова велика препишна погонь уганяти, Буде нас сікти-рубати Алі живиом іще в горшу неволю завертати. То ми й сами не втечемо, І его не підвеземо”⁵.	То старший брат тее зачуває, До середульшого брата словами промовляє: “Як будеш ти, брате, за найменшим братом жалкувати, То буду я шаблю булатну з ножна виймати Та буду я твою голову козацьку молодецьку с пліч здіймати, Та твоє тіло козацьке молодецьке птиці-звірю на поталу покидати, А сам буду у города християнські прибувати, До отця, до матки доїжджати, То сам буду знати, Який отцеві і матусі отвіт отдавати”⁶.
---	---	--

Примітки до таблиці 5.

¹Зап. Ф. Колесса або О. Слестіон від Миколи Захаровича Дубини з с. Решетилівка Полтав. губ. і пов. (нині Решетилів. р-ну Полтав. обл.), очевидно, після 1908-1910 рр. Опубліковано: Мелодії українських народних дум. Серія І. Списав по фонографу і зредагував Філарет Колесса, // Матеріали до української етнології. Видає етнографічна комісія Наукового товариства ім. Шевченка у Львові. — Т. XIV. — Львів, 1913. — С. 21-32 (текст під нотами).

²Зап. П. Мартинович у 1895 році від кобз. Хведора Хведоровича Гриценка, який родом із селища Глинська Зінків. пов. Полтав. губ. Рукопис знаходиться: Архівні наукові фонди рукописів і фонозаписів Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М.Т. Рильського НАН України (Далі — АНФРФ ІМФЕ). — ф. 11-4, од.зб. 592, арк. 1-2(зв).

³Зап. П. Мартинович від кобз. Івана Кравченка-Крюковського з м. Лохвиця Полтав. губ. 20 травня 1876 р. там же, «на Приліпці». Опубліковано в: Українські записи Порфирия Мартиновича, Киев, 1906. — С. 1-9.

⁴Зап. Ф. Колесса або О. Слестіон від Миколи Захаровича Дубини з с. Решетилівка Полтав. губ. і пов. (нині Решетилів. р-ну Полтав. обл.), очевидно, після 1908-1910 рр. Опубліковано: Мелодії українських народних дум. Серія І. Списав по фонографу і зредагував Філарет Колесса, // Матеріали до української етнології. Видає етнографічна комісія Наукового товариства ім. Шевченка у Львові. — Т. XIV. — Львів, 1913. — С. 21-32 (текст під нотами).

⁵Зап. П. Мартинович у 1895 році від кобз. Хведора Хведоровича Гриценка, який родом із селища Глинська Зінків. пов. Полтав. губ. Рукопис знаходиться: Архівні наукові фонди рукописів і фонозаписів Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М.Т. Рильського НАН України (Далі — АНФРФ ІМФЕ). — ф. 11-4, од.зб. 592, арк. 1-2(зв).

⁶Зап. П. Мартинович від кобз. Івана Кравченка-Крюковського з м. Лохвиця Полтав. губ. 20 травня 1876 р. там же, «на Приліпці». Опубліковано в: Українські записи Порфирия Мартиновича, Киев, 1906. — С. 1-9.

Як бачимо, цей епізод остаточно схиляє нас до висновку, що Микола Дубина навчився «Азовських братів» саме від Гриценка-Холодного: перший перейняв від другого концепцію образу старшого брата, якому належить ключова фраза про те, що рука їхня не здійметься, а серце не осмілиться. У Кравченка-Крюковського ж ця фраза злітає з вуст середнього брата. Крім того, бачимо дуже близьку словесну і сюжетну відповідність поміж варіантами Дубини та Гриценка-Холодного.

І ще одне. У минулій статті ми писали таке: «Текст Гриценка-Холодного значно коротший і лаконічніший, виконавець меншу кількість часу відводить моралізаторству, ніж Кравченко-Крюковський»⁵). Текст Миколи Дубини за загальною стилістикою дуже подібний до варіанту Гриценка-Холодного. Він також дуже лаконічний і точний.

Таким чином, текстологічний аналіз варіантів дум від Миколи Дубини та інших кобзарів дає всі підстави вважати, що «Азовських братів» він навчився від панотця Хведора Гриценка-Холодного. Шкода, що ми ніколи не дізнаємося про те, як це практично сталося.

Переходимо до наступного етапу нашого дослідження.

Подивившись на таблицю 2, ми бачимо, що взагалі-то чи не найбільше подібностей тексту Миколи Дубини навіть не з Гриценком-Холодним, а з Михайлом Кравченком (13 збігів ділимо на 3 варіанти = в середньому 4,25 збіги на думу).

Зв'язок між варіантами Михайла Кравченка та Миколи Дубини досить відчутний, проте принципово інакший, ніж між Дубиною та Гриценком-Холодним. Перш, ніж дати йому (тобто цьому зв'язку) характеристику, зазначимо, що Михайло Кравченко (народився 1858 р.), подібно до Дубини (нагадаємо, що його рік народження приблизно вкладається в період 1852–1855 рр.), належав до покоління учнів Гриценка-Холодного та Кравченка-Крюковського. Відомо, що він вчився у Самійла Яшного, який, у свою чергу, був в учнях Гриценка-Холодного дев'ять місяців⁶). За іншими даними, Михайло Кравченко вчився у Гриценка-Холодного⁷).

Тепер зрозуміло, чому так багато сильних збігів поміж Миколою Дубиною та Михайлом Кравченком: обох єднає Гриценко-Холодний. Можна було б заспокоїтися на цьому висновку, якби не окремі деталі.

Впадає в око те, що у Дубини та Михайла Кравченка є незначний збіг у заплачці, якого немає ні між Дубиною та Гриценком-Холодним, ані між останнім та Михайлом Кравченком:

⁵Гримич М.В. Кобзар і думовий канон. — С. 16

⁶Це наше власне розслідування. Див.: Гримич М. В. Виконавці українських дум // Родовід. — 1992. — № 3. — С. 14–21.

⁷https://uk.wikipedia.org/wiki/Кравченко_Михайло_Степанович.

Таблиця 6.

Гриценко-Холодний	Дубина	Михайло Кравченко
Ой то не темні тумани у ставали, То так як три брати З города з Озова, С турецької, Бусурменьської Неволі втікали'.	А не сивії тумани наступали... ²	Гей, у святу неділеньку То рано-пораненько. Гей, то не чорні хмари наступали, Не дробні доші накрапали, Гей, то не сиві тумани й у ставали... ³

Примітки до таблиці 6.

¹) Зап. П. Мартинович у 1895 році від кобз. Хведора Хведоровича Гриценка, який родом із селища Глинська Зінків. пов. Полтав. губ. Рукопис знаходиться: Архівні наукові фонди рукописів і фонозаписів Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М.Т. Рильського НАН України (Далі — АНФРФ ІМФЕ). — ф. 11-4, од.зб. 592, арк. 1-2(зв).

²) Зап. Ф. Колесса або О. Сластїон від Миколи Захаровича Дубини з с. Решетилівка Полтав. губ. і пов. (нині Решетилів. р-ну Полтав. обл.), очевидно, після 1908-1910 рр. Опубліковано: Мелодії українських народних дум. Серія І. Списав по фонографу і зредагував Філарет Колесса, // Матеріали до української етнології. Видає етнографічна комісія Наукового товариства ім. Шевченка у Львові. — Т. XIV. — Львів, 1913. — С. 21-32 (текст під нотами).

³) Зап. Ф. Колесса на фонограф від кобз. Михайла Кравченка із с. Великі Сорочинці Миргород. пов. Полтав. губ. у м. Миргороді Полтав. губ. в 1908. Опубліковано: Мелодії українських народних дум. Серія І. Списав по фонографу і зредагував Філарет Колесса // Матеріали до української етнології. Видає етнографічна комісія Наукового товариства ім. Шевченка у Львові. Т. XIII, Львів, 1910. С. 1-25 (мелодія з текстом).

Визнаємо, це зовсім незначний збіг. Лише одне словосполучення. Тим більше, що іншим разом Михайло Кравченко заспівує так:

Ой у святу неділеньку, рано-пораненьку,
Не **синії** тумани у ставали,
Не буйнії вітри повівали,
Не чорнії хмари наступали,
Не дрібнії доші накрапали...⁸⁾

Тобто чи варто взагалі на цей незначний збіг в заплачках Дубини та Михайла Кравченка звертати увагу?

⁸) Зап. О. Сластїон від кобз. М. Кравченка в м. Миргород Полтав. губ. 21 лютого 1902 р. // Сластїон А.Г. Кобзарь Михайло Кравченко и его думы // Киевская старина. — Т. LXXVII, май 1902. — С. 317-324.

Щоб довести вам, що так, ми зробили аналіз заплачок всіх 57 варіантів «Азовських братів» і з'ясували: слово тумани (вар. туман) зустрічається в заплачках 41 раз. Воно вживається як з означеннями, так і без них. Серед епітетів: великі, чорні, темні, сильні, сині. Означення сиві (сивії) знаходимо 8 разів, з них — двічі у Дубини, двічі — у Михайла Кравченка. З покоління їхніх потенційних вчителів подібний епітет вживається в одному з текстів, записаних від невідомих виконавців⁹⁾, ідентифікувати яких ми беремося в одному з наступних досліджень.

Виникає питання: чи випадковий це збіг, чи, може, хтось запозичив у когось цей поетичний троп? Хто в кого? Дубина в Михайла Кравченка чи навпаки? І чи взагалі доцільно називати таку дрібну деталь «запозиченням»?

Поки що не робимо ніякого висновку, а аналізуємо далі.

Сильні збіги між Дубиною та Михайлом Кравченком виявляються також у таких деталях:

Таблиця 7.

Дубина	Михайло Кравченко	Михайло Кравченко
	Фрагмент 1	
А, ой об сире коріння, Ай о білеє каміння свої ножки побиває, Сліди кровю заливає, Піском рани засипає, Міждо коні й убігає, За стремена хватає... ¹	За кінними братами угоняє, За стремена хапає, По білому камінню, по сирому корінню Свої козацькі-молодецькі ноги собиває, Кров'ю сліди заливає, Піском рани засипає, Міжду коні убігає, За стремена хватає... ²	Ой, то менчий брат, піший піхотинець, За кінними братами вганяє, Гей, на сирое корінє, На біле каміне Та ноги пробиває, Кров сліди заливає, Пісок рани засипає, А все братів кінних доганяє... ³
	Фрагмент 2	

⁹⁾Запис переданий І. Срезневським до 1831 р. Опубліковано: Украинский альманах, Харьков, 1831. — С. 124-131.

“А брати мої рідненькі, Соколи ясненькі, Хоч мало, не много обождіте! А міждо коні з собою возміте, В християнській города а подвезіте! Али у чистому полі З плеч головоньку зніміте Та козацьке, молодецьке моє тіло похороніте! А козацьке, молодецьке моє тіло поховайте, А птицям тіла, мого тіла На поталу їе не дайте!”⁴	“Ой брати мої рідненьки, голубоньки сивеньки, чим маєте мене в чужій землі покидати, То краще мені з плеч голову здійміть, Тіло у серу землю поховайте, Птиці на потал не... не подайте”⁵.	“Гей, брати рідненькі, Голубоньки сивенькі! чи маєте мене покидати, - То лучше мені з плеч голову здійміте, Гей, моє тіло християнське В сиру землю поховайте І птиці на поталу не подайте!”⁶
	Фрагмент 3	
Старший брат звертається до молодшого:	Середній брат звертається до старшого:	Середній брат виголошує монолог:
“А, серце моє не осмілиться, Рука моя не здійметься, А булатная шабля не йме Тебе сікти, рубати...”⁷	“Моє серце не осмілиться, Война моя рука не здійметься, Булатная шабля не йме сікти- рубати, Лучше нашому брату найменшому, Піхому-піхотинцю, У турецькій неволі самому помірати”⁸.	Ой середушій брат добре дбає, Сльозами проливає І до землі припадає: “Як то нам своєму брату меньшому голову здіймати? Моя рука не здійметься, І серце не восмілиться, І меч мій не здійметься, Щоб меньшому братові Голову здіймати, То краще мені з ним вмісті по... помирати”⁹.

	Невідомо хто звертається невідомо до кого:	
	Ей, став брат ставати на Самарці, До брата словами промовляє: “Ой, брате рідненький, Голубоньку сивенький! Тож моя рука не здійметься І меч мій не осмілиться! Як то братові менчому А з пліч голову здійсмати, А в сиру землю тіло ховати І птиці на поталу не дати - То лучше нам умісті всім трем помірати!”¹⁰	
	Фрагмент 4	
Середній брат:	Середній брат	Середній брат
“Ай, брате мой рідненький! Тут у чистому полі трави зелені, А води холодні, обіждімо, А свої козацькі, молодецькі коні попасімо, А свого брата найменшого, Пішого піхотинця, Хоч мало, не много обождімо!”¹¹	Середульший брат добре дбає, До тихих вод доїзджає, До свого брата словами промовляє: “Брате мій рідненький, як соколе ясененький, Шо тут лі, брате, трави зелені І води холодні, Станьмо ми, брате, на дождімо, Свої козацькі-молодецькі коні припинімо, Свого лі брата найменшого, Пішого -піхотинця, Хоть мало-немного підождімо, Версту міста пудвезімо, У християнській городи пудвезімо...”¹²	Став середушій словами промовляти, Старшого брата прохати: “Ой брате мій рідненький, Голубонько сивенький, Тут води велики, трави зелені, Тут води велики, трави зелені, Станьмо ми коні попасимо І меншого брата, пішого піхотинця, підождемо”¹³.
	Гей, то став середуший брат Словами промовляти, Сльозами проливати: “Ой брате рідненький, Голубоньку сивенький! Тут луки великі І трави зелені, Станьмо ми, коні попасімо! Гей, то станьмо ми, коні попасімо, Свого меншого брата, Пішого піхотинця, підождімо!”¹⁴	

Примітки до таблиці 7.

¹⁾Зап. Ф. Колесса або О. Сластіон від Миколи Захаровича Дубини з с. Решетилівка Полтав. губ. і пов. (нині Решетилів. р-ну Полтав. обл.), очевидно, після 1908-1910 рр. Опубліковано: Мелодії українських народних дум. Серія І. Списав по фонографу і зредагував Філарет Колесса // Матеріали до української етнології. Видає етнографічна комісія Наукового товариства ім. Шевченка у Львові. — Т. XIV. — Львів, 1913. — С. 21-32 (текст під нотами).

²⁾Зап. О. Сластіон від кобз. М. Кравченка в м. Миргород Полтав. губ. 21 лютого 1902 р. // Сластіон А.Г. Кобзарь Михайло Кравченко и его думы // Киевская старина. — Т. LXXVII, май 1902. — С. 317-324.

³⁾Зап. Ф. Колесса на фонограф від кобз. Михайла Кравченка із с. Великі Сорочинці Миргород. пов. Полтав. губ. у м. Миргороді Полтав. губ. в 1908. Опубліковано: Мелодії українських народних дум. Серія І. Списав по фонографу і зредагував Філарет Колесса // Матеріали до української етнології. Видає етнографічна комісія Наукового товариства ім. Шевченка у Львові. Т. XIII, Львів, 1910. С. 1-25 (мелодія з текстом).

⁴⁾Зап. Ф. Колесса або О. Сластіон від Миколи Захаровича Дубини з с. Решетилівка Полтав. губ. і пов. (нині Решетилів. р-ну Полтав. обл.), очевидно, після 1908-1910 рр. Опубліковано: Мелодії українських народних дум. Серія І. Списав по фонографу і зредагував Філарет Колесса // Матеріали до української етнології. Видає етнографічна комісія Наукового товариства ім. Шевченка у Львові. — Т. XIV. — Львів, 1913. — С. 32-36 (текст під нотами).

⁵⁾Зап. кобз. В. Шевченко від кобз. М. Кравченка з с. Великі Сорочинці Миргород. пов. Полтав. губ. (нині Миргород. р-н Полтав. обл.) в 1904 р. Рукопис знаходиться: АНФРФ ІМФЕ, ф. 8-К-2, од. 36.41, арк. 5-8. Текст під нотами.

⁶⁾Зап. Ф. Колесса на фонограф від кобз. Михайла Кравченка із с. Великі Сорочинці Миргород. пов. Полтав. губ. у м. Миргороді Полтав. губ. в 1908. Опубліковано: Мелодії українських народних дум. Серія І. Списав по фонографу і зредагував Філарет Колесса // Матеріали до української етнології. Видає етнографічна комісія Наукового товариства ім. Шевченка у Львові. Т. XIII, Львів, 1910. С. 1-25 (мелодія з текстом).

⁷⁾Зап. Ф. Колесса або О. Сластіон від Миколи Захаровича Дубини з с. Решетилівка Полтав. губ. і пов. (нині Решетилів. р-ну Полтав. обл.), очевидно, після 1908-1910 рр. Опубліковано: Мелодії українських народних дум. Серія І. Списав по фонографу і зредагував Філарет Колесса // Матеріали до української етнології. Видає етнографічна комісія Наукового товариства ім. Шевченка у Львові. — Т. XIV. — Львів, 1913. — С. 21-32 (текст під нотами).

⁸⁾Зап. О. Сластіон від кобз. М. Кравченка в м. Миргород Полтав. губ. 21 лютого 1902 р. // Сластіон А.Г. Кобзарь Михайло Кравченко и его думы // Киевская старина. — Т. LXXVII, май 1902. — С. 317-324.

⁹⁾Зап. кобз. В. Шевченко від кобз. М. Кравченка з с. Великі Сорочинці Миргород. пов. Полтав. губ. (нині Миргород. р-н Полтав. обл.) в 1904 р. Рукопис знаходиться: АНФРФ ІМФЕ, ф. 8-К-2, од. 36.41, арк. 5-8. Текст під нотами.

¹⁰⁾Зап. Ф. Колесса на фонограф від кобз. Михайла Кравченка із с. Великі Сорочинці Миргород. пов. Полтав. губ. у м. Миргороді Полтав. губ. в 1908. Опубліковано: Мелодії українських народних дум. Серія І. Списав по фонографу і зредагував Філарет Колесса // Матеріали до української етнології. Видає етнографічна комісія Наукового товариства ім. Шевченка у Львові. Т. XIII, Львів, 1910. С. 1-25 (мелодія з текстом).

¹¹⁾Зап. Ф. Колесса або О. Сластіон від Миколи Захаровича Дубини з с. Решетилівка Полтав. губ. і пов. (нині Решетилів. р-ну Полтав. обл.), очевидно, після 1908-1910 рр. Опубліковано: Мелодії українських народних дум. Серія І. Списав по фонографу і зредагував Філарет Колесса // Матеріали до української етнології. Видає етнографічна комісія Наукового товариства ім. Шевченка у Львові. — Т. XIV. — Львів, 1913. — С. 21-32 (текст під нотами).

¹²⁾Зап. кобз. В.Шевченко від кобз. М.Кравченка з с. Великі Сорочинці Миргород. пов. Полтав. губ. (нині Миргород. р-н Полтав. обл.) в 1904 р. Рукопис знаходиться: АНФРФ ІМФЕ, ф. 8-К-2, од.зб.41, арк. 5-8. Текст під нотами.

¹³⁾Зап. О.Сластїон від кобз. М.Кравченка в м. Миргород Полтав. губ. 21 лютого 1902 р. // Сластїон А.Г. Кобзарь Михайло Кравченко и его думы // Киевская старина. — Т. LXXVII, май 1902. — С. 317-324.

¹⁴⁾Зап. Ф.Колесса на фонограф від кобз. Михайла Кравченка із с. Великі Сорочинці Миргород. пов. Полтав. губ. у м. Миргороді Полтав. губ. в 1908. Опубліковано: Мелодії українських народних дум. Серія I. Списав по фонографу і зредагував Філарет Колесса // Матеріали до української етнології. Видає етнографічна комісія Наукового товариства ім. Шевченка у Львові. Т. XIII, Львів, 1910. С. 1-25 (мелодія з текстом).

Ця таблиця доводить, що незважаючи, що збіги між текстами Миколи Дубини та Михайла Кравченка ми й називаємо сильними, проте «кровної спорідненості», як у попередньому випадку з Дубиною та Гриценком-Холодним, між ними немає. Видається, що вони характеризують тодішню (остання декада XIX — початок XX ст.) полтавську манеру (школу) виконавства «Азовських братів» назагал, якщо можна так сказати. До речі, інші варіанти цієї думи з Полтавщини цього ж періоду свідчать про те, що їхні «автори» (Остап Кальний, Антон Скоба, Павло Гутиря, Явдоха Пилипенко) так само вірні цій манері (про це буде йти мова у наших майбутніх публікаціях).

Таблиця 7 також демонструє, що виконавська манера Михайла Кравченка дуже своєрідна. Виглядає так, що інші виконавці на певному етапі своєї професійної кар'єри виробляли свій єдиний «фірмовий» варіант думи і згодом були вірні йому протягом усього життя. Що стосується Михайла Кравченка, то жоден його варіант «Азовських братів» не схожий на інший. Якби не точна фіксація їх записувачами, можна було б подумати без будь-яких докорів сумніння, що вони записані від різних виконавців. Єдине, що їх поєднує — це загальна стилістика «клаптикової ковдри»: несистемне (а нерідко й хаотичне) поєднання в одній думі переплутаних місцями сюжетних цеглинок, введення в обіг лексики і поетики побутової пісні і навіть жорстокого романсу, часом у формі поєднання непоєднуваного тощо.

На основі вивчення різних варіантів «Азовських братів» у виконанні Михайла Кравченка складається враження, що кобзар системно НЕ учив цю думу, тим більше в одного вчителя, проте неодноразово слухав її від інших носіїв, причому дуже уважно. Під час спілкування з етномузикологами співець неначебто свідомо намагався продемонструвати різні варіанти думи, які він чув у своєму професійному середовищі, проте подавав їх не цілісно, а перемішував їх, жонглював окремими структурними частинами, практично творив (хочеться сказати, ліпив) новий варіант під час виконання. І навіть видається, що якби його попросили ще раз виконати те ж саме, що він щойно заспівав, він би не зміг цього зробити. При всій не-

послідовності Михайла Кравченка як виконавця «Азовських братів», його варіанти заслуговують на окреме ретельне дослідження. На нашу думку, це надзвичайно цікавий для науковців випадок виконавства.

Таким чином, підводячи висновки щодо вищесказаного, можна стверджувати такі речі:

Факт того, що виконавець А був «офіційним» учнем у виконавця Б, ще не є доказом, що А вивчив думу у Б. Це жанр дуже складний, і тому до нього співці приступали не в ранньому віці, тобто на першому етапі навчання у панотця, а маючи вже за плечами серйозний виконавський досвід.

Приклад Миколи Дубини свідчить про те, що один із способів навчитися думи — чітко наслідувати «правила гри» виконання думи, засвоєні від одного авторитетного знавця. За роки власної виконавської практики виробляється своя манера; лексика та поетика частково змінюються, проте в межах думового канону.

Судячи з текстологічного аналізу, Микола Дубина навчився «Азовських братів» у Хведора Гриценка-Холодного.

Приклад Михайла Кравченка щодо виконання «Азовських братів» взагалі є унікальним: кобзар щоразу подавав інший текст, komponуючи його з раніше почутих чи засвоєних від інших носіїв думової традиції шматків думи, «перетасовуючи» їх, «розбавляючи» їх як ритуально-думовою, так і народно-пісенною лексикою.

Попереду — дослідження текстів, що були вивчені з книжок: такий спосіб освоєння дум також має свою цінність і демонструє новий період в фольклорній трансмісії, коли на службу виконавцям приходить друковане слово.

Maryna Hrymych (Kyiv)

TRANSMISSION OF DUMAS IN AN ILLITARATA ENVIRONMENT FROM WHOM MYKOLA DUBYNA AND MYKHAILO KRAVCHENKO LEARNED «AZOV BROTHERS»

The philological analysis of the 57 variants of the «Azov Brothers» demonstrates that the text could be learnt by performer in various ways, for example by accepting him one «canonical variant» with the further elaboration of his own performing style, but within the framework of the duma canon (Mykola Dubyna); or by compilation of text from various components of various variants (Mykhailo Kravchenko). Same the principles of performance are very different. It was usual in the kobzar environment to keep devotion to performer's own «branded» version; the sameness of the variants recorded from one performer has been observed for decades (Ivan Kravchenko-Kriukovsky, Hvedir Hrytsenko-Kholodny). While one can notice the cases of «creation» of new duma variant «here and now» (Mykhailo Kravchenko).

Key words: duma, folklore transmission

Вікторія ГАВРИЛЕНКО (Суми)

СВІТОГЛЯДНІ ОСНОВИ УКРАЇНСЬКОГО БАРОКО Й ТРАДИЦІЯ КОБЗАРСЬКИХ ДУМ: ТОЧКИ ПЕРЕТИНУ

Стаття присвячена аналізу світоглядних особливостей доби Бароко в Україні та їх вияву в кобзарських думах різної тематики. Розглянуто основні настанови й ідеї, що формували світогляд українця XVII–XVIII століть та окреслено їх зв'язки з традиційним кобзарським репертуаром. Означено роль кобзарства як важливого чинника у формуванні та укріпленні самобутнього бачення світу в епоху українського Бароко.

Ключові слова: світогляд, епічна традиція, українське Бароко, дума, світоглядна ідея, кобзарі.

Кобзарська епічна традиція в Україні належить до яскравих, самобутніх і значущих явищ національної культури. Кобзарі — мандрівні співці, які виступали своєрідними літописцями, закарбовуючи у своїй творчості важливі моменти історичного та суспільного розвитку країни. Як відомо, кобзарський репертуар складався з різножанрових творів. Значну цінність з точки зору культурного індикатора XVII–XVIII століть представляє дума, як особливий епічний жанр. Адже призначення дум полягає не лише у фіксації достовірних подій: у кожній з них зашифрована узагальнена суб'єктивна оцінка та відгук сучасників на те, що відбувається. Дума набуває особливого розквіту у співочій традиції кобзарів періоду зрілого Бароко. Це дає можливість стверджувати, що кожна з них виражає ідеї, цінності та переконання своєї доби. Незважаючи на відому імпровізаційність та варіантність виконання дум кожним кобзарем, їх зміст є показником світоглядних особливостей українського Бароко.

Спроби окреслення світоглядних рис доби Бароко в Україні зустрічаємо в межах філософських, культурологічних, етнографічних та мистецтвознавчих студій. Значна увага приділена науковцями й дослідженню феномена кобзарсько-лірницького руху в Україні. Розкриваючи різні аспекти побутування традиції мандрівних співців, дослідники (О. Вертій,

О. Савчук, М. Хай та ін.) побіжно торкаються питання світоглядних особливостей феномену. Зокрема, кобзарство розглядається, як досить закрита спільнота, котрій притаманні певні внутрішні правила, в тому числі й власні світоглядні орієнтири.

І все ж питання про співвідношення барокових світоглядних настанов і їх вираження у кобзарських думках висвітлено недостатньо. Проведення паралелей між світобаченням барокової людини і його відображенням у творчому спадку мандрівних співців дозволить глибше осягнути реалії XVII–XVIII століть в Україні. Тому **метою статті** є висвітлення глибинних зв'язків кобзарських дум зі світоглядними особливостями доби Бароко.

Філософське поняття “світогляд” виступає одним із основних, коли йдеться про осягнення особливостей відображення дійсності у свідомості людини. У широкому розумінні світогляд можна вважати творчим першопочатком виникнення своєрідної картини світу кожної культурної доби. Світогляд цілого етносу, спільноти чи окремої людини формується під впливом різних факторів, але, у свою чергу, здійснює вплив на її поведінку, життеустрій, творчість. Наприклад, мистецтво, породжене особливим світоглядом кожної епохи, слугує одним із маркерів, за яким ми вирізняємо Середньовіччя, Ренесанс, Бароко тощо. Таким чином, взаємовплив явищ об'єктивної дійсності та світогляду можна уявити у вигляді замкненого кола. У даній статті розглядається світогляд у його масштабності, тобто бачення світу, притаманне українському народу в період Бароко.

Перш за все розглянемо сутність поняття “світогляд”. За філософським словником, “Світогляд — сукупність узагальнених уявлень про дійсність, переконань та ідеалів, які відображають, розкривають і зумовлюють певне практичне і теоретичне ставлення людини до світу, її спосіб сприйняття, осмислення й оцінки навколишньої дійсності і самої себе як конкретно-історичного суб'єкта пізнання і практики” [9, с. 462].

За Д. Гудінгом та Дж. Ленноксом, світогляд — це система усвідомлених та неусвідомлених уявлень про світ, про нас самих і суспільство [2, с. 14]. Група вітчизняних філософів, серед яких Є. Причепій, А. Гвоздій, визначають світогляд, як систему найбільш загальних “знань, цінностей, переконань, практичних настанов, які регулюють ставлення людини до світу” [8, с.10]. При цьому вчені вказують на тотожність понять “світогляд” і “світорозуміння”.

Отже, світогляд, як система поглядів на світ, складається з таких елементів: уявлення, переконання, ідеали, цінності, настанови. Доба Бароко в Україні позначена розвитком гуманістичних ідей Ренесансу, що проникли в Україну в XVI — на початку XVII століть. Це виявилось у значному підсиленні інтересу до внутрішнього світу людини, її думок і почувань. Звідси постає найзагальніша спрямованість барокового світогляду — вирішення проблеми усвідомлення сутності людини, її місця у Всесвіті [1, с. 93].

Дослідники українського Бароко сходяться на думці, що основними рисами світобачення тогочасної людини були драматизм, трагізм світосприйняття, відчуття самотності у світі та залежності від непізнаних могутніх сил Всесвіту, погляд на світ, як театр із задалегідь розподіленими ролями. Такі особливості зумовлені історичними та суспільними зрушеннями доби, ключовими серед яких були виникнення Війська Запорозького, національно-визвольна боротьба, активний розвиток освіти.

Своєрідною ознакою барокового світогляду є дуалістичне поєднання і суперечливість духовного та тілесного, вічне прагнення до компромісу між різними гранями людської особистості, між виявом божественного, людського та тваринного, усвідомлення свободи вибору [1, с. 94]. За А. Макаровим, стрижневими особливостями барокового бачення світу є переконання в підпорядкованості вищих цілей нижчим, необхідність самообмеження та самоконтролю [7, с. 20]. Загальний драматизм доби Бароко та відчуття людиною власної недосконалості виявляється у схильності до вагань, сумнівів, роздумів, відчутті внутрішньої недосконалості, суперечливості духовного і тілесного.

Серед головних світоглядних ідей доби Бароко — християнська ідея самопожертви заради ближнього, культ побратимства та відданості, які зародилися в козацькому товаристві. Слід зазначити, що козацтво було не лише дієвою політичною та військовою силою, а й фактором впливу на формування та становлення світогляду доби. Знаний дослідник українського лицарства Д. Яворницький звертав увагу не тільки на життєустрій запорожців, а й на їхні чесноти. Так, світоглядними цінностями козака вважалися мужність, удацьство, благодущність, щедрість, безкорисливість, щира дружба, простота, помірність, чесність, байдужість до смерті, мрійливість. Поряд з цим Яворницький називає й негативні риси — легковажність, непостійність, безжурність, недбалість [10, с. 574].

Як відомо, українське козацтво ставило собі за мету оборону територіальної цілісності Батьківщини, захист співвітчизників та християнської віри. Тому в добу Бароко образ козака слугував ідеалом захисника, втіленням надії на справедливість і визволення, про що свідчать фольклорні твори того часу. Особливим авторитетом користувався керманич Війська Запорозького — гетьман. Незаперечним ідеалом барокового українця по праву можна вважати Богдана Хмельницького, який очолив національно-визвольну війну 1648-1654 рр. Погляди сучасної історії досить суперечливі щодо мотивів та спонукань гетьмана. Проте в народному баченні перед нами постає ідеалізований образ, аскетично-відданий лідер, “нівчотю вмінивший розкоші, покой, користи, інтриги і всі привати” заради блага рідної землі [4].

Свідченням цього є п'єса “Милість Божія”, авторами якої вважаються викладачі Київської академії Ф. Трофимович та І. Нерунович. Драма була

створена на честь 80-річчя початку визвольної боротьби і поставлена на сцені академії у 1728 році. Недарма саме від імені Хмельницького творці подають важливі життєві поради співвітчизникам. Ці поради слугують водночас вагомими світоглядними настановами зрілого Бароко в Україні. Серед них:

- відданість Батьківщині (“Не оставить матері своєї без отради”);
- цінність дружби й побратимства, любов до ближнього (“В мирі между собой живіте, друголюбіє над все паче возлюбіте”, “Не обидите нічим братії своєю”);
- аскетизм та готовність відмовитися від матеріальних та мирських благ на користь служінню рідній землі (“А желізо доброе важте і над злато”, “Что бог даст, тим довольні суще”, “З срібних полумис отці наші не їдали, із золотих пугаров они не пивали. О желізі старались, желізо любили, і велику тим собі славу породили”, “Слави іща, багатство ви за нічто майте” [4].

Отже, маючи досить повну картину світогляду барокової доби в Україні, спробуємо дати відповідь на питання: які саме світоглядні орієнтири виражалися і поширювалися через кобзарський епос?

Дослідники українського кобзарства сходяться на думці щодо Києво-Руського коріння цього співацького ремесла. Проте саме в добу козаччини епічна традиція активно розвивається, втілюючи в собі буремний дух XVII-XVIII століть. В цей час з’являються думи та історичні пісні, які є усним поетизованим літописом тих часів. Так, думи “Втеча трьох братів з Азова”, “Маруся Богуславка”, “Іван Богуславець”, “Самійло Кішка” та багато інших створені орієнтовно в XVI-XVII століттях та відображають злободенну проблематику: страждання бранців у турецькій неволі, подвиги січовиків, визвольну боротьбу. Як зазначає Д. Яворницький, багато дум та пісень було складено безпосередньо запорожцями, а отже вкладені в них з перших уст козацькі цінності, ідеали, настанови поширювалися серед населення мандрівними кобзарями, формуючи світогляд пересічного українця [10, с. 237]. Цієї ж думки дотримувався Ф. Колесса, який стверджував, що “З козаччиною вяжеться повстанне й розквіт українських народніх дум, що з малими виїмками мають історичний підклад” [6, с. 7]. За припущенням Колесси, думи, що оповідають про турецьку неволю та каторгу, могли складатися в середовищі бранців. Це так звані “плачі невольників”, у яких йдеться про страждання полонених.

У зразках таких пісень та дум зустрічаємо підтвердження світоглядних ідей відданості Батьківщині, любові до рідного краю та схильності до аскетичності. Так, історична пісня про зустріч матері-невольниці з дочкою, яка прийняла мусульманську віру, містить такі слова:

“Ліпші мої вбогі лати,
Ніж дорогі твої шати;
Я не хочу панувати,

Піду в свій край загибати” [6, с. 14].
Цю ж саму ідею зустрічаємо в думі про “Соколя”:
“Лучче ми будем по полю літати
Та собі живности доставати,
А ніж у тяжкій неволі
У панів проживати” [6, с. 14].

Побратимство, любов до ближнього та милість всепрощення, як світоглядні орієнтири козацького Бароко доносяться думою “Утеча братів з Азова”, котра датується XVI — початком XVII століття. Двоє кінних братів відмовляються допомогти пішому наймолодшому брату, боячись втратити таку близьку й очікувану свободу. Попри це, покинутий брат керується власними чеснотами, зберігаючи відданість своїм кровним побратимам:

“Коли б міні Господь поміг з сії тяжкої неволі озівської втікати,
Мог би я своїх братіків при старості літ шанувати й поважати” [6, с. 68].

За однією з версій закінчення думи, всі втікачі гинуть, так і не діставшись землі християнської. За іншою — старші брати повертаються додому і, зізнавшись у власній слабодухості, зазнають найгіршої моральної кари — батьківського прокляття та вигнання. Цим підтверджується, що обов’язок допомогти ближньому вважався непорушним правилом життя. Ще одним свідченням цінності взаємодопомоги та жертвності є широковідомі думи “Маруся Богуславка” та “Іван Богуславець”, головні герої яких, наражаючись на небезпеку, визволяють співвітчизників з неволі.

В думі “Олексій Попович”, походження якої датують кінцем XVI століття, зустрічаємо схожий погляд на ставлення до рідних та побратимів. Коли козацький корабель потрапляє в бурю і починає тонути, писар Олексій Попович самовіддано пропонує спустити його в море, аби решта товариства могли врятуватися. На питання побратимів, чому ж він вважає себе більш гріховним, Олексій відповідає:

“Старшого брата за брата не мав,
Старшую сестру збарзе зневажав” [6, с.93].

Подібна зневага позиціонується не лише як порушення світоглядної настанови козацької доби, а й вважається одним із найтяжчих гріхів.

Ф. Колесса відзначав такий “характеристичний прояв свого часу”, притаманний козацтву, як свободолобство, прагнення позбутися будь-якої залежності та здобути права і вольності [6, с.141]. Ця думка часто є провідною, як у думках, датованих першою половиною XVII століття, так і у більш пізніх зразках. Підтвердження цього з легкістю знаходимо у думі “Соколя”, де говориться:

“Ей, то ж то у панів єсть що пить і їсти,
Та тільки не вілен світ по світу походити” [6, с. 92].

У другій половині XVII століття з'явилися думи та історичні пісні, присвячені подіям Хмельниччини (“Хмельницький і Барабаш”, “Корсунська битва”, “Похід на Молдавію” та інші). Їхньою особливістю є достовірне історичне підґрунтя, переповідання значущих подій народно-визвольної боротьби у символічному обрамленні. Яскравою особливістю таких творів є висвітлення прагнення українців до повної свободи. Так, дума, що з'явилася після укладання Богданом Хмельницьким Білоцерківського мирного договору (1951 рік), виражає обурення та нерозуміння селян, змушених терпіти утиски польських вояків. У їхньому зверненні до гетьмана чітко бачимо бажання бути повноправними господарями на власній землі:

”Батьку Зінов наш Чигиринський!
За що ти на нас такий гнів положив?
Нащо ти на нас такий ясир наслав?
Ужеж тепер ми ні в чому волі не імієм” [6, с. 144].

Як показує аналіз текстів найбільш поширених дум XVII–XVIII століть, провідними установками, котрі, безперечно, впливали на формування світогляду, були релігійність та відданість вірі. У “невольницьких плачах”, думах “Утеча братів з Азова”, “Маруся Богуславка”, “Іван Богуславець” та подібних образ “землі християнської” асоціюється з безпекою, рідними місцями та батьківським домом. З особливою гіркотою сприймають невольники власну неспроможність відзначати найважливіші християнські свята, а критерієм поведінки часто виступає уявлення про гріх. Усі страждання та поневіряння також сприймаються, як спокута за гріхи. Ідея вірності християнству отримує дещо нове вираження у думах пізнішого складу. Так, прагнення захистити рідну віру, висловлено у войовничій формулі “Віри своєї християнської на поругу вічні часи не дайте” [6, с. 132]. Цей рядок з незначними змінами переходить з думи в думу, ставши об'єднуючою ідеєю таких творів, як “Хмельницький і Барабаш”, “Як од Кумівщини да до Хмельнищини”, “Повстання після Білоцерківського мира” тощо.

Як бачимо, окремі ідеї барокового світогляду виявилися у кобзарських думах особливо яскраво. Український епос, що досяг свого розквіту саме у добу Бароко, крім історичної конкретики мав у собі й моралізуючу складову. А отже, виконуючи свій звичний репертуар, мандрівні співці не лише фіксували та оповідали достовірні події, а й виражали світоглядний дух свого часу. Так, вірність рідній землі, здатність знехтувати розкошами й багатством, жертовність, відданість побратимам та християнській вірі були тими стрижневими настановами, котрі поширювалися через кобзарські думи серед пересічних українців, формуючи особливу світоглядну картину доби Бароко.

Список використаних джерел:

1. Горський В. Історія української філософії / В. Горський. — К. : Наук. думка, 2001. — 376 с.
2. Гудінг Д. Людина та її світогляд : у 3 т. Т. 1: Для чого ми живемо, і яке наше місце у світі / Д. Гудінг, Дж. Леннокс. — К. : УБТ, 2007. — 416 с.
3. Ернст Ф. Українське мистецтво XVII–XVIII віків / Ф. Ернст. — К. : Криниця, 1919 р. — 56 с.
- Ізборник [Електронний ресурс] : [Веб-сайт]. — Милость Божія. — Режим доступу : http://litopys.org.ua/old18/old18_27.htm (дата звернення 25. 01. 2018) — Назва з екрана.
4. Історія української культури : в 5 т.– К. : Наук. думка, 2003. — Т. 3 : Українська культура другої половини XVII–XVIII століть / [авт. тому : Александрович В., Борисенко В., Виврот Т. та ін.] ; редкол. тому : Смолій В., Попович М., Сас П., Матяш В. [та ін.]. — 1246 с.
5. Колесса Ф. Українські народні думи / Ф. Колесса. — Львів : Просвіта, 1920. — 178 с.
6. Макаров А. Світло українського бароко / А. Макаров. — К. : Мистецтво, 1994. — 288 с.
7. Причепій Є. Філософія : підручник для студентів вищих навчальних закладів / Є. Причепій, А. Черній, Л. Чекаль. — К. : Академвидав, 2005. — 592 с.
8. Філософський словник / за редакцією В. Шинкарука. — К., 1973. — 600 с.
9. Яворницький Д. Історія запорозьких козаків: у 3 т. Т. 1 / Д. Яворницький. — К. : Наук. думка, 1990. — 580 с.

Havrylenko Victoriya (Sumy)

**BACKGROUND OF UKRAINIAN BAROQUE OUTLOOK
AND KOBZARS DUMA TRADITION: THE LINKS**

The article analyzed features of the Baroque period ideology in Ukraine and the ways they are revealed in the diverse Kobzars dumas. The main guidelines and ideas that shaped the outlook of Ukrainians in the 17th and 18th centuries have been considered, and their links with the traditional Kobzar repertoire have been revealed. The paper highlights the role of Kobzars as an important factor in the formation and establishment of a distinctive vision of the world in the Ukrainian Baroque period.

Key words: Ukrainian baroque ideology, epic tradition, duma, outlook idea, Kobzars.

Віталій МИХАЛЬЧУК (Київ)

КОБЗАРСТВО ЯК ПОТУЖНИЙ СТРУМІНЬ МИСТЕЦТВА У КОНТЕКСТІ СТАНОВЛЕННЯ УКРАЇНСЬКОЇ КУЛЬТУРИ (історичний, науковий та мистецький аспекти)

Стаття присвячена міждисциплінарному аналізу науково-мистецьких аспектів кобзарства. Феномен кобзарства розглянуто у відповідності до світових та вітчизняних тенденцій з врахуванням його місця як потужного мистецького струменя культурного розвитку. В процесі аналізу використано встановлено міжнаукові зв'язки з літературою, естетикою та математикою, наведено нарис розвитку кобзарства на основі фольклорного та інтелектуального формування української епічної традиції.

Ключові слова: мистецтво, наука, чуттєве пізнання, традиція, гуманізм, кобзарство, справедливість, істина, реальність, естетика.

*Чи вдячний нащадок згадає той час,
Як всі ми вставали з неволі,
Як довго гнітили та мучили нас
На ріднім занедбанім полі?*
Григорій Чупринка. «Питання співця» (1908)

Кобзарство є питомо українським культурним явищем, епічною традицією.[1,с.20] Як складова культури, кобзарство є багатокомпонентним, пов'язане з багатьма іншими її складовими спільними віхами історії та власне базовими культурними концептами. Тож спробуємо визначити хоча б найпомітніші з них, звернувшись до фундаментальних наукових праць та безпосередньо до творчості кобзарів.

Перш за все проаналізуємо кобзарство як мистецтво з погляду музики та естетики. Перший відомий теоретик музики, швейцарський гуманіст Глереан у своєму трактаті «Додекахордон», де він у відповідності до рівня розвитку науки та мистецтва Відродження узагальнив досягнення європейської цивілізації щодо теоретичного осмислення музики, зазначив,

що той, «хто бажає стати достойним жрецем музичної науки та опанувати її в досконалості має відповідати трьом найголовнішим умовам: мати наготові в пам'яті правила арифметики, як теоретичні так і практичні; не бути останнім невігласом в грецькій мові; мати завжди під рукою якийсь інструмент, що дозволить слухом відміряти усі звуки» [2, с. 1]. Детальніше про розвиток цих засад — далі, а зараз проаналізуємо такі фундаментальні естетичні засади розуміння мистецтва як смак та традиція.

Згідно з визначенням Канта, смак є «здатність судити про прекрасне» [3, с. 24]. Шиллер описав першу умову справедливого судження та пізнання мистецтва так: «для того, щоб судження смаку було цілком чистим, необхідно абстрагуватися від того, яку (теоретичну чи практичну) вартість має гарний об'єкт сам по собі». Також він надає таке визначення розуміння краси: краса — це аналогія явища із формою волі; краса — це свобода у явищі; та визначає гармонію почуттів та розуму — як необхідну умову «чуттєвого пізнання», яке супроводжує людину протягом всього життя і як наслідок розвиває світогляд органічної складової світу, адже «сфера духу [якою власне є почуття та розум] охоплює всю природу і закінчується там, де органічне життя губиться у безформній масі та припиняється дія тваринних дій» [4, с. 37–38, 55].

Отже, 1) мистецтво дає найбільш істинне сприйняття реальності, та 2) для того, щоб справедливо судити про предмет мистецтва та дійти незаперечного і повноцінного пізнання слід бути абсолютно вільним.

Саме такими знаннями та вміннями професійно володів український гуманіст, перший співець, що зумів як науковець осмислити мистецтво та досягти в цьому найвищої майстерності як митець і сформувати рівень високої інтелектуальної школи українського бароко Григорій Сковорода. Він також визначає естетичну концепцію пошуку істини і визначає у цьому шлях пізнання світу та першим ступінь звільнення та пізнання себе. Знання гармонії, логіки дають йому можливість вільного осмислення та оволодіння мистецтвом на високому рівні (поезія, музика, рефлексія — осмислення). Наполеглива діяльність гуманіста закладає фундамент високої школи українського мистецтва [5, 6]. Мусимо відзначити успадкування такої моделі творчості М. Будником. Визначення форми своєї діяльності сам панотець характеризує так: «Я вважаю себе епічним співцем. Це в першу чергу, бо маю такі потреби — бачити чітко речі, організовані серцем. Перед собою маю бачити шляхетний колорит здалеку і зблизка...» [7].

Шиллер також підкреслює, що «природа предмета в мистецтві зображується через посередника, який має власну індивідуальність і природу, та залежить від митця, якого теж слід розглядати як уособлену природу». Цим визначенням, можна означити образ кобзаря як митця — майстра мистецької діяльності та продовжувача традиції — сукупності мистецьких вмінь звершувати естетичні процеси етносу. Обов'язковим в проце-

сі формування традиції є стиль, за Шиллером «це остаточний перехід від випадкового до загального і необхідного». Митець, який зумів вивершити власний стиль справедливо відповідає за визначенням Глереана «жрецю».

Культура, духовність (мистецтво та наука) обов'язково мають традицію. Це певна органічна концепція еволюції форм творчості певного етносу із плином часу. Отож, традиція має бути осмислена у єдності з мистецтвом та наукою — духовними надбаннями культури протягом всього періоду її існування у відповідності до власних тенденцій, які є вираженням струменів мистецтва та науки.

Музика нерозривно пов'язана із поезією та математикою. У праці «Українська словесність» дослідника Ф. Колесси ми знаходимо такий опис становлення музико-поетичного мистецтва: «У всіх народів, що досягли вищої культури й витворили своє письменство, попередив письменство розвиток усної словесності. Цією назвою обіймаємо весь засіб словесних творів, віршованих і прозових, що, без допомоги письма, зберігаються в пам'яті народних мас та впродовж довгого часу, нераз цілих століть, переходять усним переказом із покоління на покоління. Такі твори — чи їх складають талановиті одиниці з-поміж неписьменних селян, чи письменні люди, - переходять в усну традицію широких кіл і стають анонімні (безіменні), пристосовуються своїм висловом і формою до стилю й духа народної поезії, та, підлягаючи безнастанним змінам, живуть у великому числі варіантів (відмін), що творяться майже при кожному їх повторенні з пам'яті. Таким чином, хоча твори усної словесності, так само, як і твори письменства, впливають із джерела індивідуальної (особистої) творчості, то, наслідком усної передачі, воїни вдержуються в незакріпленій, пливкій формі, дають широке поле для імпровізації та приймають подекуди ознаки збірної, колективної творчості. // Ця змінливість творів усної словесності в їх віковій мандрівці, те, що вони пристосовуються до традиційного стилю народної поезії — найбільш і відрізняє ці складання від літературних творів, що їх індивідуальні риси залишаються непорушно закріплені письмом...// Та українська усна словесність сягає своїми початками у глибину передісторичних часів, коли уклад суспільних верстов був зовсім інший, коли й різниці щодо їх культурного рівня не могли ще бути такі великі, як це сталося пізніше... Усна традиція дуже полегшувала перехід від одної верстви суспільності до другої» [8, с. 3–4].

Дослідник також охарактеризував високий розвиток давньої епічної словесності. «У княжій добі усна словесність була вже значно розвинена. «Начальний Літопис» (поч. XII. в.) зберігає живий відгомін старих переказів та дружинної поезії, а «Слово о полку Ігоревім» (1186 р.) наскрізь пройняте духом народної поезії, що виявляється і в його поетичній мові і в формі, зближеній до свobodного речитативу (нерівномірних віршів) голосінь і дум» [8, с. 6]. Він відзначає «нерівномірні вірші», які А. Підпалый

визначає «вільною несегментованою формою», що збереглася та досягла високого розвитку в українській поезії.[9] В.Поліщук розглядав цю форму як питомо українську фольклорну традиційну і продемонстрував на прикладі структурного аналізу «Думи про Марусю Богуславку» одночасну дію мистецьких (літературних, музичних) та наукових (мовних, математичних) законів, які є органічними та стихійними, феноменними [10, с. 132]. Отож, звернемося до математичних досягнень пізнання реальності. Глобальним досягненням математики є моментальне відсікання хибних шляхів розумової діяльності, визначення алгоритму прийняття істинного та однозначно справедливого судження. Академік В. Глушков, у «Енциклопедії кібернетики» визначає поняття алгоритмізації творчих процесів (генерування послідовностей нот за допомогою випадкових чисел — алеаторика, доведення теореми числення висловлювань) та наводить практично повний комплекс кібернетичної алгоритмізації [11]. Але основне — утвердження цього алгоритму в концептуальній основі (ідеї) кібернетичної утопії. За логічної, радикально однозначної обробки істини на виході алгоритму буде отримано справедливий результат, а за хибного алгоритму або брехні, покладеної в нього, ця брехня тільки підсилюється і в результаті з'ясувати правду стає абсолютно неможливо [12, 34:09]. Мабуть саме про В. Глушкова поет періоду «тихої лірики» В. Яринич писав «коли люди поставлять пам'ятника такому вченому, що винайде спосіб розпізнавання плям на совісті людей?» [13, с. 18]. Пам'ятником очевидно і є та шана, яку треба належне віддати.

Саме інтелектуальна (гуманістична) діяльність головною мірою осмислення мистецтва (осмислення культурного спадку — епічної традиції, героїчної або трагічної — Будник) зумовила перехід (тяжіння) козаків або вояків (І. Мазепа, Г. Чупринка) та нащадків козацьких (мілітарних) родин (Сковорода) до пацифізму. Це втілюється і в композиційній алегорії (ідеї) народної картини «Козак Мамай», де воїн складає зброю (пістолі, шаблю) і переходить до мистецтва (грає на кобзі)[14]. Цей образ знаходимо у рядках М. Будника «Коли ж це я Запорожцем став?/ Проснувся, перейшов порога,/ за порогом став/ а коли ж це я запорожцем став?», підкреслюючи власну асоціальність (маргінез: перехід за поріг) та усвідомлюючи власну індивідуальність: Запорожець (з картини, образ: козак, що, усвідомивши жорстокість війни, обрав мистецтво як форму гуманістичної екзистенції) і запорожець, як тип пацифістичної екзистенції (покоління, яке отримало таку мисленнєву та ціннісну модель у спадок) [7].

У період середньовіччя окупанти, уряд та церква намагаються контролювати національне мистецтво та науку з метою посилення свого впливу. Єдиним осередком вільного мистецтва стає козацтво, як асоціальне угруповання, що могло протистояти церковному догматизмові, урядовій та окупантській експлуатації на відміну від людей з обмеженими потреба-

ми, що були змушені відмовитись від мистецьких пошуків та зосередитись на пошуку власної ніші в суспільстві й зрештою потрапили під контроль церкви [15, с. 131–145], а також світській (міщанській) музиці, що відіграла роль дозволеної альтернативи мистецтва і була по-суті інструментом насадження пасивності серед середнього класу. Постать вільного митця у суспільстві, де зберігається тільки елемент матеріальної винагороди за формальну презентацію стирається, елемент формування смаків втрачається, оскільки відсутній концепт осмислення та пошуку, боротьби за чисте мистецтво. Мабуть, саме тому козацькі думи — найвище досягнення епічного мистецтва — зберегли язичницьку сутність образів, широку експресію та, збагачені власне пережитими сюжетами і елементами (що теж є важливою складовою творчості), дійшли до нас з найширшим різноманіттям технічних жанрових особливостей.

У час напруженого вболівання за існування, формування національної свідомості, найбільш гостро постає потреба радикального самовизначення, що зумовлює усвідомлення власної неповторності та не тільки звернення до питомо національних основ духовності, а й переосмислення, розвитку у мистецтві та науці з метою творення власної моделі мислення та визначенням шляхів відстоювання своєї вільної екзистенції. Яніс Психаріс, грецький есеїст порубіжжя XIX–XX ст., коли більшість націй переосмислювали своє право на боротьбу за самостійність, так описує відстоювання власного існування: «Нація, щоб стати нацією, потребує двох речей: розширити свої кордони і створити власну писемність. Якщо вона покаже, що знає, чого варта її народна мова, і якщо не буде соромитися цієї мови, тоді ми побачимо, що вона справді є нацією. Вона має розширити не лише географічні кордони, а й кордони мислення. Саме за ці кордони я веду боротьбу» [16, с. 19].

Фактично такою була мета у вирішенні питання буття була у інтелігенції, яка очолила національний рух українців і найбільшу роль тут без сумніву відіграв талановитий державний та культурний діяч Симон Петлюра. Він створив належне підґрунтя процесам, що довели усьому світу високий рівень науки та мистецтва українців. Його доповідь на Кубані, яку із Воронежчиною було нанесено на більшість карт УНР, в тому числі й європейських, відновлення вояцької епічної компоненти (кобзарі та поети, що були вояками УСС, Сірожупанної та Синьожупанної дивізій, збройних формувань) та введення кобзарства у державний мистецький процес (надання звання артиста УНР Кучугури-Кечеренку) спільно із зусиллями потужних митців (Г. Хоткевич, В. Ємець), синтез мистецької та наукової думки та виведення їх на найвищий рівень майстерності сприяв формуванню мистецьких смаків, становленню фундаментальних засад мистецтва та їхньому подальшому розвитку в Україні та поза її межами. В. Ємець, З. Штокалко, Г. Китастих, які залишилися в еміграції, за кордоном опинилися у ситуації,

де вони мали необхідну умову для досягнення високої майстерності — свободу творчого простору. Розвиток поетичного українського струменя відбувся у кобзарстві у вигляді переспівування кобзарями української поезії. Якщо І. Мазепа та Сковорода самі писали музику до пісень, то поезію Шевченка, Вороного, Чупринки перекладали на ноти самі кобзарі-виконавці (В. Ємець — «Розрита могила», «Літа орел», Адамцевич «Байда», «Дума про Євшан-зілля»). Звернення до поезії та формування поетичного — це продовження мистецтва загального від мистецтва індивідуального, адже поезія — це свобода істини у просторі наших душ (А. Підпалій). І, якщо він вільний — формування безумовне і справжнє.

Наймайстернішою рисою музиканта (вищим рівнем стильової довершеності) є здатність до імпровізації та композиції (абсолютної абстракції осмисленої чуттєвості). Музичний малюнок «Кафа» Г.Хоткевича є результатом радикального вибору поетичного в усій можливій потужності на основі язичницького фольклорного світосприйняття (гуцульський лад, широка орнаментика, синтез стильових технік на основі селекції кращих творчих моделей та технік традиції) [17]. Диптих «Сон» Штокалка є свідченням сюрреалістичного переосмислення поетичного стилю шевченківської містерії, успадкованої із високоабстрактних форм епічної традиції (думи: ретардація, ретроспекція, символічний персоніфікований пейзаж, сили природи та органічні впливи усвідомлених дій людини). «Орієнтальний» та «2-ий атональний» етюди є прикладами серіалізму та виходу на алеаторику, які у творчості кобзарів збереглися в ефекті індивідуального переспівування та імпровізації — вершини індивідуального стилю [18]. В. Волівач — мабуть перший і єдиний на сьогодні кобзар, який використовує традиційні електроінструменти — зумів витворити свій власний найбільш близький до сучасних можливостей мистецтва кобзарський стиль та побудувати неповторну стильову течію, глибоко переосмисливши етнічну неповторну квінтово-квартову концепцію композиції [19].

Отож, звернемось до безпосередньо згаданих математичних законів у творчості. Очевидно всі вони відповідають принципам організації матерії та водночас особливостям духовної активності буття. Частково їх описав у трактаті про алеаторику «Алеа» (жереб) французький композитор та філософ Булез П. Він зазначив, що зачатки алеаторики та серіалізму були закладені в основі самої структури музики, її логіки та традиції, також проаналізував композицію, як статистичне та ймовірнісне прогнозування розвитку теми як закономірності розподілу ряду випадкових величин [20]. Узагальнену ладову структуру кобзарської традиції вичерпно описав З. Штокалко у своєму «Кобзарському підручнику», вона фактично відповідає Глереановому «Додекахордоні» [21, с. 26–51, 112–121].

В середині минулого століття видатні вчені-математики вивчили закони організації матерії, активності людської свідомості та механізми пове-

дінки живої матерії та описали їх у своїх наукових працях. А. Тюрінг (теорія ординалів) та В. Глушков (теорія автомата) будували модель мислення, досліджуючи закономірності мисленнєвих процесів. Тюрінг, вивчивши принципи будови матерії, дослідив також динаміку морфологічної еволюції. Неш вивчив закономірності поведінки визначив ймовірність — механізми поведінки. Всі троє усвідомлювали і визначали творчий метод як основний механізм високодуховної (інтелектуальної) активності. Але там де закінчується одна концепція — у силу вступає наступна. В майбутньому метод заперечила філософія анархізму Фейєрабенда, а аналітика соціуму Маркузе довела логічну потребу його реорганізації як неминучу. Тож якими будуть концептуальні основи мистецтва в майбутньому — розсуд часу та вибір творчої індивідуальності; але концептуальною основою лишається чуттєво осмислена традиція - спадок людської духовності.

Список використаних джерел:

1. Черемський К., Традиційне співоцтво. Українські співці-музиканти в контексті світової культури: наук. вид. — Харків, «Атос». — 2008.
2. Glareani. Δωδεκάχορδov. — Basileæ, 1567.
3. Кант І. Естетика. Пер. з нім. Б. Гавришківа. Львів:Аверс, 2007. — 360с.
4. Шіллер Ф. Естетика. Київ: Мистецтво, 1974. 360с.
5. Сковорода Г. Повне зібрання творів. / Зав. ред. С. М. Перевертун. — Київ: Наукова Думка, 1973. — Т. 1. — 531 с.
6. Сковорода Г. Повне зібрання творів. / Зав. ред. С. М. Перевертун. — Київ: Наукова Думка, 1973. — Т. 2. — 574 с.
7. Будник М. Матеріали виставки “Прощання з кометою”. - Київ, Музей І.Гончара, 1997 р.
8. Колесса Ф. Українська усна словесність. — Едмонтон, 1983. — 645 с.
9. Підпалій А. Нова безпунктуаційна несегментована поетична форма/ Слово і Час. — 2002. — №11. — С. 81–83.
10. Поліщук Валер’ян. Літературний авангард: Полеміка. Критика. Теорія поезії. — Харків, 1928. — 132 с.
11. Енциклопедія кібернетики в 2 т. / За ред. В. М. Глушкова. — Київ: Головна редакція Української радянської енциклопедії, 1973.
12. Мозок Академіка Глушкова. Таємниці України. — Київ: студія телеканалу СТБ, 2007. — трив. 44:09.
13. Яринич В. Земна сповідь. — Київ: Радянський письменник. — 48 с.
14. Українські народні картини «Козаки Мамаї». Комплект листівок. Упор. П. Білецький. — Ленінград, Aurora Art Publishers, 1975. — 16 арк.
15. Кушпет В. Старцтво: мандрівні співці-музиканти в Україні (XIX — поч. XX ст.): Наукове видання. — К.: Темпора, 2007. — 592 с.

16. Новогорецька література. Антологія. Київ: Українська енциклопедія імені М. П. Бажана, 2008. — С. 7, 19.
17. Хоткевич Г. Невільничий ринок у Кафі. — Виконує С. Захарець. — Київ, Національна філармонія України, Колонний зал ім. М.В. Лисенка, 14 листопада 2011. — трив.6:10.
18. Штокалко З. Відлуння Століть (CD 1-6). — [аудіо]: MP3, 192 кб/с, трив: 08:01:57. — Тернопіль: студія звукозапису О. Третяка, 2008.
19. Творчий вечір В. Волівача. — Київ: Музей театрального, музичного та кіномистецтва України, 28 квітня 2017.
20. Pierre Boulez — Alea. — La Nouvelle Nouvelle Revue Française, N° 59 (Novembre 1957).
21. Штокало З. Кобзарський підручник. — Едмонтон-Київ, 1997. — 347с.

Vitalii Myhalchuk (Kyiv)

**KOBZARSTVO AS A POWERFUL STREAM OF ART IN THE CONTEXT
OF UKRAINIAN CULTURE FORMATION (HISTORICAL, SCIENTIFIC AND
ARTISTIC ASPECTS)**

The article represents an interdiscipline analysis of scientific and art aspects of the kobzarstvo. The kobzarstvo phenomenon is presented as firm art torrent of a development of the culture in order to the all-world and national scientific tendencies. There are esthetics, literature, music and mathematics. The view of kobzarstvo development is presented in the base of forming of the Ukrainian epical tradition.

Key words: art, science, tradition, kobzarstvo, humanism, esthetics, tradition, right, sensual cognition

Марина НАБОК, Халід АБУСАМРА (Суми)

ЕТНОПСИХОЛОГІЧНІ ОСОБЛИВОСТІ ЗОБРАЖЕННЯ ГЕРОЇВ В УКРАЇНСЬКИХ НАРОДНИХ ДУМАХ ТА ФОЛЬКЛОРІ МУСУЛЬМАНСЬКИХ НАРОДІВ (на прикладі Палестини та Йорданії)

На основі українських народних дум, пісенного репертуару студентів з Палестини та Йорданії, у статті здійснено спробу порівняльного аналізу етнопсихологічних складових характеру героїв, образу оповідача, творця та виконавця українських народних дум і народних пісень цих країн. На підставі первнів (архетипів) українського народу та народів арабського світу, виражених в символічних формах «колективного несвідомого», з'ясовано своєрідність національних психотипів українців, палестинців та йорданців, визначено основи їх етнічного «Я-буття».

Ключові слова: українські народні думи, кобзар, арабські народні пісні, етнопсихологія, національна самосвідомість, архетипні образи, етнічні стереотипи.

Сучасний стан розвитку народознавчих наук потребує нових підходів у дослідженні різних жанрів усної народної творчості та українських народних дум зокрема. Фольклор, як універсальний засіб вираження національного характеру, — важливий чинник формування духовного світу особистості, морально-етичного ідеалу, національної самосвідомості. Вивчення українських народних дум потребує не тільки врахування теоретичних здобутків попередників, але й синтезу з такими науками, як етнопсихологія, етноестетика, етнопедагогіка, лінгвофольклористика, етнолінгвістика та ін. У такому разі важливим є зіставлення національного, етнічного з етнопсихологічними особливостями героїв фольклорних творів інших країн світу, адже в період розбудови національної держави та в межах міжкультурного спілкування етнопсихологічні знання сприятимуть гармонізації міжособистісних, міжнаціональних зв'язків як в Україні, так і далеко за її межами.

Етнопсихологія вивчає особливості психічного складу етносу. Своєрідність національного характеру, психіки людей відносять до категорій етнопсихологічної науки, тісно пов'язаних з розумінням окремішності народу, зумовленої комплексом спільності етнопсихологічних рис, що відрізняють його від інших етносів. М.Шугай так визначає роль етнопсихологічної науки: «Етнопсихологія, як наука, вивчає вироблені етносом в процесі свого існування, як певної спільноти, психічні якості та дії адаптованості до умов біологічного та соціокультурного довкілля, а також процеси гармонізації міжетнічних стосунків у державі та світі. Отже, це стосується не лише геопсихічних, а й геополітичних особливостей, які визначають зовнішні стосунки між сусідніми державами, етнічні та державні кордони тощо» [3; с. 360].

Вважається, що етнопсихологія як наука зародилася в 1859 році, коли вчені Берлінського університету Г.Штейнталь та М.Лацарус видавали «Журнал етнічної психології та мовознавства», основним завданням для редакторів якого було пізнання народного духу, що визначався мовою, міфами, характером, звичаями, релігією, історією певного народу. Поглибив потрактування про народний дух німецький дослідник В.Вундт, вказавши на своєрідність народної психології. Проте ще до вчення В.Вундта, український мовознавець, літературознавець, фольклорист О.Потебня в праці «Думка і мова» (Х., 1862), обґрунтував поняття «психологія народів» як співвідношення індивідуального розвитку та розвитку етносу в цілому. Саме специфічна система способів мислення кожного окремого народу, на думку вченого, втілена у мові та формує думку лише своїм способом. Коли в Західній Європі ще тільки формувалися вчення з психології народів (В.Вундт), колективних уявлень (Е.Дюркгейм), то в Україні певні елементи етнопсихології українського народу знаходимо вже у В.Мономаха «Повчання дітям», у драмах Т.Прокоповича, філософських вченнях Г.Сковороди. Етнопсихологічні ідеї знайшли подальший розвиток і в працях М.Костомарова, М.Драгоманова, В.Антоновича, І.Франка, М.Сумцова, К.Сосенка, представників української діаспори, зокрема О.Кульчицького, Д.Донцова, В.Яніва, М.Шлемкевича, Є.Онацького, Д.Чижевського, І.Мірчука, сучасних дослідників усної словесності Г.Нудьги, Р.Кирчіва, В.Качкана, О.Вертія, В.Давидюка, І.Денисюка, Л.Дунаєвської, М.Дмитренка, В.Сокола, Я.Гарасима, Ж.Янковської та ін. Етнопсихологічний інтерес представляють твори новітньої української літератури, в яких розкрито психологію життя українського народу (І.Котляревський, Т.Шевченко, М.Вовчок, І.Нечуй-Левицький, І.Франко, Леся Українка, М.Коцюбинський, В.Винниченко, Ю.Липа, С.Петлюра, М.Хвильовий та ін.).

Таким чином, етнопсихологія як наука є важливою у дослідженні національних особливостей світосприйняття і світорозуміння народу, особливостей його психіки, національного характеру, закономірностей фор-

мування й функцій національної самосвідомості, етнічних стереотипів, національних спільнот взагалі. Фольклор народів світу — вдячний матеріал для дослідження етнопсихологічних особливостей кожного окремого народу, адже в народних творах зафіксовані архетипи, що є виявом народного світосприйняття, світорозуміння і світовідтворення.

У зв'язку з цим в Сумському державному університеті ми проводимо науково-дослідну роботу з чужоземними студентами, які приїхали з країн Близького Сходу. Вони переглядають відеоаудіозаписи українських народних дум, аналізують образи героїв, порівнюють їх з образною системою своїх народних творів. Студенти з Палестини, Йорданії є представниками арабського психологічного типу, сформованого протягом багатьох століть. Цей тип виявляється у колективній та індивідуальній поведінці, тобто первнях (архетипах), що утворюють апіорні психічні та поведінкові програми людини. Духовне життя народів тісно пов'язане з архетипами, оскільки в процесі творчої діяльності у представника певного етносу з їх допомогою утворюється своєрідна послідовність образів, втілена у певних символічних формах.

Первообрази, виражені в певних символічних схемах «колективного несвідомого», зауважуємо і у сприйнятті студентами українських народних дум. Прослухавши думи про «Козака Голоту», «Марусю Богуславку», «Плач невільника», «Про бурю на Чорному морі», «Втечу трьох братів із города Азова», вони спершу звертають увагу на виконавську манеру кобзаря: мистецьку гру на бандурі з неймовірно професійним перебиранням струн, яке створює чаруючу мелодію, гру тональностями як спосіб передачі емоцій слухачеві, що збуджує центральну нервову систему. Абу Трабах Ахмад з Йорданії (група ЛС-427) порівнює його спів зі співом птаха: «Кобзар виспіває як пташка, яка вміє добре співати. Цей спів діє на ЦНС і надихає на щось красиве, ніжне, приємне» (архів Набок М.). Про терапевтичний вплив епічної співогри у статті «Етномедичні аспекти практики українських традиційних співців-музикантів» зауважує К.Черемський, відомий український дослідник кобзарства, лікар за фахом, підкреслюючи використання традиційної музики у реабілітації депресивних і субдепресивних станів, емоційних порушень, аутизм та ін. [2; с. 168–193].

Прослухавши думу «Маруся Богуславка» у виконанні Ярослава Криська, запис думи про «Втечу трьох братів із города Азова» та думу про «Бурю на Чорному морі» у виконанні В.Мішалова, Хамаршех Амер з Палестини (група ЛС-427) написав у відгуку: «Я відчув, що кобзар розповідає нам історію. Він співає цю думу для того, щоб поділитися з нами емоціями. Я, як громадянин іншої держави, який не розмовляє українською мовою, зразу відчув, що це сумна пісня» (архів М.Набок). Іноземні студенти звернули увагу, що виконавець думи «Маруся Богуславка» Ярослав Крисько співав думу із закритими очима. «Таким чином, — роблять висновок іноземні сту-

денти, — він входить в транс, щоб глибше передати свої почуття і переживання» (архів М.Набок).

Не випадково вони звертають увагу на манеру виконання народних дум, адже багато народних пісень арабських країн виконуються подібно до українських народних дум, тобто розповідним тоном. Це давня арабська традиція, коли існували співці-поети «шаіри» (رعاشل), яких називали «віщими». Вони були творцями і виконавцями пісень, мали особливий дар, магічну силу, тому їх пісні вважали віщими. Найчастіше «шаіри» (رعاشل) виспівували подвиги воїнів. Існували й інші жанри пісенної творчості як пісня-виклик в бій (قزجرا), пісня-помста, (راصتنا), хвалебні пісні (حدم). Часто пісні супроводжувалися танцями «дапка» (فكبدل), в яких особлива роль відводилась рухам ніг. Танцюристи дзвінко вибивали ногами по землі для того, щоб у відлунні тупоту ніг ворог їх почув та зрозумів міць, силу їхнього духу. Ця традиція походила з тих часів, коли представники арабських племен ще не вміли читати та писати, а працювали виключно на землі, були землеробами і «тупання по землі» було єдиною зброєю та засобом передачі послання ворогові. Тобто, обробляючи землю, в одній руці вони тримали знаряддя праці, а в іншій — зброю, що є символічним кодом буття нації і вказує на здатність у будь-який час за будь-яких обставин захистити себе.

Така традиція втілена і в сучасному житті арабських народів. Так, наприклад, йдучи на дипломатичні переговори, представники арабського світу психологічно налаштовуються таким чином: в одній руці вони тримають гілку оливкового дерева (символ миру), а в іншій — зброю, що означає прохання-попередження не провокувати його своїми несправедливими рішеннями на те, щоб дипломат не кинув з руки цю гілку.

Тому не випадково арабські студенти в першу чергу звертають увагу на стиль виконання народних дум, адже вони таким чином зіставляють «своє» з «чужим», порівнюють знайоме їм у манері виконання своїх фольклорних творів з «інакшим» для них. Відтак, на противагу чаруючим, протяжним, ніжним звукам бандури, що лікують і зцілюють душу, у своїх народних піснях іноземні студенти зауважують голосний, енергійний спів, що здатний викликати ворога на бій. Тож, *звукосимвол* є домінуючим у виконанні народних арабських творів. За цього, первинна опозиція міфологічного світогляду «свій-чужий», зумовлена виокремленням предмета з того що ним не є (**Я і не-Я**) і де простір сприймався як *освоєний — неосвоєний простір*, набув вже певної структури, в якій об'єкти та суб'єкти, що розміщені в тій самій ділянці простору, є вже близькими один до одного. Таким чином, людина вже чітко усвідомлює хто для неї «свої» та «чужі», простір чітко окреслений (землероб усвідомлює, що ця земля належить тільки йому), ментально закріплений (відлуння звуку пісні і танцю мають почути «свої» та об'єднатися в єдиний часопростір для подальших спільних дій).

Прослухавши думу «Козак Голота», студенти підкреслюють її урочистий, піднесений тон. Образ козака Голоти, який вільно гуляє степом їм близький, бо викликає подібні асоціативні зв'язки зі своїми національними героями, для яких простір визначений, чітко окреслений. Тобто архетипно-буттєвий концепт «Поля» арабські студенти розуміють як *простір*, де утверджується козацька воля, потяг до життя. «Ця дума мені нагадала про ворогів України, які хочуть зламати «Волю» українців, їх свободу. Свобода — це життя», — пише у відгуку Абу Трабах Ахмад з Йорданії (група ЛС-427). Як бачимо, в образі козака Голоти студент підкреслив потяг українців до волі та незалежності. Близьким для палестинців та йорданців Голота є і в плані його насміхань, кепкувань над ворогом. В арабських народних піснях і танцях, герої теж глузують, насміхаються над ворогами. Якщо в українських народних думах у такому сатиричному зображенні переважає світла кольористика «ясні зорі», «тихі води», у думах про Хмельниччину «шабля булатна», від якої втікають польська шляхта та євреї, то у фольклорі країн Близького Сходу герой насміхається над ворогом пританцювуючи серед пожежі, руйнувань, чорного диму, таким чином показуючи свою силу над ним. Танець «дапка» (فلكب دلك), — своєрідний виклик, що засвідчує не лише безстрашність перед ворогами, але й спонукає «своїх» до об'єднання.

Такими ж сміливими постають й герої арабських народних пісень «ثالث» (تومل ع اوقب اسل لاجر) («Про трьох чоловіків, які йдуть на смерть») (Режим доступу: <http://www.conan-anime.com/t9842-topic#ixzz3zkn9WUYN>), «تبه» (دورابل او رانل) («Вогонь перемоги») (Режим доступу: <https://www.paldf.net/forum/showthread.php?t=600194>), «انه يقين فوس» («Ми залишимося тут») (Режим доступу: http://mawdoo3.com/%D9%83%D9%84%D9%85%D8%A7%D8%AA_%D9%86%D8%B4%D9%8A%D8%AF_%D8%B3%D9%88%D9%81_%D9%86%D8%A8%D9%82%D9%89_%D9%87%D9%86%D8%A7). Основою етнічного психологічного типу пісні «تومل ع اوقب اسل لاجر ثالث» («Про трьох чоловіків, які йдуть на смерть») є колективні переживання, що об'єднують героїв пісні. Вони не хочуть бачити смерть один одного, тому кожен хоче померти першим. У пісні архетипом свободи є образи *зірок на безкрайому небі*. Саме три безстрашні воїни зображені в образах трьох зірок «موجن ثالث». Халід Абусамра з Палестини (гр. ЛС-331) пояснює, що існує особлива зірка на ім'я Сурая «ايرثل مجن», яка допомагає людям і вказує шлях до свободи «عارحصل الي ف سانل داشرا يف دعاس يذل مجنل ايرثل مجن» (архів М.Набок). За арабськими віруваннями зірки — це помічники людей. Аллах створив світ, у якому співіснують добро і зло, ангели і демони. Тому зірки в уявленнях арабів символізують воїнів, які не дають можливості нечистим силам піднятися до неба та нашкодити Богові, адже злі сили не повинні слухати та знати про плани Аллаха. Згідно з народними уявленнями українців, зірки безпосередньо пов'язані з долею людини. Народна уява проектувала на них психологічні якості людини, моделюючи

характерну для кожного індивіда ситуацію постійного вибору між добром і злом. Тому зірки, як духовні істоти-генії, можуть грішити, і тоді падають на землю і перетворюються в бісів. Той, хто першим стане на місце, куди впала грішна зірка (навіть звір, птах, комаха), захворіє нечистою хворобою. Таке місце непридатне для життя.

В українській народній думі «Козак Голота» етнопсихологічні уявлення про волю та свободу узагальнено в образі героя-одинака, який сам перемагає татарина. Етнопсихологічні уявлення арабських народів про єдність втілено у збірних образах. Не випадково козака Голоту студенти сприймають крізь призму узагальненого, збірного образу.

В народній пісні «نغ دورابالو رانال تَبَهَا» («Вогонь перемоги»), психологічним підґрунтям єдності ріднокровної спільноти є просторово-часові архетипи «Вогню» й «Дороги». В українській народній думі «Козак Голота» просторово-часова модель дій героя-одинака реалізована в первообразі «Поля» — астрально-космічного символу волі, незалежності, козацького життя. Він є основою для ідеалізації «Я-буття» козака Голоти: в думі яскраво зображено зовнішність козака, його характер. Тобто просторовість, широта поля є тлом у зображенні повноти внутрішнього стану молодого козака Голоти. Натомість в арабській пісні просторово-часовий архетип «Дороги» лінійний, доповнений архетипом «Вогню» — символом єднання Землі з Небом, що є енергетично сильним. Поеднання архетипних образів «Вогню» й «Дороги» в арабській пісні — своєрідний код єдності між етносом «Ми-буття» в горизонтальному та вертикальному часопросторі, що й визначає психологічний склад національного характеру арабських народів. Зокрема, в пісні горизонтальний часопростір визначений від міста Акки, що знаходиться на півночі Палестини до міста Тіри, розташованого в південній частині країни. Тобто спалах вогню, «спів пороку» видно з півночі на південь, а це заклик до об'єднання арабських народів, бо тоді настане «світанок перемоги»: «يطلل أكع نم رانال تَبَهَر / نم تاو نطو اي بابش بلطأ». «يَدْرَحْ ارجفو / ام عدي يللا ني و اي يي ادفل اول ط قماشنل لك عم و اي ني طسل فلل». «فَنَحْتِي امدل اب» (Режим доступу: <https://www.paldf.net/forum/showthread.php?t=600194>). Шлях до перемоги чітко визначений, тобто лінійний, він завжди в крові, читаємо далі: «رياشع و ليع شم دحاو بعشلاور». «انطوم ررحنت دهاع قروثلا ع و ا / ري اسخ لمحتاودهاج اومدب / ري اشع و ليع شم دحاو بعشلاور». Тому перемогу козака Голоти над татарином студенти сприймають крізь призму «Ми-буття», тобто як перемогу гордого українського народу над ворогом. «В думі співається про гордість і свободу. Ми ніколи не повинні дозволити комусь нас роз'єднати, забрати у нас батьківщину і землю. Ми повинні стояти разом проти всіх» (архів М.Набок), — пише у відгуку Белбаісі Мохаммед з Йорданії (гр.ЛС-426).

Прослухавши українську народну думу «Маруся Богуславка» у виконанні Ярослава Криська, студенти з Близького Сходу звернули увагу на образ кобзаря, який є для них уособленням усієї України. Таке розуміння

образу виконавця думи ґрунтується на вивершенні *колективного* над *одичним* у світосприйнятті арабських народів. Для Халіда Абусамри з Палестини (гр. ЛС-331), наприклад, він є історією України, бо розповідає про її героїв: «Кобзарі — це історія цієї країни. Вони розповідають про героїчне минуле. Українці повинні пишатися кобзарями. Як і герої народних дум, так і кобзарі страждали: їх переслідували, вбивали. Але вони не зламалися і продовжують розповідати про своїх героїв» (архів М.Набок).

Маруся Богуславка для студентів є теж уособленням долі України. Її вчинок героїчний. Студенти допускають, що турецький паша їй це не пробачить та вб'є. Вони також зауважують, що у фольклорі арабських країн немає пісень, де головним героєм була б жінка чи дівчина. У доісламські часи жінки не носили хустку «хиджаб». Існувало повір'я, що дівчинка вже народжується нечестивою, тому може принести нещастя в родину. Часто таких малят-дівчаток живцем закопували в землю, убезпечуючи таким чином свою родину від майбутніх нещасть. З прийняттям ісламу статус жінки змінився. Жінка-мати вже є благом від Бога і це благо має бачити тільки один чоловік (тільки «Я»). Національне виховання на Близькому Сході спрямоване на виховання таких чеснот в дівчини як честь, гідність, скромність, поблажливість, чистота дошлюбних стосунків, повага до старших. В колі хлопчикам розповідають про те, що коли цукерка розгорнута, то на неї сідають комахи, а коли вона обгорнута, то комаха ніколи на неї не сяде. Тому жінка повинна одягатися та поводитися таким чином, щоб не привертати до себе надмірної уваги чоловіків. В сучасному арабському світі роль жінки не обмежується лише домом. Вони навчаються, отримують вищу освіту, самотійно визначають для себе чи покривати голову хусткою чи ні. Звичайно це залежить від родини, в якій дівчина виховується, та країни, в якій вона живе. Відтак, Маруся Богуславка для студентів з арабських країн є взірцем скромності, порядності, відданості батьківщині, вірності своєму чоловікові, бо ж не втекла разом з невільниками. Естетизація в думі внутрішніх переживань невільників, які «тридцять три літа там пробували, / Сонця праведного / І Світа білого не видали» [Українські народні думи, с. 25] для арабських студентів не є визначальним у зображенні героїв думи. Переживання героїв думи вони сприймають цілісно як переживання ріднокровних людей, представників однієї нації, які об'єднані спільною метою. Тобто переживання Марусі Богуславки та козаків-невільників є основою для об'єднання та реалізації мети: рятуючи козаків-невільників, Маруся Богуславка помстилася ворогам, а козаки, повернувшись на рідну землю, продовжать боронити свою землю від ворогів. Таким чином, психологічним підґрунтям таких переживань героїв дум студенти вбачають не в естетизації внутрішнього світу козаків та дівчини-бранки, а в «ідейності переживань» через самопожертву, відданість «своєму» задля протистояння тому, що руйнує цілісність ріднокровної спільноти, тобто проти «чужого».

Таке світосприйняття і світорозуміння є однією з національних прикмет в характеротворенні арабських народів.

Відтак, українську кордоцентричність («cordis» — «серце», «centrum» — «центр кола», «серце як єдність та цілісність людини»), що виявляється в емоційності, ліризмі, сентименталізмі, чутливості, любові до природи, студенти з Палестини та Йорданії сприймають у єдності з найвищим ідеалом — ідеалом служіння батьківщині. Етнічна самосвідомість мусульман, об'єднана макрокосмосом (всесвіт) та мікрокосмосом (**Я**-етнічне), спрямовує **Я**-етнічне в майбутнє з метою збереження етносу, самозахисту у просторі й часі (**Ми**-майбутнє). Такі етнопсихологічні уявлення арабських народів зауважуємо і у сприйнятті студентами думи «Про втечу трьох братів з города Азова». Зокрема, у відгуках студенти написали, що вчинок братів є великим гріхом. Вони схвалюють батьків, які вигнали синів з дому. «Батьки вигнали з дому їх тому, що це вважається великим гріхом. Ця думка вчить нас не залишати своїх в біді» (архів М.Набок), — підсумовує Хамаршех Амер з Палестини (гр. ЛС-247). Белбаісі Мохаммед з Йорданії так коментує народну думу: «Старші брати залишили меншого в полі. Ця пісня-казка дуже сумна, бо залишити свого — це великий гріх. Я шокований таким вчинком та тим, що є взагалі такі брати» (архів (автора) М.Набок). Не випадково Белбаісі Мохаммед прослухавши думу, написав у відгуку «пісня-казка», адже для нього, як і для більшості арабських студентів, ця ситуація схожа не на реальну, а вигадану подію. У фольклорі мусульманських країн немає пісень подібного сюжету і це не випадково. В народному світогляді арабських народів «**Я**-етнічне» нерозривно пов'язане з концептом «**Ми**-майбутнє». Емоційні, когнітивні, поведінкові складові ментальності «працюють» на утвердження єдності цих концептів. Сюжети народних творів на зразок думи «Про втечу трьох братів з города Азова» можуть поглибити і так роз'єднану по всьому світі арабську націю, адже якщо в родинному колі немає єдності, то це впливає і єдність нації в цілому. Яскравим цьому підтвердженням є переказ, в якому розповідається про посланця Юсифа. У нього було 11 братів, які хотіли його позбутися. Для цього вони запевнили батька, що підуть разом грати у футбол. Далеко від дому його забили та вкинули у колодязь. Батькам же принесли порвану сорочку в крові як доказ того, що Юсифа роздерли вовки. Тим шляхом в Єгипет проходив караван, який зупинився біля колодязя. Побачивши хлопчика, люди врятували його та забрали з собою. Зростав він у заможній родині та в майбутньому став королем. Тож, колективні уявлення про буття арабського етносу засновані на його відроджуваності. В боротьбі протилежностей перемагає людина, яка має мету та об'єднана спільною ідеєю. Людина, в якій переважає матеріальне задоволення і через яке вона здатна вбити рідну людину, не може мати в собі вищу ідею, а отже, йти разом до «**Ми**-майбутнього».

Таким чином, етнопсихологічною основою дій та вчинків героїв народних творів є архетипи колективного несвідомого, які визначають суть, форму та спосіб зв'язку успадкованих, несвідомих першобразів і структур психіки, які передаються від покоління до покоління. Особливості світосприйняття, світорозуміння та світовідтворення етнічної спільноти визначаються своєрідними зразками поведінки, мислення та бачення світу. Вивчення цієї складової є важливим в умовах сучасних глобалізаційних процесів, оскільки кожна нація має зберегти свою ідентичність. І, як показує досвід, впровадження новітніх методів навчання та виховання, що не властиві певному народові та не відповідають його національно-психічному складу, руйнує природу самого етносу, призводить до етнічних конфліктів. Вивчаючи та порівнюючи уснопоетичні твори народів світу, ми краще зрозуміємо культуру один одного та впевненіше входитимемо в сучасний світ на своїх питомих національних підставах.

Список використаних джерел:

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

2. Черемський К. Етномедичні аспекти практики українських традиційних співців-музикантів / К.Черемський // Традиційні музичні інструменти кобзарів і лірників: Матеріали науково-практичної конференції з міжнародною участю (2 червня 2017 р.) упор. К.П.Черемський. — Харків: Видачець Олександр Савчук; НЦНК «Музей Івана Гончара», 2017. — 240 с.: [27 іл.]

3. Шугай М.А. Вплив етнопсихологічних властивостей на соціальне пізнання / М.А. Шугай // Наукові записки. Серія «Психологія і педагогіка». — Острог, 2005. — Вип. 6, Частина 1. — С. 360–366.

«تو مل ا ع اوق با ست لاجر ثالت». Режим доступу: <http://www.conan-anime.com/t9842-topic#ixzz3zkn9WUYN>

«ر ان لا تبه». Режим доступу: <https://www.paldf.net/forum/showthread.php?t=600194>

«انه يقين فوس». Режим доступу: http://mawdoo3.com/%D9%83%D9%84%D9%85%D8%A7%D8%AA_%D9%86%D8%B4%D9%8A%D8%AF_%D8%B3%D9%88%D9%81_%D9%86%D8%A8%D9%82%D9%89_%D9%87%D9%86%D8%A7

Maryna NABOK, Khalid ABUSAMRA (Sumy)

ETHNOPSYCHOLOGICAL FEATURES OF THE IMAGE OF HEROES IN UKRAINIAN NATIONAL DUMA AND FOLKLORE OF MUSLIM COUNTRIES

In the article, based on the feedback of foreign students, there was an attempt to compare the ethnopsychological components of the character of the heroes of

Ukrainian folk dumas, folk songs of the Muslim East countries and the image of the narrator, creator and performer of these folklore stories. Considering the archetypes expressed in the symbolic forms of the «collective unconscious», the originality of the national psychotype of the Ukrainian and Arab peoples is established, the foundations of its ethnic «I-being» are defined.

Key words: ukrainian folk дума, kobzar, Arabic folk songs, ethnopsychology, national identity, archetypal images, ethnic stereotypes.

Віолетта ДУТЧАК (Івано-Франківськ)

ЗБЕРЕЖЕННЯ, РЕКОНСТРУКЦІЯ І ТРАНСФОРМАЦІЯ ТРАДИЦІЙНОГО КОБЗАРСЬКОГО РЕПЕРТУАРУ В ТВОРЧОСТІ БАНДУРИСТІВ УКРАЇНСЬКОЇ ДІАСПОРИ КІНЦЯ ХХ — ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ

У статті розглядається виконавська діяльність бандуристів української діаспори на межі ХХ — початку ХХІ ст., спрямована на збереження традицій кобзарського музикування. Аналізуються реконструйовані епічні жанри традиційного репертуару (думи, історичні пісні), духовні твори, інструментальні мелодії, а також індивідуальні стилі їх виконання.

Ключові слова: бандурне мистецтво діаспори, традиційне кобзарство, репертуар, епічні жанри, форми і стилі виконання, звукозапис.

Жанрова система традиційного кобзарського репертуару — надзвичайно широка. Її складові не були незмінними, а доповнювалися і трансформувалися упродовж усіх періодів існування кобзарства (з ХV ст., продовжувалися в ХХ ст. Це зумовлювалося багатьма факторами: змінами інструментарію, соціокультурної ситуації, політичних й ідеологічних пріоритетів у суспільстві.

Усталені жанрові групи в системі репертуару залишалися незмінними. Чільне місце серед них займали епічні — думи та історичні пісні. Саме вони, як унікальні зразки українського музичного фольклору, постійно перебували в полі зору дослідників — фольклористів, етнографів, істориків і музикознавців. Вже у ХХ столітті виникає ще одна складова наукових досліджень — виконавська реконструкція традиційного репертуару народних музикантів, зумовлена необхідністю відродження й збереження провідних жанрових різновидів їх репертуару, а також певними змінами, що відбувалися в музичному інструментарії та соціальному статусі народних музикантів.

Старовинна музична спадщина кобзарів і лірників проаналізована на межі XIX–XX ст. М. Лисенком [14], Ф. Колессою [12], К. Грушевською [16], пізніше — М. Гримич [3; 4], С. Грицою [5; 17], М. Дмитренком [6], в останні десятиліття — в роботах О. Ваврик [1], С. Вишневської [2], В. Кушпета [13], К. Черемського [18] та ін. Питання розвитку бандурного мистецтва за кордоном стали об'єктом вивчення автора публікації [7–10], оглядово Г. Карась [11]. Аудіозаписи бандуристів зарубіжжя досліджувалися С. Максимюком [15]. **Метою** пропонованої статті є аналіз сучасного стану збереження, популяризації та використання традиційного кобзарського репертуару в творчості бандуристів української діаспори на межі XX — початку XXI століть.

Кобзарський репертуар складає складну ієрархічну систему, охоплює переважно вокально-інструментальні жанри, які можна класифікувати за групами та підгрупами: **епічні** (думи історичні, побутові, історичні пісні з конкретно історичними подіями та іменами дійсних осіб та загально-історичної тематики); **духовні** (релігійно-міфологічної тематики та повчально-морального змісту; псалми покаяння і дидактичні, апокрифічні, агіографічні, різдвяні, страсні, величальні, хвалебні, акафісти; канти релігійної та світської тематики), колядки; **пісенні** (ліричні, соціально-побутові, сатиричні, жартівливі, танцювальні, обрядові (весільні, обжинкові, різдвяні), а також інструментальні (переважно танцювального розважального характеру, рідше обрядового спрямування).

У системі кобзарсько-лірницького репертуару епічні жанри завжди займали почесне місце. Знання і виконання епосу (зокрема, дум) завжди вважалося показником професіоналізму співця, дозволяло йому пройти обряд «визвілки», стати майстром-панотцем у кобзарському цеху. До епічних жанрів (від грец. *Epos* — слово, розповідь, розповідь) відносяться, першочергово, думи та історичні пісні. Епос став народним літописом, що відображав головні історичні події епохи: турецько-татарські набіги, національно-визвольну боротьбу під проводом Богдана Хмельницького проти польського поневолення, пізніше військові дії і побут січових стрільців, воїнів Української повстанської армії, трагедію Голодомору та ін.

Дума — старовинний жанр українського речитативного народного лірико-героїчного епосу, виконуваний мандрівними співаками-музикантами: кобзарями-бандуристами, лірниками Центральної та Лівобережної України. За обсягом дума більша від історичних баладних пісень, з якими, як і з дружинним епосом («Слово о полку Ігоревім», старовинні колядки, билини), має генетичний зв'язок. За структурою дума ділиться на три частини: заспів («заплачка»), основна розповідь, закінчення («славослів'я»). Текст думи нерівноскладовий, астрофічний (без поділу на строфи-куплети), з інтонаційно-смісловим членуванням на уступи-тиради, які в співі можуть починатися і завершуватися вигуками «ой», «гей-

гей». Своєю віршованою і музичною формою думи представляють вищий щабель речитативного стилю, розвиненого раніше в голосінях, з яких думи перейняли деякі мотиви і поетичні образи. З голосіннями їх ріднить й імпровізаційний характер. Рецитації дум визначалися інтонаціями, ритмо-формулами і формами, характерними для регіональних кобзарських шкіл (чернігівської, харківської, полтавської). Молоді кобзарі в загальних рисах наслідували своїх вчителів у зразках рецитації, творили власні варіанти мелодії в рамках регіональної традиції. Виконання дум вимагало особливого таланту в інструментальній грі і співочій техніці (речетативі). Тому думи зберігалися в репертуарі тільки професійних співаків-кобзарів.

Наприкінці XIX — на початку XX ст. були зафіксовані (в звукозапису і нотному розшифруванні) кращі зразки думового епосу, представленого творчістю О. Вересая, Г. Гончаренка, П. Древченка, М. Кравченка, І. Кучеренка, С. Пасюги та ін. Фіксація зразків тодішнього виконавства, завдяки публікаціям К. Грушевської, К. Квітки, Ф. Колесси, М. Лисенка, О. Сластіона, Л. Українки та ін., створила можливість для аналізу вокальних та інструментальних жанрів, а також індивідуальних особливостей співу та гри кобзарів. Здійснені згаданими авторами видання і перевидання протягом усього XX століття стали повноцінним каталогом традиційного думового репертуару, доступним для вивчення, відтворення, реконструкції в нових соціокультурних умовах.

За радянських часів були здійснені записи дум у виконанні кобзарів П. Гузя, Ф. Жарка, Є. Мовчана, Г. Ільченка, Г. Ткаченка, О. Чуприни та ін. Проте, це не завжди були традиційні думи, окремі були створені за вимогою радянського часу на ідеологічно «потрібну» тематику.

Дума як самобутній музичний жанр українського народу були об'єктом зацікавлення й зарубіжних дослідників. Перевидання й переклади текстів в поєднанні з мелодіями українських дум здійснювалися в Європі й Америці, порівнювалися з епосом інших народів.

Сьогодні реставрація дум відбувається і шляхом створення цифрових аналогів оригіналів традиційного думового виконавства XX ст. (Є. Адамцевича, М. Будника, Є. Мовчана, Г. Ткаченка), і засобами їх безпосереднього виконання та фіксації в звукозапису сучасними бандуристами України та діаспори. В Україні епічні жанри, зокрема думи, представлені у виконавській творчості В. Горбатюка, Д. Губ'яка, В. Єсіпка, Т. Лазуркевича, В. Литвина, Г. Менкуш, М. Мошика, Л. Посікіри, Т. Силенка, О. Созанського та ін. Їх відтворення все ж представляє академічний виконавський стиль, оскільки згадані митці переважно використовують хроматичний інструментарій. Натомість, послідовники традиційного кобзарства, використовуючи автентичний діатонічний інструментарій (кобзу, старосвітську бандуру), С. Захарець, М. Коваль, Т. Компаніченко, В. Кушпет, М. Плектан, Т. Силенко, К. Черемський та ін., продовжують виконувати твори усталеною манерою співу й гри [19–22; 25].

У середовищі української діаспори трансляція традицій кобзарства відбувалася на кількох рівнях — збереження моделі сольного чоловічого виконавства, діатонічного інструментарію, жанрів і тематики національно орієнтованого репертуару. Крім того, більшість бандуристів (особливо другої і третьої еміграційних хвиль) розпочинали своє навчання в Україні, відповідно їх манери гри й співу зберігали регіональні особливості виконавства.

Серед бандуристів української діаспори виконавцями традиційного кобзарського репертуару були протягом ХХ ст. Василь Ємець, Михайло Теліга, Григорій Китасти́й, Зіновій Штокалко, пізніше — Андрій Горняткевич, Роман Боцюрків, Петро Гончаренко, Павло Конопленко-Запорожець, Роман Левицький, Володимир Луців та ін. Більшість з них отримали початкову музичну освіту в Україні, продовжили її за кордоном. У виконавстві на бандурі орієнтувалися на пріоритетне збереження традицій виконання дум та історичних пісень.

Сьогодні традиційний сольний кобзарський репертуар — невід’ємна частина творчості Віктора Мішало́ва (Канада), Юліана Кита́стого (США), Юрія Фединського (США — Україна) та ін.

Виконавська творчість канадського бандуриста **Віктора Мішало́ва (н. 1960 р, Сідней, Австралія)** — яскравого віртуоза, заслуженого артиста України, опирається на використання різних типів (старовинна діатонічна бандура й сучасні хроматичні київського й харківського типів) інструментів і відповідних способів гри на них. Вона охоплює, в більшості, стародавній епос та сучасні авторські стилізовані історичні пісні, реконструкцію та обробку інструментальних кобзарських танців.

В. Мішалов пройшов шлях становлення професійного музиканта-бандуриста і диригента, отримавши комплексне освіту в Австралії, США, Канаді, Україні. Причому пріоритетами для нього первинно були інструментальні твори академічного зразка, але знайомство з відомими бандуристами діаспори Г. Бажулом, П. Деряжним, Г. Китасти́м, В. Ємцем, Л. Гайдамакою, а пізніше в Україні — з Г. Ткаченком, знайомство з їхнім творчим доробком, утверджують його в необхідності відродження діатонічного бандурного інструментарію, опори на старовинний харківський спосіб гри, втрачений в Україні.

Серед традиційних жанрів у репертуарі В. Мішало́ва — думи «Про бідну вдову», «Маруся Богуславка», «Буря на Чорному морі», «Дума про смерть козака-бандуриста», а також сучасні стилізовані під епос зразки, виконувані на реконструйованій харківській бандурі, — авторські твори «Пісня про Мазепу» (сл. М. Степаненка), «Пісня про Сагайдачного» (сл. В. Онуфрієнка), «Про голод» (сл. А. Веретенченка), «Броди» (сл. М. Михайлова), «Сліпці» (сл. О. Олеся), «Пісня на смерть С. Петлюри» (сл. і муз. П. Гащенко й І. Кучугури-Кучеренка, С. Пасюги, обр. Г. Кита́стого), «Поема

про тисяча девятсот тридцять третій» (сл. А. Веретенченка, муз. Л. Гайдамаки) та ін.

Інструментальні п'єси традиційного репертуару бандуристів, що збереглися в записах, зроблених ще в XIX ст., також входять до виконавської творчості В. Мішалова: «Гайдук», «Полянка», «Козачок», «Коханочка», «Горлиця» та ін. (у власній обробці й в обробці Г. Хоткевича, З. Штокка, П. Гончаренка).

Традиційні кобзарські мелодії стали основою для музичних експериментів виконавця. Так, зокрема, в аудіоальбомі «Магічна бандура» (1997) для запису були використані декілька типів інструментів хроматичних і діатонічних для відтворення різних за характером і музичними джерелами творів. Серед них народні мелодії — метелиця, гопак, гайдук, парубоцький танець, записані від кобзаря О. Вересая, бандуристів К. Мисевича, Г. Хоткевича й відповідно аранжовані. Доповнили народні зразки авторські композиції В. Мішалова та переклади класичних популярних творів зарубіжних композиторів. Проте всіх їх об'єднує оригінальна інтерпретація відтворення тембру інструмента як українського етнічного звукоідеалу крізь призму синтезу звучання різних типів бандури та інструментів на синтезаторі, музичний супровід у стилі «диско» (з відчутно підкресленим ритмом бас-гітари та ударних), що надає їй модернового характеру [28].

Як диригент і художній керівник Віктор Мішалов активно працював (упродовж 1991–2014 рр.) з Канадською чоловічою капелою бандуристів в Торонто, яка об'єднала хористів і бандуристів, підготував з ними ряд сольних концертів, видав 2 аудіоальбоми (2004, 2009), куди увійшли твори традиційного репертуару, зокрема історичні пісні «Ой у лузі червона калина» (обр. Б. Кудрика і Г. Китастого), «Їхав стрілець на війноньку» (обр. Г. Китастого), козацькі, стрілецькі, повстанські пісні, а також авторські історичні композиції В. Мішалова «Кармелюк», «Мазепа».

В. Мішалов часто гастролює в містах Канади, США, Австралії, а також з тематичними концертами в Україні. Так, зокрема, в 2010 році він гастролював з сольною програмою «Шляхами кобзарів» («Кобзарськими стежками»), де представив різнохарактерну вокально-інструментальну й інструментальну панораму традиційного кобзарського репертуару. До неї увійшли епічні твори (думи, історичні пісні) та інструментальні танці.

Юліан Китасти́й (н. 1958 р, Детройт, США) — композитор, бандурист, диригент, представник відомої родини Китастих. Він вивчав гру на бандурі у батька — Петра Китастого, брав участь в Капелі бандуристів ім. Т. Шевченка під керівництвом Григорія Китастого. З 1980 р. він — викладач Школи кобзарського мистецтва в Нью-Йорку (США), керівник ансамблю школи «Гомін степів» (1981–1985 рр.). У 1987 році Ю. Китасти́й записав платівку «Бандурист» (фірма «Євшан», Канада), до якої увійшли традиційні кобзарські твори (пісні та думи) [32]. Протягом 1989–1990 рр.

Юліан Китасти́й в складі тріо, разом з Віктором Мішаловим і Павлом Писаренком, гастролював Україною, виконував історичні пісні. Ю. Китасти́й досконало володіє кількома видами бандур — інструментами київського і харківського типу, діатонічною та хроматичними (роботи І.Скляра, В.Вецала, В.Герасименка). Якщо в 80-х — на початку 90-х рр. Ю. Китасти́й був послідовником традиційного трактування бандури як інструмента кобзарського напрямку з властивим йому репертуаром, то вже з кінця 90-х він паралельно експериментує, розглядаючи бандуру як інструмент не тільки широких виконавських можливостей, але і універсального змісту, яке, однак, зберігає свій унікальний тембр і репертуар національного характеру.

В кінці 90-х рр. Ю. Китасти́й організував концертну серію «Bandura-downtown», метою якої стає введення бандури в культурне життя Нью-Йорка у всіх можливих жанрах і вимірах, — від автентики до авангарду.

Свій досвід імпровізатора Ю. Китасти́й закріпив у спільному проєкті з французькою співачкою українського походження Алексіс Кохан «Від Парижу до Києва». На диску «Варіації» використані кобзарські твори з репертуару Остапа Вересая, але у поєднанні з екзотичними ударними, що вирізняє тембр бандури як український звуковий показник, а кобзарський репертуар — як етнічний ладовий [31].

Протягом 1998–2003 рр. Юліан Китасти́й разом з Михайлом Андрецем і Юрієм Фединським організував «Experimental Bandura Trio», учасники якого грали на бандурах, використовуючи індивідуальну систему перемикування тональностей, що забезпечувала не тільки можливість використання т.зв. «кобзарських», «лебійських» ладів, характерних для епічних творів, а й штучних (утворених за допомогою перестроювання або перемикування індивідуальних важелів). За основу своїх імпровізацій вони обрали традиційні кобзарські твори з репертуару О. Вересая, зафіксовані М. Лисенком [30].

Кобзарські звукоряди відрізняла специфічна хроматизація, що сприяє напрузі і драматизму виконання, у т. ч. вокальному. Таким чином, механізм перемикування тональності індивідуального типу на бандурах харківського зразка забезпечував не тільки можливість відтворення автентичних кобзарських ладів, але й розширював простір для музичного експериментування й імпровізації.

У 2002 році Юліан Китасти́й в Нью-Йорку записує сольний альбом традиційної кобзарської музики «Чорноморські вітри». До неї увійшли думи «Маруся Богуславка», «Про сестру и брата», «Плач невольників», «Про вдову и трьох синів», «Федір Безродний», українські історичні пісні [27].

Ю.Китасти́й став ініціатором створення Міжнародного інтернет-радіо «Бандуристан», на хвилях якого звучали суто кобзарські традиційні записи як виконавців початку ХХ ст., так і сучасні реконструкції. Як бандурист-

імпровізатор Юліан Китасти́й у своїй виконавській творчості об'єднав традиційне кобзарство і нові стильові напрями, зокрема World Music.

Жанри традиційного репертуару представлені й в одному з останніх аудіодисків Юліана Китастого «Пісні правди — Мелодії й пісні кобзарської традиції» [24]. Виконавець представляє твори з відомих писемних розшифрувань репертуару кобзарів і лірників: «Мелодії українських народних дум» Ф. Колесси, «Характеристика музичних особливостей дум і пісень у виконанні кобзаря Остапа Вересая» М. Лисенка, «Ліра та її мотиви» П. Демуцького. До диску ввійшли різножанрові твори, що репрезентують різні складові традиційного репертуару кобзарів і лірників: думи («Невільницький плач»), балади («Про Бондарівну»), канти і псалми («Про правду», «Потоп», «Про Страшний суд»), релігійно-моралізаторські пісні («Ангел-хранитель», «Святий Боже», «Множество аз согріших»), жартівливо-сатиричні («Дворянка», «Кисіль», «Про Хому і Ярему», «Всякому городу нрав і права»), інструментальні («Саврадим», «Метелиця», «Козачок»).

Для виконання Ю. Китастого характерна спокійна довірлива розповідна манера, виразність дикції, прозорий інструментальний супровід компліментарного (доповнюючого) типу.

Імпровізаційний характер кобзарського репертуару знайшов відображення в ще одному аудіодиску Ю. Китастого «Ночі в Бандуристані» [23]. Інструментальні композиції будуються на традиційних кобзарських ладах, створюють специфічний звуковий просторовий ландшафт. Окремі твори-імпровізації мають конкретну народну інтонаційну основу («Гаївки», «Варіації а чумацьких мелодіях»).

Ще більш несподіваним є наступний диск Ю. Китастого «Збурені поля» («Disturbance fields»), створений у співдружності з відомою українською композиторкою Аллою Загайкевич (автором музики до кінофільму «Поводир»). Три аудіотреки диску (під назвами «Field» I, II, III) становлять поєднання тембру бандури й комп'ютерної музики в творчій спільній імпровізації. Для запису використана харківська бандура, а для одного з треків препарований інструмент, що виявляє новаторський експериментальний підхід авторів до компонування [29].

Молодий бандурист Юрій Фединський (н. 1975 р, США) — сучасний колективний популяризатор старовинних епічних жанрів та відповідного інструментарію (вересаєва кобза, старосвітська бандура, торбан — «панська» бандура). Отримавши первинну музичну освіту в США, у т. ч. бандурну — в Ю. Китастого, Ю. Фединський продовжив навчання в Україні, ставши членом Київського Кобзарського цеху, самостійно вивчаючи старовинні жанри, виготовляючи традиційні інструменти. Вже понад 10 років він живе і працює в Україні, часто виступає на етнофестивалях, концертах, займається вуличним музикуванням, а також представляє свої досягнення за кордоном, перед українцями діаспори. В його репертуарі

реконструкція українських кобзарських дум, зібраних і зафіксованих Ф. Колессою, Л. Українкою, М. Лисенком у кобзарів М. Кравченка, О. Вересаю та Г. Гончаренка. Всі думи виконуються також на реконструйованих ним особисто інструментах цих кобзарів. Виконання Ю. Фединського склали аудіодиск «Три брати рідненькі» (2009) [26]. Також він серед учасників ансамблів в Україні — «Хорея козацька» (ансамбль, який виконує старовинну українську музику епохи Відродження і бароко) і «Карпатіяни» (напрям World music).

Ю. Фединський також організував в Україні кобзарський молодіжний табір «Свято торбану», де популяризує старовинний інструментарій та репертуар. В останні роки (2015–2017) ним започатковано кобзарський літній табір в с. Крячівка Полтавської області, в рамках якого відбувається виготовлення традиційного кобзарського інструментарію, музикування на відкритому просторі.

Таким чином, аналіз діяльності покоління бандуристів діаспори, які народилися і вчилися за кордоном, доводить пріоритетний напрямок їх творчості, заснований на вивченні, реконструкції, виконанні, роз'ясненні, поширенні жанрів старовинного кобзарського репертуару в Україні і діаспорі, а також зразків стилізації й трансформації традиційних жанрів, заснованих на специфіці тематики, видів акомпанементу, інструментарію і традиційної кобзарської ладової системи.

Список використаних джерел:

1. Ваврик О. Кобзарські школи в Україні / Оксана Ваврик. — Тернопіль : Збруч, 2006. — 221 с.
2. Вишневська С. Жанрова динаміка репертуару співака-бандуриста / С. Вишневська // Українська культура : минуле, сучасне, шляхи розвитку : зб. наук. зап. Рівн. держ. гуманіт. ун-ту : у 2 т. — Рівне : РДГУ, 2009. — Вип. 15. — Т. 1. — С. 194–199.
3. Гримич М. Виконавці українських дум / Марина Гримич // Родовід. Наукові записки до історії культури України — 1992. — №3 — С. 14–21.
4. Гримич М. Виконавці українських дум / Марина Гримич // Родовід. Наукові записки до історії культури України. — 1992. — №4 — С. 22–23.
5. Грица С. Й. Мелос української народної епіки / Софія Грица. — К. : Наукова думка, 1979. — 248 с.
6. Дмитренко М. Українські народні думи як феномен традиційної культури [Електронний ресурс] / Микола Дмитренко. — Режим доступу : http://www.culturalstudies.in.ua/knigi_6_1.php.
7. Дутчак В. Бандурне мистецтво українського зарубіжжя : монографія / Віолетта Дутчак. — Івано-Франківськ : Фоліант, 2013. — 488 с.+ 72 іл.

8. Дутчак В. Сохранение и популяризация эпических жанров в исполнительстве бандуристов украинской диаспоры рубежа XX — XXI вв. / В. Дутчак // Питання мистецтвазнавства, етнології і фалькларыстыкі / НАН Беларусі, Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры; навук. рэд. А.І. Лакотка. — Мінск : Права і эканоміка, 2014. — Вып. 16. — С. 101–105.

9. Дутчак В. Виконавська творчість бандуристів українського зарубіжжя у звукозаписах / В. Дутчак // Українська діаспора: проблеми дослідження : тези доповідей Міжнародної наукової конференції, 27–28 вересня 2016 р., м. Острог [Міністерство освіти і науки України, Національний університет «Острозька академія», Українське історичне товариство]. — Острог : Видавництво Національного університету «Острозька академія», 2016. — С. 226–228.

10. Дутчак В. Традиційне кобзарство в середовищі української діаспори: історія і сучасність / В. Дутчак // 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. — С. 129–143.

11. Карась Г. В. Музична культура української діаспори у світовому часопросторі XX століття : монографія / Ганна Карась. — Івано-Франківськ : Тіповіт, 2012. — 1164 с.

12. Колесса Ф. Мелодії українських народних дум / Філарет Колесса — К. : Наукова думка, 1969. — 592 с.

13. Кушпет В. Старцівство: мандрівні старці-музиканти в Україні (XIX–початок XX ст.) / Володимир Кушпет. — Київ : Темпора, 2007. — 592 с.

14. Лисенко М. Характеристика музичних особливостей українських дум і пісень у виконанні кобзаря Вересая / Микола Лисенко, [ред. М. Щоголь]. — К. : Мистецтво, 1955. — 88 с.

15. Максимюк С. Звукозаписи українських дум / Степан Максимюк // 3 історії українського звукозапису та дискографії / Степан Максимюк. — Львів ; Вашингтон : Вид-во Українського Католицького ун-ту, 2003. — С. 72–83.

16. Українські народні думи: [У 2 т.] / [Уклад.] К. Грушевська (за вид. 1927, 1931); відп. за вип. Г. Скрипник; НАН України. Ін-т мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського. — К. : Сталь, 2004. — Т. 1–2. — 176 с. + 304 с.

17. Українські народні думи / [упоряд. С. Грица та ін.]. — К. : ІМФЕ ім. М. Рильського НАН України, 2007. — 824 с.

18. Черемський К. Повернення традиції / Кость Петрович Черемський. — Х. : Центр Леся Курбаса, 1999. — 288 с.

Звукозаписи

19. Гомін, гомін... / Михайло Коваль. CD. 2004.
20. Кобзарський монолог / Сергій Захарець. CD. 2003.
21. Кто кріпко на Бога уповая... Псалми та канти / Кобзарський цех (М. Будник, В. Кушпет, М. Товкайло, М. Хай та інші). CD. 2003.
22. Міст з минулого... («Від традиційного виконавства до кобзарського мистецтва XIX — початку XXI століть»). CD. 2003.
23. Ночі в Бандуристані / Юліан Китасти (Julian Kytasty. Nights in Banduristan). CD. 2015.
24. Пісні правди — Мелодії й пісні кобзарської традиції / Юліан Китасти (Julian Kytasty. Songs of Truth). Centre of Cape Breton Studies at Cape Breton University. CD. 2014.
25. Розгублена пам'ять / Тарас Силенко. CD. 2004.
26. Три брати рідненькі (запорожські псалми і танці від записів кобзарів Гната Гончаренка, Остапа Вересая і Михайла Кравченка реконструйовані Ю.Фединським, США) / Юрко Фединський. CD. 2009.
27. Чорноморські вітри / Юліан Китасти. 2002.
28. BANDURA MAGIC / Victor Mishalow. CD. 1997.
29. DISTURBANCE FIELDS (BeSharp Studios NYC) / Julian Kytasty & Alla Zagaykevych. CD. 2016.
30. EXPERIMENTAL BANDURA TRIO (Recorded August 1998 at UMK Studio NYC and July 1999 Hunter NY by Alex Kytasty and Levko Maistrenko) / Andrec, Kytasty, Fedynsky . CD. 2000.
31. PARIS TO KYIV. VARIANCES / Alexis Kochan. Julian Kytasty. CD. 1996.
32. UKRAINIAN BANDURIST (Recorded and mixed at Studio Victor Montreal, Quebec, Yevshan Corporation, Made and printed in Canada, Fabrique au Canada) / Julian Kytasty. 1987.

Dutchak Violetta (Ivano-Frankivsk)

**PRESERVATION, RECONSTRUCTION AND TRANSFORMATION
OF TRADITIONAL KOBZAR REPERTOIRE IN UKRAINIAN DIASPORA
BANDURA PLAYERS ART IN THE END OF XX — THE BEGINNING
OF XXI CENTURY**

The article deals with the performing activity of Ukrainian diaspora bandura players around the turn of XX — beginning of XXI century for the preservation of the traditions of kobzar music playing. The reconstructed epic genres of the traditional repertoire are being analyzed (duma ballads, historical songs), spiritual music pieces, instrumental melodies and individual styles of their performance.

Key words: bandura art of diaspora, traditional kobzar movement, repertoire, epic genres, forms and styles of performance, audio recording.

Віктор МИШАЛОВ (Торонто, Канада)

ПЛАСТИЧНІСТЬ ЛЮДСЬКОГО МОЗКУ Й КОБЗАРСТВО

Останні дослідження американських учених вказують на те, що в незрячих людей частини мозку, які зазвичай переробляють зорову інформацію, компенсаторно переходять на обробку інформації аудіальної. Така фізіологічна передумова нерідко є причиною появи видатних музичних здібностей у незрячих, абсолютного слуху й, безумовно, пояснює феномен поширення у світі сліпих музикантів.

Ключові слова: пластичність, сліпота, втрачення зору, абсолютний слух, температура.

Протягом останніх 20-ти років американські дослідники зрозуміли, що мозок — не статичний орган, як раніше вважали, а пластичний, здатний до змін.

Коли людина втрачає зір, то та частина мозку, яка опрацьовувала зорову інформацію, функційно не зупиняється, але перелаштовується на іншу діяльність. Людська природа так створена, що мозок не може споживати енергію неекономно й безцільно. Частина мозку, яка традиційно обробляла зорову інформацію, за площею є досить великою, адже треба встигнути обробити дуже багато вхідної інформації і з цього щось зрозуміти. Згадана частина мозку поступово перебирає на себе функції сусідніх районів для допомоги в опрацьовуванні та переробленні інформації.

Важливо звернути увагу на те, що в незрячих аудіоінформація починає перероблятися в частині мозку, де раніше оброблялася зорова інформація.

Цей факт пояснює причину непересічних здібностей сліпців в аудіосфері та успіхів таких людей у музичній діяльності. Також цей факт пояснює причину того, чому в багатьох культурах поширений феномен сліпих музикантів.

Без зорової інформації сліпці відчують та впізнають навколишній світ через звуки. Виявляється, що 70% сліпців мають абсолютний слух, а ті, які повністю осліпли до 7 років, — 100%. Це пояснюється тим, що сфера мозку, яка переробляла зорову інформацію, автоматично починає обро-

бляти аудіоінформацію. Можна також говорити, що незрячі «бачать» звуки. Вони їх відчують у такий спосіб, як зрячі сприймають кольори, текстури, розміри і т. д. Деякі сліпці наскільки навчилися користуватися звуковою інформацією у повсякденному побуті, що навіть розробили спеціальну систему — систему орієнтування за допомогою ехолокації¹⁾. Деякі незрячі настільки успішно освоїли ехолокацію для розуміння навколишнього середовища, що вільно їздять на велосипеді. Їхнє сприйняття світу через звуки можна порівняти хіба що з поясненням людині, яка не розрізняє кольори, а бачить чорно-білим зором, що таке є синій колір.

Слух у сліпців специфічний. Існують різні ступені сліпоти, від повної сліпоти до тих осіб, в яких незначно скопроментований зоровий апарат. Відчувається відповідна різниця також між тими людьми, які повністю втратили зір ще в ранньому дитинстві, і тими, які втратили цей спосіб спостереження й розуміння навколишнього світу в зрілому віці.

Виявляється, що незрячі з підвищеними аудіоздібностями «бачать» звуки і можуть розтлумачити чистоту певних музичних нот та інтервалів. Вони можуть спостерігати різницю між чистими квінтами та нечистими, або зменшеними, та інші інтервали, як наприклад терції і т. д. Незрячі відчують неосяжну для зрячих глибину звукових сигналів. Коли звичайна музично-обдарована людина може пізнати окремих 3-8 звуків, які граються разом в акорді, бувають сліпці, які чують по 80 різних тембрів і нот які зіграні одночасно.

Деякі сліпці ще й мають непересічну музичну пам'ять, а між ними є навіть такі, хто запам'ятовує все, що коли-небудь чув у житті.

Деякі незрячі музиканти мають також й інші вади, що відокремлюють їх від звичайних зрячих людей. Зокрема, найчастішими бувають проблеми в комунікації з людьми. Також є велика кількість і тих, хто має різні форми аутизму та синдрому Асперґера. Цей факт також пояснює зовні дивну й характерну поведінку деяких незрячих, які, віддаючи перевагу самотності, уникали комунікації з людьми. Хрестоматійним прикладом такої людини є видатний кобзар кінця XIX ст. Хведір Гриценко-Холодний.

Надзвичайні музичні здібності, віртуозність, зокрема розкрилися в українських співців-музикантів О. Вересая та Г. Гончаренка, які втратили свій зір у дуже ранньому дитинстві (десь у 4 роки). Згідно з останніми американськими дослідженнями, люди, які втратили зір до 6 років, можуть мати «абсолютний» музичний слух, а також інші видатні музичні таланти. Кобзар із такими задатками — це не звичайний сільський співак народної пісні. У своєму виконавстві такий співець імпровізує і змінює в межах канону не лише тексти, але й мелодії, інтонації та сталість строю.

¹⁾Про сліпих людей та ехолокацію дивіться у відео: <http://www.youtube.com/watch?v=qLziFMF4DHA>

До нас дійшли записи кобзарського виконання сліпих на воскових ва-ликах, які були зроблені понад 100 років тому. Цінність цих записів — у тому, що вони були здійснені ще в часи, коли бандуристи ще не вживали хроматичні настроювачі, і, взагалі, мали обмежений контакт із професійно «вишколеними» музикантами, а також — з інструментами, що використовували рівномірно темперований стрій.

І хоч нерідко важко опрацьовувати записи, що дійшли до нас, проте можна зробити науково-критичний аналіз, зокрема роботи, яку провів Філарет Колесса для транскрипції виконання репертуару кобзарів та лірників. Для цього потрібно оцифрувати автентичні записи і за допомогою комп'ютерних програм, цифрового запису розрізати на певні логічні шматки та окремі ноти. У підсумку — можна виміряти точний стрій кожної ноти кобзарського голосу та інструменту й інформацію виставити в таблицю. Створивши таблиці, можна вираховувати, зокрема, яку темперацію вживали кобзарі, коли в процесі гри строїли свої бандури.

На фортепіано сьогодні використовують стрій, який називається добре темперований стрій. У цьому строї всі інтервали темперовані так, щоби можна було грати у всіх тональностях рівно ненастроєно. Проблема виникає, коли ми строїмо фортепіано в чистих квінтах. Коли повертаємося назад квінто-квартовим способом до початкової ноти, то ми не попадаємо точно назад на неї, а на ноту, яка дещо вища. Ця віддаль називається піфагорська кома.

Щоб настроїти інструмент добре темперованим строем, треба було кожного інтервалу дещо розстроїти, але так, щоби можна було зі звички слухати музичний твір. Залишилися чисті тільки інтервали октави.

Щоб створити замкнуте квінтове коло, треба понизити всі квінтові інтервали на фортепіані приблизно на 3 сотих півтона. Таким чином, усі інтервали на «настроєному» фортепіані звучать нечисто.

Людський організм тяжіє до чистих інтервалів, адже вони милозвучніші та їх приємніше слухати. До цих нечистих інтервалів треба звикнути, і більшість західних європейських музикантів довгі роки тренуються, щоби у цій «нечистій» розстроєній системі грати музику.

Ці нечисті інтервали відчуються. Чимало трактатів були написані, щоб подолати проблеми нечистих інтервалів на клавішних інструментах²⁾, використовуючи різні способи темперації, і знайти найкращий компроміс.

²⁾На концертній арфі ця проблема не так відчувається. Арфа має подвійну педальну систему, де кожна діатонічна струна дає і бемоль і дієз. Таким чином, нота Мі-бемоль дещо відрізняється від Ре-дієз по звучанню. Інструменти, які грали в симфонічному оркестрі, переважно не строїли темперованим строем. Останнім часом велика кількість оркестрових арфістів почали строїти свої інструменти з темперацією так, щоб можна було грати енгармонійні акорди.

Кобзарі не мали потреби грати у всіх тональностях. Вони переважно грали в одній тональності, яка більше входила в тесетуру голосу виконавця. Стрій, який кобзарі мали в голосі під час виконання твору, міг мінятися згідно чистих інтервалів, які виконавець вживає. Проте стрій бандури мусив бути стабільний, бо під час гри не можна було міняти чи відхилити стрій відкритих струн.

Скрипалі строять 4 струни своїх скрипок (G-D-A-E) в інтервалах чистих квінт. За основу переважно беруть звук ля 440Hz. Таким чином, найвища струна *мі* звучить трохи вище, чим стрій фортепіано, а струна Ре та Соль дещо понижені. Добрі скрипалі, коли грають, то оминають відкритих струн, а в процесі гри струни, які притискають, роблять певну компенсацію.

Кобзарі мабуть також строїли свої бандури в чистих інтервалах квінт, особливо, — струни басові, але питання піднімаються відносно точного строю приструнків (адже не кожную ноту звукоряду можна настроїти на чисто) і які саме струни кобзарі строїли нечисто.

Це дасть нам уяву про звуковий ідеал, який побутував в Україні 100 років тому.

Список використаних джерел:

1. Cohen L. G., Weeks R. A., Sadato N., Celnik P., Ishii K., Hallett M. (1999). Period of susceptibility for cross-modal plasticity in the blind. *Ann. Neurol.* 45, 451–460.
2. Lutz Jäncke Music drives brain plasticity *F1000 Biol Rep.* ke2009; 1: 78. Published online 2009 Oct 14.
3. Merzenich, Dr. Michael (2013). *Soft-wired : how the new science of brain plasticity can change your life* (2nd ed.). San Francisco, Calif.: Parnassus Pub. ISBN 0989432823.
4. Voss P., Collignon O., Lassonde M., Lepore F. (2010). Adaptation to sensory loss. *Wiley Interdiscip. Rev. Cogn. Sci.* 1, 308–328. 10.1002/wcs.13

Victor Mishalow (Toronto, Canada)

PLASTICITY OF THE HUMAN BRAIN AND KOBZARDOM

Recent discoveries by american researchers regarding those areas of the brain that process visual information and which now process audio information. The reason for the popularity of blind musicians in the world. Perfect pitch and the temperament of musical instruments used by the kobzars.

Key words: Plasticity, blindness, loss of sight, perfect pitch, temperament

Кость ЧЕРЕМСЬКИЙ (Харків)

ДОКАЗОВА РЕКОНСТРУКЦІЯ У СУЧАСНОМУ ВІДРОДЖЕННІ КОБЗАРСЬКОЇ ТРАДИЦІЇ

Дослідження присвячене розкриттю методики доказової реконструкції — комплексу цільових прийомів, засобів і технік, що спрямовані на індукцію процесу повноцінного відновлення в суспільстві інституцій носіїв традиційної культури, їхньої узвичаєної ролі, творчого набутку, соціально-культурних механізмів самодостатнього функціонування. На прикладі традиційного кобзарства розглядаються системні заходи, які сприяють відтворенню, культивуванню та поширенню цього традиційного явища у різних сферах буття сучасного суспільства.

Ключові слова: доказова реконструкція, моделювання, індукція, автентифікація, «вустинський простір», соціальний статус.

Криза глобалізованого світу потребує від суспільства переосмислення багатушого набутку традиційної культури, віднайдення вивірених й ефективних методик пробудження серед громадськості інтересу до актуальних і перспективних її феноменів. Нерідко сучасні експерименти з відновлення національних культурних традицій бувають настільки успішними, що дозволяють відродити вже фізично зниклі явища й розвинути їх до конкурентноздатного рівня. Приклади культурних здобутків китайців, ізраїльтян, ірландців, шотландців, японців та інших народів слугують нам позитивними сигналами щодо доречності системних реконструкційних робіт із повернення до життя самобутніх культурних феноменів, їхньої природної інтеграції в сучасний індустріалізований побут.

Відгукуючись на запити часу, ряд американських і європейських дослідників уже багато років поспіль розробляють теоретичні засади так званого «народного відродження» (спонтанного й індукованого), яке орієнтується на селективну регенерацію соціально й духовно важливих елементів традиційної культури. Зокрема, проблеми реконструкції актуальних феноменів традиційної культури набули свого розвитку у працях Нейла Розенберга [1], Гордона Рамзея [2], Тамари Лівінстон [3] Кароліни Біхль і Дженіфер Хілл [4] й інших. А також — їхніх опонентів Річарда М. Дорсона [5], Ерика Гобсбаума, Теренса Рейнджера [6] та інших.

В умовах духовної стагнації нинішнього українського буття ми змушені віднаходити серед багатого спадку традиційної культури найвизначніші її елементи, що здатні відновити духовний, моральний стрижень нашого народу. Серед таких складників особливе місце займає спадщина українських народних співців — кобзарів і лірників, віртуальна сфера їхнього виховного, духовного та морального впливу на суспільство — т.зв. «вустинський простір» (від «вустинський» — усний).

Час показав, що брак суспільних інституцій, які б наслідували кобзарсько-лірницьку традицію, порушує гармонійний розвиток спільноти, підвищує толерантність до зовнішніх і внутрішніх деструктивних чинників, сприяє руйнуванню духовних і моральних цінностей тощо. Водночас, слід визнати дискусійність питання про повну реконструкцію кобзарсько-лірницької традиції у її найбільш вивченому варіанті кінця XIX-початку XX століття. Проте комплексне відновлення *системи найбільш життєздатних* елементів кобзарсько-лірницької традиції, її природне вживлення в сучасний культурний простір України (у тому числі — підготовка нового середовища носіїв, реконструкція питомого репертуару, музичних інструментів, духовних і соціальних функцій тощо) є достатньо реальним проектом. До цього висновку спонукають і вагомі теоретичні нароби науковців, дослідників, а також практичні досягнення нинішніх середовищ виконавців на традиційних музичних інструментах тощо.

Звичайно, наївним було би сподіватися, що після багатьох десятиріч етно-культурної депривації швидке відродження адекватного й історично вивіреного сприйняття традиційної музики в Україні може відбуватися спонтанно й самостійно. На жаль, частим супутником ініціатив ентузіастів є нерозуміння, неґація, а, можливо — й замаскована ворожість відповідальних за розвиток країни чиновників. Разом з тим, унікальність сьогодення й полягає в потужній імпліцитній потребі творчих спільнот переосмислити багатогранну роль кобзарських субкультур, набутку незрячих співців-музикантів, епічної спадщини та її можливостей у сучасному культурному світі. Отже, праґматична постановка завдань, зокрема щодо відновлення середовища носіїв кобзарсько-лірницької традиції, послідовного культивування в суспільстві співоцького виконавства може приносити неочікувано вагомі результати.

Унікаючи набридливих дискусій про правомірність сучасного побутування традиційного кобзарського виконавства, основну увагу приділимо методико-практичним аспектам відновлення кобзарської традиції. Позитивний досвід інших народів засвідчує, що реконструкція феноменів традиційної культури можлива за умови, якщо вона буде спиратися на громадську потребу, буде провадитися відповідальними середовищами і мати гарантовані соціально-культурні мотивації. Інтегральний досвід говорить про те, що в згаданих умовах першочергово можна відродити пов'язані між

собою пластичні елементи традиційної культури. Причому, як виявляється, навіть сам факт перерваності традиції нині не вважається фатальним для її реконструкції [2]. Проблеми торкаються здебільшого вибору шляхів збереження апріорної сутності відроджуваного явища та його максимальної наближеності до автентичних взірців.

Основні тенденції реконструкції

У 1925 році лірник Кисіль із Київщини говорив такі пророчі слова: *«По-мремо, ми старі лірники, і після нас нікого не залишиться. Але зникне ліра і змовкне, а потім на ній знову гратимуть! Ось побачите!»* [7].

Гнат Хоткевич досить делікатно ставився до мистецького набутку народних співців, проте вважав, що з кобзарської традиції *«українська музика візьме з пісні дух її, а не мотив»* [8]. Багатючий етнографічний матеріал, який все своє життя збирав Порфирій Мартинович, мав чітко окреслене месійне значення. За переконанням визначного етнографа — через багато років він стане важливим джерелом пізнання українцями своєї самобутності, вектором відродження традиційної культури, кобзарства і лірництва [9].

Переважна частина сучасних українських науковців обережно ставиться до ідеї відновлення явищ традиційної культури [10, с. 325—326]. У різних варіантах стверджується про можливість фольклористичного відтворення традиції у лабораторних або фестивальних і сценічних варіантах [11], [12].

Проте напротивагу науковому офіціозу — у сучасному культурному житті України існують принаймні два практичні підходи до справи відновлення кобзарсько-лірницької традиції. Перший, обстоюваний Михайлом Хаєм і Володимиром Кушпетом, напрямок позиціонує себе як *«вторинна реконструкція» кобзарсько-лірницької традиції* [13], [14].

«Схема реконструктивної роботи щодо відновлення згаданої традиції на вторинному рівні зводиться здебільшого до таких позицій:

- 1. Вибір і вивчення певної оригінальної виконавської традиції (або ще вужче — конкретного співця).*
- 2. Запис, дослідницька обробка матеріалу з метою його наукового опрацювання.*
- 3. Вивчення характерних особливостей традиції як конкретного етнофонічного явища, нотування й підготовка до відтворення.*
- 4. Вторинне відтворення манери виконання, максимально наближене до автентичного першозразка»* [13].

Іншою є позиція Миколи Будника, який був прибічником поглядів спонтанного відродження традиції й уважав, що у всіх своїх можливих проявах традиція належить не лише матеріальному світу. Навіть при фізичному зникненні вона продовжує імпліцитно існувати у всесвіті, віртуально намагає творчих людей і спонтанно виявляє себе у громадських спільнотах.

Більше того, кожна людина відчуває на собі незримий стихійний вплив народної традиції, проте ідеологічні, суспільні й побутові стереотипи гальмують її визнання. Отже, якщо людина не йде проти своєї природи, традиція стає їй близькою і зрозумілою. На думку Будника, відродити кобзарство є цілковито реальною справою — потрібні лише добра воля, терпіння й цілеспрямована робота. Результат завжди буде позитивним, незважаючи на те, що реконструйована традиція може зрештою набути й нових кількісних і якісних рис. Панотець говорив: «*Плоть давнього співоцтва ми, напевне, відродити не зможемо, але його душу — так*» [15, с. 347]. Базові положення «Будниківської теорії» спонтанного відновлення традиції полягали в наступному:

- продовження співоцької традиції кобзарів, лірників, стихівничих можливе через органічну природу цього явища й може відбуватися стихійним шляхом;
- відновлення традиції можливе при *відповідності запитів* сприймаючого середовища і пропозицій сучасних кобзарів; наявності суспільного попиту на традиційне кобзарське виконавство та інші функції співців;
- наявність у суспільстві *віртуального мотивуючого начала*: уявлень, передань, легенд, переказів про роль і місце співця в суспільстві;
- наявність ресурсного матеріалу (етнографічних записів, іконографічних зображень, взірців автентичних музичних інструментів, науково-методичних розробок тощо);
- наявність емпатичного співоцького кола — т.зв. «підтримуючого середовища» — спільнот, які здатні сприймати й поширювати традиційний кобзарський набуток;
- наявність відповідних кандидатів на роль співців, які спроможні взяти на себе відповідальність за кобзарську справу. Неофіти повинні мати хист до співоцького мистецтва, *інтуїтивну здатність* розвивати його в руслі кобзарської традиції. Кожен співець мусить шукати й знаходити зв'язок із давньою традицією в уявному ототожненні з давніми співцями.

Практичний вихід ідеям М. Будника знайшовся в діяльності творчого об'єднання «Кобзарський Цех», яке ще з кінця 1980-х років активно практикує відновлення давнього кобзарського музичного інструментарію, традиційного репертуару й характерного для співців вільного виконавства («просто неба» — на вулицях, біля культових споруд, на базарах тощо). Започаткований «Кобзарським Цехом» рух виконавців на традиційних кобзарських інструментах невдовзі набув усіх ознак нового культурного явища, що одразу посіло своє окреме місце в сучасному культурному світі. Не вписуючись у рамки «фольклористичного відтворення» й упевнено виходячи за межі т.зв. «вторинної реконструкції», сучасне традиційне кобзарство з року в рік набуває все більше позитивних соціальних конотацій і ознак спонтанного вияву традиції.

З іншого боку, сучасне середовище виконавців на традиційних кобзарських інструментах доволі жваво використовує значний досвід реконструкторської діяльності професіоналів і любителів із багатьох країн світу. Мова йде, зокрема, про інтегральну доказову практику відновлення традиційних музичних інструментів, виконавства на них та поширення їхнього соціально-культурного простору в сучасному світі.

Зрештою, незаангажований і динамічний підхід до справи сприяв виокремленню й оформленню у сучасному кобзарському середовищі цілісної методики т. зв. *доказової реконструкції*, яка, спираючись на інтегрований дослідницький матеріал, багатолітню практику й комплексний суспільний моніторинг, пропонує один із можливих варіантів відновлення в нинішній час питомих елементів кобзарсько-лірницької традиції.

Отже, під *доказовою реконструкцією* розуміється комплекс цільових прийомів, засобів і технік, що спрямовані на *індукцію* процесу повноцінного відновлення в суспільстві інституцій носіїв традиційної культури, їхньої узвичаєної ролі, творчого набутку, соціально-культурних механізмів самодостатнього функціонування.

В основі *доказової реконструкції* закладена система цілеспрямованих наукових досліджень, практичних еспериментів, комплексного моделювання пов'язаних між собою ключових елементів традиційної культури, їхнього відтворення, культивування та поширення в сучасних сферах буття суспільства.

Доказова реконструкція ставить перед собою завдання відновлення системно пов'язаних між собою елементів традиції у *конкретний, реальний період часу* за допомогою органічних засобів і прийомів, які базуються на достовірних, історично підтверджених відомостях та інтегральному досвіді сучасних профорієнтованих спільнот.

Важливо зазначити, що *точкою прикладення* доказової реконструкції є не окремий, селективний елемент традиції (наприклад, виконавство на музичному інструменті), а *система актуальних сьогоднішніх первнів традиції, які визначають її сутність* (у кобзарському варіанті: духовні і моральні засади — світогляд — навчання — традиційне виконавство — виготовлення музичних інструментів — спосіб життя тощо).

Доказовість запропонованої методики ґрунтується на чіткій оцінці результатів поставлених завдань, критеріїв досягнення мети, комплексному моніторингу відповідності до традиційних засад тощо.

Доказова реконструкція вводить в обіг деякі наступні поняття:

- *генеруюче середовище* — спільнота, яке бере на себе ініціативу з реконструкції культурної традиції та її поширення в суспільстві;
- *підтримуюче середовище* — традиційна аудиторія, емпатичні спільноти, які забезпечують виконавцям творчу реалізацію, соціальну мотивацію та матеріальні умови життя; різноманітно сприяють збереженню й розвитку традиції в цілому;

- *соціально-культурний простір* — середовище природнього побутування в суспільстві національного культурного феномену, самодостатня система, яка об'єднує носіїв традиції, споживачів їхнього творчого набутку, підтримуючих груп, а також — спільнот майстрів (у т.ч., традиційних музичних інструментів) тощо.

У сленгу сучасних кобзарських спільнот соціально-культурний простір кобзарсько-лірницької традиції має назву «*вустинський простір*» (похідне від: «*простір, який сприймає вустинське (усне) надбання співців-музикантів*»).

- *автентифікація (виконавця)* — комплекс характеризуючих рис, маркерів, світоглядних устоїв, знань, професійних якостей, навичок та вмінь, які дозволяють співцю після проходження певних ініціацій ототожнитися з традиційним кобзарем і легалізувати свій статус у сучасних спільнотах виконавців на традиційних кобзарських інструментах.

Методика доказової реконструкції передбачає відновлення явища від його найвиразніших, найхарактерніших рис до дрібниць; від найпростіших і зрозумілих питомих якостей — до складних. Уважається також, що коли суспільні уявлення про традицію (зокрема, кобзарську) існують у віртуальному світі, за сприятливих обставин їх завжди можна перевести в реальний світ і матеріалізувати. Отже, методично усуваючи накинута тоталітарними режимами психологічні бар'єри, можна повернути аудиторії природнє сприйняття, розуміння й поширення кобзарської традиції.

Виходячи з об'єктивних передумов щодо неможливості повного відновлення явища в його первісному вигляді, доказовою реконструкцію ставляться цілком притомні практичні завдання із відродження *пов'язаних в систему культурних, духовних, соціальних елементів традиційної культури, які актуальні й важливі для сьогодення*. Відбір елементів традиційної культури відбувається *експериментально* й із ретельним урахуванням *традиційних стандартів і канонів*, з максимальною наближеністю до автентичних взірців. Водночас, здійснюється перевірка їхньої суспільної цінності (соціальної, духовної, культурної) та оцінюється ресурс пластичності до сучасних умов життя.

Загалом, методи доказової реконструкції дозволяють *активізувати й прискорити* відродження явища, яке стає актуальним на часі.

Враховуючи вищевикладене, пропонуємо розглянути один із можливих алгоритмів повернення кобзарсько-лірницької традиції в активний обіг сучасного суспільства.

Алгоритм послідовності реалізації засад доказової реконструкції на прикладі кобзарської традиції

Процес послідовного відновлення системи елементів українського кобзарства можна умовно поділити на кілька блоків.

Блок 1. (підготовчий): формування кола подвижників, оцінка перспективи реконструкції, визначення цілей і задач.

Формування кола сучасних носіїв традиції полягає в організації творчого ядра народних знавців, науковців, митців, виконавців, майстрів, які спеціалізуються у галузі традиційної культури й здатні генерувати теоретичні й методологічні розробки, здійснювати селективний збір інформації, артефактів. Крім того, спроможні взяти на себе ініціативу й відповідальність за достовірну реконструкцію і виготовлення традиційних музичних інструментів, послідовну практичну роботу із організації навчального процесу, відтворення особливостей виконавства й поширення його в емпатичних спільнотах, вирішення організаційних і юридичних сторін цехової діяльності тощо. Очевидно, що визначальним критерієм якісного відбору претендентів творчого ядра може бути лише чітке розуміння ідеї та вміння її втілити конкретними діями.

У розпочатій роботі важливим є науково-зважений відбір артефактів, які обираються в якості взірців щодо реконструкції. Зокрема, до уваги беруться традиційні музичні інструменти з оцінкою 40 і вище балів за *шкалою автентичності* традиційних музичних інструментів (надалі скорочено — ТМІ)*, документально опрацьовані предмети побуту співців, іконографічні зображення, ноти, світлини, архівні матеріали, літературні джерела, спогади, дослідження, відео й аудіозаписи тощо.

Одним із найперших невідкладних завдань, які перед собою ставить коло подвижників, є оцінка нинішнього стану явища. Звертається увага на наявність суспільного попиту на феномени, пов'язані з виконавством на традиційних інструментах, артефакти, а також на існування в суспільстві імпліцитної пам'яті, насичення інформацією про співців віртуального простору, наявність емпатичних спільнот сприйняття, акцентуйованих особистостей, які б могли взяти на себе відповідальність за розвиток феномену тощо).

Зазвичай проводиться тест-контроль на актуальність явища й оцінюється попередня оцінка вірогідності його відновлення за бальною системою. При цьому, кожній характеристиці надається певний бал. Зокрема:

1. *реакція аудиторії на кобзарський виступ:*
 - позитивна — 3 бали;
 - негативна — 0 балів;
 - індиферентна — 1 бал;
2. *існування в суспільстві імпліцитної пам'яті про співців та їхню роль (виявляється під час спілкування із аудиторією):*
 - виражена — 3 бали;
 - незначна — 2 бали;
 - невиявлена — 0 балів;
3. *наявність емпатичних спільнот сприйняття:*

- сформоване коло — 3 бали;
 - наявність факультативних спільнот — 2 бали;
 - відсутність спільнот — 0 балів;
4. наявність акцентуйованих особистостей, які б могли взяти на себе відповідальність за розвиток феномену — 3 бали;
5. насичення інформаційного середовища матеріалами про співців (публікації, медіaproграми, музейні виставки тощо):
- високе — 3 бали;
 - незначне — 2 бали;
 - відсутнє — 0 балів.

Загальна оцінка у 10 балів і вище говорить про добру перспективу кобзарської діяльності, високу ймовірність досягнення позитивних результатів цілеспрямованої роботи.

Моніторинг першого блоку є здебільшого інформаційним і полягає в структуралізації, накопиченні й розповсюдженні відібраних відомостей про явище традиційної культури.

Блок 2. Організація системного навчально-виховного процесу.

У контексті відновлення виконавської традиції кобзарів і лірників «генеруюче середовище» бере на себе організацію системного навчального процесу майбутніх носіїв традиції — виконавців на традиційних кобзарських інструментах (кобзі, бандурі, колісній лірі тощо).

2.1. Відновлення матеріального набутку

Перший крок методики доказової реконструкції спрямований на відновлення матеріального набутку кобзарської традиції — потужного арсеналу музичних інструментів, якими користувалися народні співці, — кобзарі і лірники.

Виготовлення співоцьких інструментів в українській традиції ніколи не було звичайною механічною роботою. У цьому важливому процесі незрячі співці брали участь або безпосередню, або опосередковану (як замовники) й активно впливали на процес будування інструментів. Як виявилось, за зовні рутинною майстровою роботою крилася історично сформована «вустинська» (усна, що передавалася «з вуст в уста») філософія народних співців.

Утілюючи ідеї носіїв традиції, майстри як «посередники традиції» матеріалізували спільне колективне бачення співців щодо нинішнього стану й перспектив ТМІ*. І виконавець, і музичний майстер творили єдину творчу систему, у якій всі дії були синхронними й симетричними. Саме тому, ніяких абстрактних конструктивних змін інструментів не могло відбуватися. Усі раціоналізації в традиційному музичному інструменті проводилися майстрами органічно, у питомому до української традиції напрямку, з узгодженням позиції виконавця й традиційної аудиторії [16, с. 50—51].

Методика доказової реконструкції включає багатющий арсенал технік і прийомів давнього «кобзарського» виготовлення музичних інструментів, які апробовані сучасними майстрами й виконавцями. Учням прищеплюється давнє переконання про те, що без власноручного виготовлення музичного інструменту щире розуміння його природи, можливостей і мистецьке виконавство на ньому є утрудненим. Уважається також, що для майстра інструмент мусить уявно зазвучати ще до того, як на нього натягнуть струни.

Засади виготовлення традиційних музичних інструментів, зокрема включають:

- ретельний відбір взірців для реконструювання (аналіз іконографічних, археологічних, описових джерел тощо), експрес-оцінювання традиційного музичного інструменту за оціночними формулами [17, с. 56—57];

При виготовленні музичного інструменту застосовуються прийоми й техніки:

- вибору й раціональної заготівлі деревини (у тому числі: різновид деревини, її вік, стан, період року, час тощо);
- сортування матеріалу (візуальний огляд, мануальні методики оцінки якості, у т. ч., пальпації і перкусії деревини);
- процесу виготовлення, будування інструменту:
 - а) мінімізованими засобами (із використанням обмеженого набору оброблюючих інструментів);
 - б) модернізованими засобами (із використанням автоматичних деревообробних пристроїв, верстатів).

На основі розмаїтого етнографічного матеріалу, архівних відомостей, іконографічних зображень, ауди-відеозаписів тощо здійснюється порівняння конструктивних елементів ТМІ, їхнього функційного використання в нинішніх та історичних спільнотах. Зокрема, експериментуючи з варіантами будови ТМІ, пропорціями його ключових частин та апробовуючи музичні інструменти у різних середовищах, робляться висновки про їхнє первісне призначення та смисли [17, с. 49—51].

2.2. Відновлення нематеріальної спадщини

Базовим в автентифікації сучасного кобзарства є послідовна робота із засвоєння учнями нематеріальної спадщини співців — особливого «вустинського» світогляду, системи цінностей, філософії та самоорганізації, а також — традиційного репертуару. Вчителі з «генеруючого середовища» намагаються засадничо, за канонами давніх кобзарських товариств проводити відбір і навчання учнів.

Характерним елементом сучасного кобзарства є експериментальне відновлення давньої системи індивідуального навчання народних співців — від «майстра до учня». На сьогодні у співоцькому колі ця система лишається найбільш оптимальною, адже ефективно забезпечує трансмі-

сію традиційних знань про інструмент, способи гри на ньому, особливості музикування тощо. Визначальними елементами нинішнього кобзарського навчання є:

- природня мотивація і відбір кандидатів;
- безпосередня, усна форма передачі знань;
- безнотна методика навчання;
- чітке засвоєння канонів традиційної співогри;
- розуміння принципів виконавського імпровізування;
- спонукання учня до творчого підходу в навчанні.

Особливий «співочський» світогляд традиційного кобзарства ґрунтувався на дотриманні християнської моралі, традиційних родинних цінностей, засад патріотизму, духовних орієнтирів, унесених до скрижалів поведінки традиційних українських співців-музикантів (т. зв. «Вустинських книг»). Отже, кожен сучасний подвижник кобзарства мусить сприйняти «вустинську» світоглядну систему давніх співців, засвоїти базові світоглядні устої незрячих кобзарів, лірників, стихівничих.

Засади навчання, які пропонуються доказовою реконструкцією у багатьох питаннях, є альтернативними до сучасної офіційної системи підготовки виконавців на народних інструментах. Так, зокрема, у розробленій системі безнотного навчання на інструменті (кобзі, бандурі, колісній лірі) комплексом специфічних прийомів в учня досягається немеханістичне, природнє розуміння процесів звуковидобування, творення мелодії, співогри. При цьому велика увага приділяється навчанню старосвітським школам і стилям гри на традиційному інструменті.

З іншого боку, гра на кобзарських інструментах потребує від виконавців набуття специфічних технічних навичок, основаних на точності та швидкості роботи м'язів пальців рук, мимічних м'язів обличчя, м'язів язика в чіткій синхронізації з дією слухового апарату. Велике значення в отриманні таких навичок має систематична робота вчителя й учня над засвоєнням наступних прийомів:

- одночасне (синхронне) вивчення мелодії і співу «на слух» — коли співогра від майстра до учня передається при безпосередньому контакті, або опосередкованому аудіюванні зробленого раніше запису;
- відстрочений повтор мелодій (співогри) «на слух» — коли майстер пропонує учню повторити раніше виконану ним мелодію (співогру);

За переконанням Миколи Будника, важливим у практиці гри на бандурі є освоєння навичок «*плекання внутрішнього музичного слуху*», який є основою засвоєння великих епічних форм, імпровізаційної майстерності. Для досягнення зазначеної мети виконавець мусить постійно розвивати слухову діяльність та музичну уяву за допомогою, зокрема, наступних прийомів:

- гра на музичному інструменті із уявним співом;

- спів із уявною грою на музичному інструменті;
- уявна гра на музичному інструменті із уявним співом;
- гра із заплущеними очима (досягається зосередження на виспівуваному образі, тонке відчуття мелодії тощо);
- гра на інструменті без зазирання на струни (цей прийом дозволяє відпрацювати тактильне звикання до конструкції, розташування струн, звучання інструменту, вільність у підборі мелодії, невимушеність виконавства тощо).

Засадничим елементом доказової реконструкції кобзарсько-лірницької традиції є засвоєння ексклюзивного репертуару автентичних народних співців-музикантів — у т. ч., традиційних молитов, кантів, псальмів, епічних творів (дум, битовщин), історичних, жартівливих пісень, танців. Свого часу за взірць була обрана найхарактерніша до кобзарських канонів виконавства манера останнього старосвітського бандуриста Георгія Ткаченка [15, с. 341—342]. Саме «Ткаченківська» школа продовжує лишатися основою для базового навчання послідовників традиційного кобзарства і сьогодні. Лише після опанування програмових співоцьких творів за «школою Ткаченка» та його послідовників — Миколи Будника й Миколи Товкайла початківцю дозволяється розширювати свій репертуар за взірцями інших виконавців. Подібна принциповість дозволяє зберегти й передати послідовникам достовірний і апробований варіант традиційного виконавства на народній бандурі.

Варто зазначити також, що усне, безнотне навчання зовсім не виключає й допоміжного *студіювання по нотах*. Кожен учень задля свого професійного зростання й підвищення виконавської майстерності після засвоєння й перевірки базового репертуару, зазвичай, у подальшому вдосконалюється за нотними джерелами самотужки.

Серед найважливіших завдань відродження кобзарської традиції доказова реконструкція вбачає системну роботу із виховання у співця традиційного світогляду, питомих для народних співців професійних рис та виконавських умінь. Для цього пропонується особлива *методика автентифікації виконавця*.

Спершу робота ведеться щодо набуття майбутнім співцем питомих зовнішніх рис автентичного виконавця кобзарського репертуару. Зокрема, уважається, що для забезпечення позитивного ефекту від кобзарського виступу недостатнім є просте механічне імітування візуального лику традиційного кобзаря. Це означає, що сучасному виконавцю під час виступу не обов'язково одягатися в старі строї й видавати з себе незрячого. Натомість, важливе значення приділяється навчанню особливостям поведінки зі слухачами, набуттю характерної постави, а під час виконавства — своєрідної посадки, положення рук, ніг, голови, напрямку погляду, естетиці співу тощо. Окрема увага приділяється специфіці тримання музичного інстру-

менту та техніці звуковидобування (залежно від школи гри — харківської, полтавської, чернігівської).

Наступним кроком є навчання виконавця прийомам *моделювання епічного настрою*. У процесі навчання акцент робиться на забезпеченні учнем природності і невимушеності свого виступу. Виконавцю пропонується позбутися негативних проявів так званої «сценічності»: надмірного артистизму, ароганції, намагань будь-що сподобатися слухачу тощо. Послідовно дається розуміння глибинної сутності кобзарського виконавства: гравець навчається занурюватися у віртуальний світ співоцької традиції, набуває техніки самоототожнення зі співцями минущини (що дуже важливо для відтворення, зокрема епічних творів). Для цього співця-музиканта орієнтують на *віртуальне солідаризування* не з епічним героєм, про якого співається у думі, а співцем — сучасником зображуваних подій (що відрізняє традиційний кобзарський підхід від класичного артистичного).

Виконавця готують до сприйняття традиційної системи музичного мислення через практичне засвоєння засад народного імпровізування, опанування давніх синкретичних жанрів, де слова і музика неподільні.

Не менш важливим є також пошук форми подачі традиційного твору, що мусить бути відповідною до сприйняття сучасної аудиторії. Проблема полягає і в забезпеченні виконавцем автентизму й самотності свого виступу тощо.

Для повного «занурення» у світ кобзарської традиції методика доказової реконструкції передбачає наслідування традиційної виконавської практики незрячих співців минущини. Тобто, дотримання орієнтації на позасценічні форми виконавства — природне кобзарювання на вулицях, біля культових установ, цвинтарів, а також — на громадських заходах, родинних подіях тощо. Уважаючи співогру основою духовно й естетично значимого комунікативного акту, сучасна «цехова наука» на практиці дозволяє навчитися вільно спілкуватися з «проходящими», випадковими слухачами, вести з ними співаний діалог. Проводиться психологічне настроювання виконавця на індивідуального слухача, на його вміння грати навіть для нечисленної аудиторії. Для цього виступи плануються в невеликих дитячих, шкільних, студентських колективах (групах, класах) — колах, де завжди можна досягнути щирого сприйняття та емоційної віддачі.

Важливою позицією доказової реконструкції є залучення до процесу відновлення кобзарської традиції сучасних незрячих виконавців. З одного боку, ретельне вивчення процесу освоєння незрячими традиційних музичних інструментів дає достовірний матеріал щодо фізіологічної та ергономічної доцільності використання вузлових і допоміжних конструктивних елементів сучасних взірців традиційної бандури, кобзи, колісної ліри тощо. З іншого — розкриваються спонтанні ефекти, що виникають при пізнанні незрячими музичних інструментів, досягаються природні й доречні прийо-

ми практичного освоєння гри на музичному інструменті, з'ясовуються історичні способи й стилі гри тощо.

Помірність, вираженість і поступовість у засвоєнні традиційного репертуару дозволяє учню органічно й без насильства збагнути його сутність та особливості виконавства. Спілкування із колом подвижників сучасного кобзарства посилює мотивацію учня і спрямовує його творчу енергію у природне русло традиційного співочства.

Загалом, комплексне «цехове навчання» всебічно підготовлює виконавця до реалій сучасного кобзарювання, усуває всілякі внутрішні суперечності, цивілізаційні комплекси, надлишкову романтику, робить співця правдивим і щирим у повсякденному житті. Нарешті, система кобзарського навчання дає учню *осмислену внутрішню легітимність* своєї практики, що розширює його виконавські й творчі можливості. Наявність виконавської креативності привертає увагу широких кіл, руйнує слухачьку упередженість, нарешті, вказує перспективу подальшого розвитку. Свідченням розвитку творчого руху виконавців на традиційних кобзарських інструментах служить факт функціонування в його межах кількох напрямків музикування та виконавських шкіл тощо [16, с. 56 — 57].

2.3. Відновлення в суспільстві культури сприйняття кобзарської традиції

Важливим недоліком сучасних реконструктивних методик є формальне відношення до зворотнього зв'язку з цільовою аудиторією. Власне ігнорування системного дослідження аудиторії, її вікового, соціального, гендерного, культурного статусу не дозволяє повноцінно *моделювати* явище, а значить — *прогнозувати* перспективи його розвитку.

Використовуючи емоційний «зворотній» зв'язок виконавця з аудиторією доказова реконструкція технологічно віднаходить і розробляє раціональні методи впливу окремих явищ традиційної культури на сучасні спільноти. Уважається, що традиційна музика творить внутрішнє «перезавантаження» людини, гармонізацію її психічного стану, орієнтирів та мотивацій. Отже, реконструкція традиційної музики мусить торкатися й відродження її *глибинної дії на людський організм*. З цього приводу доречним є системні дослідження психологічних, емоційних, вегетативних реакцій слухача на виконавство, зокрема, кобзарських жанрів. Виховання в слухачів відповідної емоційної реакції на виступ сучасного кобзаря належить до складних і делікатних питань сьогодення. Особливо важливою ця робота є для *реконструкції емоційного стану слухачів*, які здебільшого лише віртуально ознайомлені зі взірцями епічного виконавства. Виходом із ситуації є послідовне виховання серед публіки засад традиційного слухачького етикету, що передбачає дотримання ряду неписаних правил і норм, які дозволяють природньо сприймати епічні твори.

З іншого боку, виховання споживача творчості сучасних кобзарів є важливим елементом творення т. зв. «підтримуючого середовища», яке є, у широкому розумінні, основою зорієнтованого на народну традицію мовно-музичного середовища.

У своїй методиці доказова реконструкція з успіхом використовує засади ЕМР — етно-музичної реабілітації — *алгоритму відновлення в слухачів сприйняття різних жанрів традиційної музики*. Базований на фізіологічних закономірностях сприйняття людиною музики й на відповідних новітніх формах навчальної роботи із різними групами слухачів, цей метод підготовлює мозок слухача до сприйняття кобзарських жанрів (у т. ч., епічних), формує відповідну установку слухача, закріплює й поглиблює досягнуті позитивні ефекти у слухачьких середовищах [17, с. 126 — 135]. Послідовно виконані алгоритмізовані настанови дозволяють «розблокувати» громадську свідомість, позбавляють її упереджень, негативних установок, вивільняють закріпачений ресурс емоційних, естетичних й духовних рефлексій. Що врешті-решт дозволяє виконавцю коригувати, упорядковувати й спрямовувати сприйняття слухача у природне, життєстверджуюче русло.

Система ЕМР передбачає у *першому, підготовчому, етапі* напрямки внутрішньої роботи виконавця над собою, його психологічну й фахову підготовку; розглядає стратегічні й тактичні особливості роботи з аудиторією (у т. ч., орієнтаційні бесіди напередодні виступу). ЕМР досліджує найоптимальніші умови виступу (позасценічного й сценічного), які мусять враховуватися при його підготовці до виступу, облаштування обстановки, максимально наближеної до традиційної. Зокрема, має бути забезпечено:

- дотримання принципу вільного слухання (можливість слухача невимушено відійти від співця будь-коли, відсутність ефекту утримування слухача в «заручниках»);
- круговий, або напівкруговий спосіб організації аудиторії;
- розташування співця в одній площині зі слухачами, урівноваження позиції «виконавець-слухач»;

У *наступному (другому етапі)* досліджуються практичні основи формування у слухача позитивної установки. Зокрема, передбачаються заходи, спрямовані на безпосередню й опосередковану фіксацію уваги слухача на традиційних кобзарських творах завдяки:

- віднайденню мотивації для слухача (пошук каналу впливу за методикою теорії множинних здібностей Говарда Гарднера);
- багатоканальний, мультимедійний вплив на процеси сприйняття [18, с. 13—131].

Позитивна емоційна реакція й набуття аудиторією стійких вражень можуть посилюватися, коли виконавець пропонує теми, які спонукають до неформального пізнання епічного жанру й задіюють різні системи сприйняття.

Також пропонуються й інші експериментально підтверджені прийоми налаштування слухача. Як наприклад, враховуючи те, що епічні твори добре сприймаються на тлі інших, зазвичай легших до сприйняття, кобзарських жанрів, виконавцю не рекомендується починати свій виступ із думи. Натомість для попередньої настройки мозку слухача співцю-музиканту пропонується підібрати доречний і тематично вивірений «підготовчий твір» (цікаву мелодію, перегру, історичну чи жартівливу пісню тощо).

Третій етап присвячується методам закріплення й поглиблення позитивних ефектів у слухацьких середовищах, досягнутих виконавцем епосу. Задля цього кожному сучасному виконавцю рекомендовано вести постійний моніторинг ефективності свого виступу. Пропонується контролювати емоційні вияви (сльози, зітхання, сміх), вегетативні зміни у слухачів (у тому числі, зміни кольору шкіри, поява спітніння, парестезій у вигляді «мурашок», «гусячої шкіри»), моторні (спонтанні та індуковані, синхронні рухи, ритмічні тілесні коливання тощо); вербальні (повторення за співцем, підспівування, коментарі вигуки тощо); інтелектуальні (осмислення, оцінка, вищі почуття, творчий відгук тощо) та інші [18, с. 132]**.

Подібні спостереження є важливими виконавцю для:

- формування тактики поведінки в слухацькому середовищі;
- раціональному планування свого виступу;
- віднайдення ситуативних засобів утримання слухацької уваги

тощо.

Наприклад, залежно від загального настрою аудиторії, виконання епічного твору може бути повним, скороченим, модифікованим або подовженим.

У ході співогри-розмови кобзар навчає аудиторію правилам слухання епічних та інших кобзарських творів, традиційних засад поведінки слухачів, зокрема:

- забороні переривати співогру виконавця, що історично пов'язувалося з ірраціональними уявленнями [19, с. 39—40];
- процес слухання мусить бути активним, що проявляється в підспівуванні — повторенні слухачами слідом за співцем мелодії і тексту твору, а також індукованих рухах;
- специфіка слухання передбачає вдумливе розуміння тексту і музичного супроводу. За каноном слухач будує логічні паралелі з виспіваними сюжетами, ототожнює власні переживання й життєві проблеми з темами, які зобразив співець.

У разі позитивної реакції аудиторії на виступ, для закріплення отриманої установки виконавцю рекомендується повторно зустрітися зі згаданими слухачами. Відповідно до побажань публіки заздалегідь планується формат зустрічей, їхня тематика, репертуар тощо.

Практикою сучасних виконавців на традиційних кобзарських (співочь-ких) іструментах доведено, що долання психологічних бар'єрів у слухачів при правильному й тактовному веденні виступу є доволі вдячною роботою [18, с. 135].

Блок 3. Глибинна реконструкція. Формування соціально-культурного («вустинського») простору традиції

Для того, щоб відроджені елементи кобзарської традиції були життєвими, необхідна системна й послідовна робота з підготовки виконавців, майстрів музичних інструментів та цілеспрямована організація їхнього професійного кола у формі творчого об'єднання. Саме в такому об'єднанні на основі взаємоспілкування, навчання, творчих заходів стає можливою ефективна робота над підвищенням професійного рівня виконавця, набуття ним необхідного виконавського й майстрового досвіду. Важливою є праця над поглибленням впливу на різноманітні аудиторії слухачів (у т.ч., і факультативні), яка, зокрема, передбачає:

- цілеспрямовану підготовку до виступу;
- оптимізацію умов виступу;
- покращення результатів взаємодії з аудиторією.

Очевидно, що під час підготовчої роботи й виступу повинні задіюватися внутрішні мотиваційні чинники й виконавців, і слухачів, віртуально моделюватися їхній психоемоційний стан напередодні, під час і після кобзарського сеансу, оцінюватися ефект щодо виховання серед аудиторії традиційних почуттів тощо.

Використовуючи багатий арсенал художніх і літературних зображень виконавства співців перед різними слухачькими аудиторіями, а також їхній етнографічний опис, можна скласти досить переконливу картину про емоційний статус, душевний стан і переживання учасників «кобзарського сеансу». Використовуючи цей матеріал і спираючись на притаманні кожній людині механізми емпатії, можна досить точно відродити в сучасних спільнотах українців *особливості традиційного сприйняття* кобзарсько-лірницької традиції.

Важливе місце в практиці доказової реконструкції займає *моніторинг кобзарської діяльності* — від неpubлічних рецензувань на ступінь традиційності, автентичності виконавства, взірців музичних інструментів — й до всебічного вивчення слухачьких аудиторій (включаючи вікові, гендерні, релігійні аспекти, рівень освіти, професійну належність, вподобання, бачення подальшого розвитку кобзарства тощо).

Значущим для існування середовища виконавців і майстрів музичних інструментів лишається, очевидно, й колективне «спільноцехове» вирішення побутових та організаційних питань, визначення шляхів подальшого розвитку кобзарської справи тощо. Для повноцінного функціонування су-

часного кобзарства розробляються заходи, що спрямовані на формування, зміцнення й розширення власного «підтримуючого середовища». Зокрема, пропонується продовжувати:

- 1). систематичну творчу роботу з постійними та факультативними слухачькими аудиторіями;
- 2). продуктивну взаємодію з профільними майстрами музичних інструментів;
- 3). роботу щодо віднайдення й залучення до співпраці сучасних спільнот прихильників сучасного кобзарства (субкультури традиційного спрямування, етномузичні середовища);
- 4). роботу щодо віднайдення груп і особистостей, які здатні різнопланово (у т. ч., матеріально) допомагати розвитку сучасного кобзарства тощо;
- 5). налагоджувати виважену (на основі спільних інтересів) співпрацю з державними, громадськими установами культурного, наукового, навчального та іншого спрямування тощо.

Паралельно з формуванням сталого «підтримуючого середовища» повинна проводитися необхідна робота щодо *відновлення* або *віднайдення* системи соціально-культурних зв'язків, необхідних умов та мотивацій, які б могли забезпечити життєздатність сучасного кобзарства в синхронічному вимірі. Цілком очевидно, що повноцінне існування кобзарства в суспільстві можливе лише тоді, коли функційно запрацює *мотиваційна й підтримуюча* складові системи соціально-культурного простору відроджуваного явища. Найгостріше це торкається віднайдення практичних механізмів творчої самореалізації співців та їхнього матеріального забезпечення.

У цьому контексті доказова реконструкція вбачає концептуальний важіль життєзабезпечення виконавця у відновленні традиційного *соціального статусу* народного співця та сучасного *цехового права* — гарантованих державою можливостей щодо вільної реалізації кобзарськими об'єднаннями своєї статутної діяльності. Вирішення цих завдань, очевидно, передбачає довготривалий, але конструктивний діалог із центральними й місцевими органами влади, законодавчими та виконавчими державними установами, громадськими інституціями тощо.

Таким чином, сучасне кобзарство маючи вивірений і потужний духовний, моральний і мистецький потенціали, у нинішніх умовах має всі можливості відновити свою роль і значення в суспільстві, зайняти в українському культурному світі гідне й плідне місце. І практично допомогти в цій справі може послідовно впроваджена методика доказової реконструкції, яка нині набуває все більшого емпіричного й ґрунтового наукового підтвердження.

Примітки:

*Як відгук на потребу створення зручної і практичної схеми оцінки музичного інструменту, пропонується введення первинної експрес-оцін-

ки ТМІ з її подальшою деталізацією, розширенням та вдосконаленням 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 каталогізації ТМІ доцільно за результатами первинної експрес-оцінки увести абеткову систему кодування:

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

- 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;

- За крайовими особливостями і школами гри визначаються: чернігівський — (Ч), полтавський — (П), харківський типи інструментів — (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 [17, с. 51—57].

****Для об'єктивної оцінки результатів методика доказової реконструкції передбачає постійний комплексний моніторинг процесу відроджуваного явища, що проводиться одночасно з боку виконавця, а також — і з боку слухацької аудиторії. Комплексний моніторинг включає візуальні, інструментальні засоби спостереження, а також прийоми усної або письмової фіксації вражень, анкетування тощо). Зокрема, візуальне спостереження реєстрацію:**

- ознак внутрішнього споглядання, зосередженості (закляклість, погляд в середину себе, або, навпаки, погляд в одну точку вдалечінь, розширені зіниці, заплющені або напівзаплющені повіки);

- зовнішніх вегетативних проявів (почервоніння або навпаки збліднення шкіри, легкий гіпергідроз тощо);

- появи автоматизованих спонтанних рухів (кивання головою в площині звучання співогри, похитування, рухи руками, тулубом). В однорідній групі сприйняття спонтанні рухи слухачів синхронізуються поміж усіма членами гурту;

- ознак зацікавленості, т.зв. «приглядання», «прислухання» тощо (пильне вдивдання в гру, напруження міжбрівних м'язів, підтягнення губ, куточків роту тощо).

Найуживанішими інструментальними засобами мобільного спостереження за станом слухача й виконавця є: контроль частоти серцевих скорочень (ЧСС), частоту дихальних рухів (ЧДР), артеріального тиску (АТ), температури тіла, сатурацію кисню в крові (SPO2) тощо.

Список використаних джерел:

1. Rosenberg, Neil V. «Introduction» in Transforming Tradition. Folk Music Revivals Examined edited by Neil V. Rosenberg, 1-26 (Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 1993).
2. Ramsey, Gordon. The Ulster-Scots Musical Revival: Transforming Tradition in a Post-Conflict Environment / Електронний ресурс. Режим доступу: <http://journals.openedition.org/etudesirlandaises/3573>
3. Livingston, Tamara E. 1999. «Music Revivals: Towards a General Theory». Ethnomusicology 43, no. 1: 66–85.
4. Caroline Bithell and Juniper Hill. «An Introduction to Music Revival as Concept, Cultural Process, and Medium of Change». In The Oxford Handbook of Music Revival ed., pp. 3–42. New York: Oxford University Press, 2014;
5. Dorson, Richard M. 1950. «Folklore and Fakelore». American Mercury 70: 335–343.
6. Гобсбаум, Е., Рейнджер, Т. Віднайдення традиції / Ерик Гобсбаум, Теренс Рейнджер. — К. : Ніка-Центр, 2005. — 443 с.
7. ЦДІА України у Львові. Ф. 688. — од. зб.192. — С.116
8. Хоткевич, Г. М. Бандура та її місце серед сучасних музичних інструментів /Гнат Хоткевич //Бандура та її репертуар. Харків-Торонто: Фонд ім. Гната Хоткевича, 2009. — С. 228.
9. Черемський, К. Місія Порфирія Мартиновича / Кость Черемський // П. Д. Мартинович. Українські записи: Українські записи Порфирія Мартиновича, друкована фольклорно-етнографічна спадщина, вибране листування, мартиновичезнавчі студії, вибрана мистецька спадщина, біографічні матеріали /упорядник О.О. Савчук. — Харків: Видавець Савчук О.О., 2012. — С. 382.
10. Паславський, А. Природа сучасного побутування української автентичної музики. Проблема реконструкції /Андрій Паславський// Література. Фольклор. Проблеми поетики. Збірник наукових праць. Випуск 39, частина 1. — К.: Київський національний університет імені Тараса Шевченка, Видавничо-поліграфічний центр «Київський університет», 2013. — С. 318— 329. Електронний ресурс. Режим доступу: <http://philology.knu.ua/files/library/folklore/39/39.pdf>
11. Марфобудінова, М. Деякі актуальні тенденції фольклорних та постфольклорних процесів // I Міжнародна науково-практична конференція «Лінгвокогнітологія і мовні структури»(Дніпропетровськ, 14-15 лютого 2013 р.). Електронний ресурс. Режим доступу: http://www.confcontact.com/20130214_lingvo/marfo.htm

12. Новосад, М. Культуротворча цінність фольклорних традицій в сучасних реаліях / Марія Новосад. Культуротворча цінність фольклорних традицій в сучасних реаліях / Сучасна українська нація: мова, історія, культура. Modern Ukrainian nation: language, history, culture: матеріали міжнар. Наук.-практ. Конф., 16 березня 2016 р., м. Львів: з нагоди 15-річчя кафедри українознавства. — Львів, 2016. — С. 421 — 423.

13. Хай, М.Й. Реконструкція кобзарсько-лірницької традиції. Електронний ресурс. Режим доступу: <https://storinka-m.kiev.ua/article.php?id=906>

14. Хай, М.Й. Зasadничі принципи дослідження українських НМІ та виконуваної на них. Електронний ресурс. Режим доступу: http://nadobryden.com/zasadnyczy_pryncypy_doslidzhennja_ukrajinsjkych_nmi_ta_vykonuvanoji_na_nych_nim/

15. Черемський, К. Шлях звичаю / Кость Черемський. — Харків: Глас, 2002. — 445 с.

16. Черемський, К. Простір і перспектива традиційної бандури / Кость Черемський // Традиційна бандура: минуле, сучасне, майбутнє. Матеріали Міжнародної науково-практичної конференції. 18-19 червня 2016 року, м.Київ, НЦНК «Музей Івана Гончара». — Харків: Видавець Савчук О.О. — 2016. — С. 47 — 63.

17. Черемський, К. Традиційна бандура: пошук алгоритмів дослідження / Кость Черемський // Традиційні музичні інструменти кобзарів і лірників: Матеріали науково-практичної конференції з міжнародною участю, 2 червня 2017 р., Київ, НЦНТ «Музей Івана Гончара» — Харків: Видавець Олександр Савчук, 2017. — 240 с.

18. Черемський, К. Виховання сучасного слухача українського епосу: засади відновлення традиційного сприйняття / Кость Черемський // Традиційна бандура: минуле, сучасне, майбутнє. Матеріали Міжнародної науково-практичної конференції. 18-19 червня 2016 року, м. Київ, НЦНК «Музей Івана Гончара». — Харків: Видавець Савчук О.О. — 2016. — С. 47 — 63.

19. Лорд, А. Б. Сказитель/Альберт Лорд. — М.: Издательская фирма «Восточная литература» РАН, 1994. — 368 с.

Kost' Cheremskiy (Kharkiv)

EVIDENCE BASED RECONSTRUCTION AND MODERN RESTORATION OF KOBZAR TRADITIONS

The research is devoted to the disclosure of evidence-based reconstruction techniques — a set of targeted techniques, tools and techniques aimed at inducing the process of full recovery in the society of the institutions of the bearers of traditional culture, their customary role, creativity, and socio-cultural mechanisms of self-sufficient functioning. Based on the example of traditional kobzardom, systematic measures are considered that promote the reproduction, cultivation and dissemination of this traditional phenomenon in various spheres of modern society.

Keywords: evidence-based reconstruction, modeling, induction, authentication, «inner space», social status.

Едуард ДРАЧ (Київ)

ДОСВІД СУЧАСНОЇ РЕКОНСТРУКЦІЇ ГРИ НА ВЕРЕСАЇВСЬКІЙ КОБЗИ

Автор Едуард Драч, братчик Київського Кобзарського Цеху з 1988 р., бард, автор пісень, лауреат Всеукраїнських і міжнародних фестивалів, член НСПУ, НСКУ, лікар невролог, спираючись на власний 30-річний досвід реконструкції Вересаївської кобзи, торкається аспектів реконструкції самого інструменту, репертуару, способу життя кобзарів в сучасних умовах.

Ключові слова: Українська культура, кобза, кобзар, реконструкція, традиційна культура.

1. Кобза й бандура — історія зміни назв і термінологічної плутанини;
2. Конструктивні особливості вересаївської кобзи й їхній вплив на виконавську манеру;
3. Остап Вересай — відомі особливості гри й способи їх реконструкції;
4. Сучасний процес реконструкції гри на інструменті.

1. Кобза й бандура — історія зміни назв і термінологічної плутанини
Вересаївська кобза — традиційний народний лютнеподібний [4] [5] за будовою й способом гри інструмент, описаний М. В. Лисенком в середині XIX ст.

Разом з описанням інструменту в своїй доповіді *Характеристика музичних особливостей українських дум і пісень, виконуваних кобзарем Вересаєм (зачитаний на засіданні Південно-західного відділу Імператорського Російського Географічного товариства та надрукований за рішенням цього товариства)* [1] М.В. Лисенко подає 22 твори [6], записані від незрячого кобзаря, «останнього з могижан», тобто останнього з зафіксованих виконавців на архаїчному безладовому лютнеподібному інструменті Остапа Вересає. Тут і далі вираз «лютнеподібний за способом гри» означає обов'язкове притискання струн на грифі (як у лютні), а вираз «арфоподібний за способом гри» — використання лише відкритих струн (як у арфі).

В своїй роботі інструмент М.В. Лисенко називає бандурою, а Вересає — бандуристом. Це не плутанина. Це усталена назва XIX — поч. XXст цього інструменту. (Гоголь “Бандура — род гітари”)

Пасичник Рудый Панько.

На всякий случай, чтобы не помянули меня недобрым словом, выписываю сюда, по азбучному порядку, те слова, которые в книжке этой не всякому понятны.

Банду́ра	инструмент, род гитары.
Бато́г	кнут.
Бо́лячка	золотуха.
Бо́ндарь	бочарь.
Бу́блик	круглый крендель, баранчик.
Буря́к	свекла.
Буха́нец	небольшой хлеб.
Ви́нница	винокурня.

В той час бандурою називали саме лютнеподібний не лише за будовою, а й за способом гри, інструмент, тоді, як схожий за будовою, але арфоподібний за способом гри — той, що нині називається старосвітською бандурою, в XIX ст зазвичай називали кобзою. Цікаво, що бандурою, або бандуркою в XVIII — XIX ст. також називали й гітароподібний за формою інструмент, зображений навіть на деяких традиційних картинах «Козак Мамай».

Вересаївська кобза, як і старосвітська бандура, також мала приструнки на корпусі, але за свідченням В. Кушпета, котрий опрацював всі записані Лисенком твори Вересая [7], вони мало використовувалися ним і слугували більше струнним резонатором або «ревербератором», подібно до пружинних ревербераторів у сучасних комбо-підсилювачах для електрогітар, тобто, подовжували звук, резонуючи з нотами, які гралися на грифі. Приструнки в пізньому середньовіччі мали багато європейських інструментів, навіть колісні ліри. І вони теж майже не використовувалися окрім як для сустейну (sustain, *англ* — подовження звуку).

Отже, маємо два конструктивно схожі, майже тотожні інструменти — лютнеподібну за способом гри вересаївську кобзу й арфоподібну за способом гри старосвітську бандуру, конструктивні розбіжності між якими мінімальні. На фото їх навіть мало хто відрізняє окрім вузьких спеціалістів — треба рахувати бунти й приструнки, дивитися чи прямо чи косо співець свій інструмент тримає.

Ще в XIX ст більш простий арфоподібний за способом гри інструмент майже повністю витіснив більш архаїчний лютнеподібний [8] (цього приводу в праці В. Кушпета зустрічаємо ремарку про арфоподібну бандуру, як інструмент, розрахований на більш пізній гомофонно-гармонійний спосіб музичного викладу)

Дякуючи праці М. В. Лисенка, ми маємо й описання інструменту й записаний репертуар, що дає багатий матеріал для реконструкції способу гри. Крім того, збереглося декілька прижиттєвих фотографій, на котрих Остап Вересай повстає з різними інструментами одного й того самого типу.

Отже, маємо або переплутану пізніше, або навмисно з політичних або інших міркувань змінену термінологію й залишається лише здогадуватися, для чого це було зроблено, якщо зроблено було навмисне.

В усякому разі, якщо уявити, що термінологія XIX ст зберігалася би донині, то маючи закріплену за лютнеподібним за способом гри інструментом (в т.ч. Вересаївською кобзою), назву “бандура”, дослідники XX-XXI ст вже безперечно шукали би зв’язок із давньогрецькою пандурою, хоча би через просту співзвучність назв. І небезпідставно:

а) Фреска на Софії Київській зі сценою прийому княжої делегації в Константинополі, де зображено подібний безладовий лютневидний інструмент грушоподібної форми (швидше за все — пандуру), дає підстави думати про запозичення не лише грецького, тобто, візантійського варіанту християнства, а й елементів візантійської культури, серед котрих могла бути й пандура теж. Відомі ж вказання на грецький слід в лебійській мові [9]

б) Характерне для акомпанементу в грецькій народній музиці на лютнеподібних інструментах (наприклад, бузукі) тремолянто зафіксоване й Лисенком від Вересая [в.Кушпет, Школа реконструкції виконавської традиції. К. Темпора 2016б стор. 6]

в) Особливості архаїчної мелодії, наприклад, Псалми про Страшний час із сакрального репертуару Вересая (а сакральний репертуар — це найстійкіша й найменш змінювана, захищена сакральними заборонами частина репертуару) можуть бути витлумачені також на грецький манір, як це зробив, наприклад, відомий виконавець грецького походження, фолк-авангардист і поліінструменталіст Стефан Мікус, який маючи концерт в кінці 1990-х в Києві, відвідав майстерню ККЦ в Муз. Гончара разом з режисером С. Проскурнею, організатором його концерту в МЦКМ (колишньому Жовтневому палаці). Стефан Мікус без вагань сказав, що у псалми “Про Страшний Час” — безсумнівно грецька мелодія.

г) Ця версія підтверджує також теорію про походження кобзарів від пілігримів, які ходили в Яффу, Єрусалим і на святу гору Афон, де й могли не лише чути, а й спілкуватися з грецькими рапсодами й перейняти у них сакральний репертуар, деякі слова для лебійської мови й сам інструмент. Датування таких спілкувань — складна річ, але це могло бути 14-15 сторіччя й навіть раніше. Проте, коли саме відбулося запозичення інструменту й сакрального репертуару — питання відкрите. Бо перекриття шляхів для пілігримажа Османською імперією датується XV-м сторіччям. можна навіть сказати, що окрема дисертаційна тема, враховуючи ще й софійську фреску. Тема, яка може вплинути на періодизацію української культури.

д) Особливості вокальної партії в сакральному репертуарі Вересая з характерними прикрасами-мелізмами, зафіксованими зокрема М.В. Лисенком) також наводять на думку про спільність із середземноморською традицією.

Так чи інакше, інструмент, який ми нині називаємо вересаївською кобзою, і самим Лисенком був оцінений як “класичний тип європейського інструменту”, й навіть без ремарки “народного”. А сучасні виконавці й майстри Західної Європи (як це було в Лізберзі на Фестивалі ліри й волинки, 2004 року) назвали його найархаїчнішим з відомих їм видів лютні.

Відомо, що плутанина з назвами кобза-бандура виникла на початку радянської доби й існує й досі. Плутанина могла бути й ненавмисною, адже, як вище було зазначено, арфоподібний спосіб витіснив лютнеподібний на той час повністю. Це позбавило більшість дослідників можливості порівнювати типи інструментів і способи гри. Але в разі, якщо вона таки була навмисною, метою створення такої плутанини могло бути недопущення більш давньої періодизації української культури, якщо виходити з вищезазначеного.

Перші ж згадки про вже усталену епічну традицію в польських джерелах (“Аналах Сарницького” й “Перегнаціях дзядовської”) датуються кінцем XV — початком XVI ст. Цікава дата зародження цієї усталеної на той час традиції.

2. Остап Вересай — відомі особливості гри й способи їх реконструкції

Описання М.В. Лисенком інструменту в доповіді на “Южнорусском географическом обществе” стало підручником для сучасних реконструкторів. На жаль, живої традиції гри на безладовому лютневидному за способом гри інструменті покоління реконструкторів не застало (за виключенням ладової семиструнної кобзи Конопленка-Запорожця, про котру нижче), тому цінність праці Лисенка надзвичайна. Опис М. В. Лисенка та фотографії, що збереглися, дозволяють зробити декілька висновків:

1. Кобза — конструктивно вивірений і досконалий інструмент, який дозволяє незрячому виконавцю грати без контролю органів зору.

2. Його конструктивна простота й технологічність, тобто, відповідність технології виготовлення можливостям сільських майстрів вимагала лише знання деяких деталей конструкції замовником для того, щоби він міг бути зроблений простим сільським теслю для незрячого співця. Відомо, що Вересай для виступу в Пітербурзі замовив інструмент з дерев'яної миски та ручки, яку сільський тесля лише приробив до неї.

3. Дякуючи простоті й технологічності конструкції та доступності по ціні, кобзар мав змогу міняти такі інструменти й міг їх мати декілька за своє життя з причини стирання накладки на грифі, адже вона була по-

перше, з одного масиву з верхняком корпусу, а по-друге, навряд чи могла бути в минулому виготовлена з цінних твердих порід деревини простим сільським теслю, який міг не мати ні досвіду, ні відповідного інструментарію для роботи з ними, а замовник-співець грошей на оплату.

Розглядаючи побіжно конструкцію й стрій кобзи Конопленка-Запорожця (подібна була описана Раковецьким ще в 1820 р [В.Кушпет “Старцівство” стор. 81], можна зазначити одну подібну рису з вересайвським інструментом. Стрій кобзи Конопленка-Запорожця, як указувалося, ідентичний строю семиструнної гітари, тобто, лише друга струна строїться на секунду вище, ніж у вересайвської. Й якщо брати перших 6 струн, з точки зору аплікатури ці інструменти також досить подібні. У семиструнної гітари маємо стрій перших 6 струн: терція-терція-кварта-секунда-кварта. А у Остапа Вересая: кварта-секунда-кварта-секунда-кварта. Отже, для 7 стр. гітари було запозичено стрій кобзи а не навпаки, враховуючи більшу архаїчність саме кобзи.

3. Постановка інструменту. Постановка лівої руки

О. Вересай на фото тримає інструмент подібно до гітари — не вертикально, а косо. Адже саме така постановка забезпечує кращі умови для лівої руки саме при притисканні струн на грифі лютнеподібних інструментів із відносно широким грифом, більш фізіологічне положення кисті при активній тривалій грі лівою рукою. Таке положення максимально випрямляє сухожилки м'язів-згиначів пальців і зменшує тертя в т.зв. зап'ястному каналі, що дозволяє довше не “перегравати руку” й працювати без втоми. Для арфоподібного інструменту більш ергономічною є вертикальна постановка.

Відомо, що батько Остапа Вересая був скрипалем, і що сам Вересай грав на скрипці, що, звичайно, покращувало відчуття ним безладового грифу інструменту й могло сприяти перенесенню певних скрипкових прийомів лівої руки. Невідомо достеменно, чи володів Остап Вересай як скрипаль піццікато лівою рукою (т.зв. “штрихом Паганіні”, який, як відомо, сам Паганіні переніс з гітари, якою теж майстерно володів), але виконання записаних Лисенком мелодій, особливо низхідних колін на одній струні в швидкому темпі без нього досить складне й майже неможливе. Остап Вересай грав за допомогою архаїчного “штучного нігтя” — кільця з дерев'яною паличкою, описаного Лисенком. Проте, дерев'яна “кісточка”, на відміну від сучасного пластикового бандурного “нігтя” чи гітарного медіатора, не така пружна й тремолянта, тобто, рух її в обидві сторони достатньо утруднений для виконавця. Автор доповіді пробував цей спосіб і зазнав фіаско. Хіба що існували якісь секрети її виготовлення, подібні, наприклад, до секретів виготовлення тростин для духових інструментів, які би підсилювали її гнучкість і стійкість до стирання. Ці два положення — скрипка “в анамнезі” і

водночас, дерев'яна кісточка в кільці на пальці, дозволяють сучасним реконструкторам заходити з двох сторін на вибір — або використовувати бандурні нігті (В. Кушпет), або піщикато лівою рукою (Е. Драч), або в майбутньому поєднувати два підходи.

а. Власне отак, з двох сторін — бандурної й гітарно-скрипкової й підходили до реконструкції способу гри на ВК два перших виконавця — Володимир Кушпет (який отримав інструмент у 1983 р. — роботи М.Будника) і Е. Драч (з 1988 р. — роботи С. Перехожука, а з 1994 р. — теж роботи М. Будника). Володимир Кушпет маючи консерваторську освіту з академічної бандури, спирався на академічно-бандурні прийоми, а ваш покірний слуга — початкову 7-річну музичну освіту скрипалі досвід виконавства як на 6 так і на 7-струнній, гітарі, що зокрема, дозволило одразу виявити подібність аплікатури кобзи й гітари, про котру вже говорилося, можливість акомпанементу акордами (які досить подібні до 7-струнних) і застосування інструменту в сучасних фолк-авангардних експериментах (тут першість за О. Кабановим — кобза роботи М. Будника 1994 року). До слова, перший мій виступ з ВК роботи Миколи Будника в 1994 році був саме на джазовій зустрічі “Україна-Бельгія”, яка була присвячена фолк-авангарду.

б. Роботі в жанрі фолк-авангарду присвятив всю свою діяльність третій з перших виконавців на Вересаївській кобзі — Олексій Кабанов (теж кобза роботи М. Будника 1994 р.). Його твори досить з несподіваної сторони розкривають можливості інструменту й виявляють його спорідненість з іншими інструментами і Європейського й Азійського континентів

4. Питання розширення репертуару

Набір репертуару сучасномислячим виконавцем — звичайно, в першу чергу майже у всіх виконавців починався з опрацювання творів з репертуару Остапа Вересая. Але практично ніхто з реконструкторів на цьому не зупинився. І якщо в 1990-х стояло нагальне питання подвоєння кількості творів для вересаївської кобзи, з чим упоралися троє перших виконавців десь так вже до середини 1990-х, то надалі розширення репертуару йшло в геометричній прогресії й не лише за рахунок авторських творів (у всіх трьох перших виконавців) та перекладень творів для старосвітської бандури й колісної ліри (В.Кушпет, Е. Драч).

Т. Компаніченко, почавши вивчення ВК в 1997 році (кобза роботи С. Павліченка), наповнив репертуар творами епохи бароко та народними піснями й, власне, спричинив зростання репертуару вже в геометричній прогресії.

Слід сказати, що особливості автентичного кобзарського репертуару — натуральний лад, більша розлогість, півільніший ритм експозиції, наративність, роблять його достатньо тяжким для сприйняття сучасними музикантами (як і більшою частиною публіки) та складним для реконструкції

способу гри. Сучасний музикант змушений подолати в собі бажання дивитися на автентичний інструмент і репертуар через призму “Добре темперованого клавіра” Й.С. Баха (якщо вчився в музичній школі), досвіду гри на сучасних інструментах, а також сучасної музичної й драматичної динаміки. Більшість пісень, які звучать в сучасному ефірі мають тривалість 2-4 хвилини. Це впливає на психологію сприйняття масовим слухачем і відповідне свідоме й підсвідоме бажання музиканта під неї підлаштуватися. Більшість творів кобзарського репертуару — в декілька разів довша. Одна з задач сучасних виконавців-популяризаторів — втиснутися в модерновий перенасичений ефір, “коротким пострілом” вбити побільше зайців і не встигнути набриднути вередливому слухачеві. В той час як у старі часи існував цілий чин прийому кобзаря в хаті, тобто, говорячи сучасною мовою, кобзарі часто й чи не щодня працювали не у форматі концертів а у форматі “квартирників” — повновісних перфомансів, в яких приділяли увагу по черзі всім поколінням родини, починаючи з молодшого й закінчуючи найстаршими. Основний же заробок складали виснажливі майже цілоденні вуличні виступи “на шапку”, що сучасними звиклими до комфортних залів виконавцями розглядається як ексцентрична форма концертної діяльності.

В порівнянні з сучасним виконавцем-спрінтером кобзар виглядає суворим стаером і навіть марафонцем. Більш розлога експозиція твору, більш тривалі за часом виступи, звичні для кобзаря, є вкрай виснажливими для більшості сучасних виконавців.

Проте, кобзарські інструмент, спосіб гри й спосіб традиційного життя уможлилювали все це, й навіть більше — під це й були “за замовчанням” налаштовані.

Власне, всі ці труднощі “зманіжених сучасників” і стали причиною експериментів з більш сучасним репертуаром, запозиченням репертуару з інших традиційних інструментів та виконанням просто загальновідомих чи маловідомих народних пісень, які навряд чи до кобзарського репертуару належали.

В розвитку виконавської майстерності сучасному виконавцеві доводиться враховувати гігієнічні моменти, закладені в традиційному способі життя й виконавства. Мається на увазі й гігієна постави та постановки рук, і психогігієна, закладена в традиційних стосунках між кобзарями кобзарського цеху чи сільського гурту, між виконавцем і слухачем, учнем і вчителем. Подальше вивчення цих моментів і перенесення їх на сучасний ґрунт українських мегаполісів збільшить правдивість реконструкції й дозволить в подальшому розширювати репертуар інструменту за рахунок творів, які будуть написані для вересаївської кобзи вже з позицій кращого й глибшого знання й розуміння традиції, дозволять розширити всі аспекти репертуару — і сакральний, і гумористичний, і танцювальний, і соціально-побутовий, осучаснивши їх і зробивши більш придатними до сприйняття су-

часним слухачем. Хоча почесне місце традиційному репертуарові все одно беззастережно мусить належати.

Щодо фолк-авангардних експериментів, які безперечно ще будуть, всіляких можливих поєднань звучання кобзи з іншими народними й сучасними інструментами, то можливості безперечно є, але вони будуть обмежуватися однією особливістю інструменту. Це сольний інструмент для одного виконавця. Так він колись був задуманий і опрацьований впродовж століть. Він, як і старосвітська бандура, більш придатний для тональностей, визначених останніми бунтами — соль, до і ре в варіанті Остапа Вересая. В своїй праці, присвяченій реконструкції виконавської традиції В. Кушпет подає варіант настроювання кобзи, що на кварту відрізняється від поданого Лисенком. Насправді таких варіантів безліч, адже інструмент строївся під співця й головне в цьому — збереження канонічних інтервалів (кварта-секунда-кварта-секунда-кварта) й відповідної до них настройки приструнків.

Опрацьована можливість перетискання струн на грифі каподастром для гітари. Деякі конструкції каподастра придатні для використання на безладовому грифі й можуть по ходу виступу змінювати тональність інструменту при приблизному збереженні аплікатури (приблизному, бо на безладовому грифі така зміна веде за собою менші проміжки між пальцями на грифі у більш високих позиціях і відповідну підготовку музиканта — аналогічно до скрипкової чи віолончельної).

Приструнки, які, на відміну від самого Вересая, сучасні виконавці задіюють, доведеться відповідно до притиснутих бунтів перестроювати, а це вже деяке ускладнення задачі. В усякому разі можна виступати з двома-трьома інструментами, настроєними відповідно до виконавських задач, як це буває іноді у відомих гітаристів.

Враховуючи записані Лисенком слова самого Вересая про те, що існують кобзи з більшою кількістю приструнків, можливе збільшення кількості приструнків (тобто, без кардинальної зміни конструкції й способу гри) і це також було би в межах традиції.

І ще пару слів про досвід “обігрування” нових інструментів цеху й “доведення інструментів” з майстрами. Враховуючи швидке стирання м’яких порід деревини струнами на грифі, доступність цінних твердих порід деревини й технологій їх обробки для сучасного майстра, Миколою Будником було прийнято рішення про встановлення накладки на гриф подібно до накладки торбану. На перший такий інструмент для скрипаля Кирила Стеценка вона була встановлена жартома. Той інструмент трохи пародіював скрипку. Окрім накладки там ще були три підгрифника скрипкової форми по 4 струни кожен. Експеримент виявився вдалим і накладка на гриф прижилася, адже теж була майже в руслі традиції, адже вона обов’язкова для торбана. Торбан — інструмент “вищої цінової категорії”, “панська бандура”,

був нею традиційно оснащений, адже замовник його, як правило шляхтич або козак, міг оплатити такі конструктивні “витребеньки”. Оскільки торбан теж відноситься до цієї ж сім’ї інструментів, таке запозичення на нашу з Миколою думку, було в межах канону й виглядало досить логічним. З накладкою ми працювали й з ним і з Русланом Козленко окремо, визначаючи емпіричним шляхом довжину, нахил і міру її сідлоподібності — прогину, необхідного для гри без зайвого дзижчання струни.

Окремо можна зазначити підсилення звуку інструменту. Сучасне підсилення звуку дерев’яних струнних на концертах (особливо в великих залах і відкритих великих концертних майданчиках) відбувається за допомогою стаціонарних концертних мікрофонів, п’єзодатчиків та таблеткових мікрофонів (AKG та інші). Менш вживаний спосіб — електричний звукознімач використовується більше для академічного типу бандур і частіше веде за собою зміну конструкції або самого інструменту або датчику, іноді — виготовлення його на спеціальне замовлення, бо в продажу подібних немає. Враховуючи частотні характеристики цих приладів і конструктивно спеціально зумовлене виділення ними в основному певної несучої частоти, слід врахувати це ще на етапі виготовлення або придбання інструменту. Справа в тому, що металевий традиційний підструнник може давати паразитні частоти й призвуки, які можуть навіть перекривати корисний сигнал інструменту. Так М. Будник в конструкцію свого підструнника спеціально ввів дерев’яні елементи для того, щоби струни напряду з металом не контактували. Думаю, майстрам слід врахувати досвід Миколи Будника, з огляду на все більш часті виступи кобзарів на великих концертах, більш частий студійний запис інструмента.

І хочу ще раз наголосити на необхідності в першу чергу відновлення традиційного репертуару й традиційного способу гри, адже, як було вище сказано, деякі виконавські моменти потребують переосмислення й “обкатування” репертуаром. Тонкощі звуковидобування мусять бути деталізовані. А питання про походження кобзи-бандури, як найбільш архаїчного українського інструменту, насправді допоможе встановити більш точну періодизацію української культури, адже кобзарство — її серцевинний елемент.

Щодо наповнення новим репертуаром, слід пам’ятати про закарбовані в Устиянських книгах переліки дозволеного й забороненого до виконання репертуару. Для наступних досліджень непогано би знати хоча би що небуть із заборонного списку. Особисто мені не траплялося й я не знаю чи взагалі це кимось фіксувалося. Для уникнення спірних моментів при створенні псалмів мною, наприклад, наслідувався чин написання ікони, відомий у художньому середовищі, бо усталеної традиції створення музичних сакральних творів не збереглося, іконопис, як напрямок створення художніх сакральних творів, досі існує й має певні традиції.

Так, створенню псалмів передували суворий піст, воцерковлення з регулярним відвіданням храму; й кобзарювання в Видубецькому монастирі (1998 рік) протягом усього кобзарського сезону. Протягом кобзарювання твкож проводилася апробація новоствореного репертуару й цільове опитуванням священиків і монахів про відповідність їхніх текстів церковному канону, коригування тексту згідно з їхніми рекомендаціями.

І ще пару слів щодо поєднання кобзарської й медичної практики, що для мене всі ці тридцять років було актуальним.

Обидві справи мають дійсно дещо спільне. Це не професії, це способи життя. І кобзарство й медицина (що зафіксовано як у Клятві Гіппократа, так і в Уставі кобзарського цеху) є гуманістичними, богоугодними, але все ж таки ремеслами (що робить у першу чергу необхідним бути на хорошому рівні професіоналом), а кобзарі як і медики є втаємниченими учасниками професійних цехових спільнот. Мій специфічний життєвий досвід змушує мене поглянути на Клятву Гіппократа як на устав античного медичного цеху:

Клятва Гіппократа

«Я засвідчую під присягою перед лікарями Аполлоном, Асклепієм, Гігієєю та Панацеєю, беручи у свідки всіх богів та богинь, і відповідно до моїх здібностей та мого розуміння даю таку клятву:

Цінувати нарівні зі своїми батьками того, хто навчив мене (лікарської) умілості; Жити спільно з учителем, а при потребі — ділитися з ним своїми достатками; Його нащадків вважати своїми братами, а вмілість, якою вони захочуть оволодіти, передавати їм безкорисливо і без письмової домовленості; Знаннями, усними повчаннями, правилами, інструментами та всім іншим, що передбачено навчанням, ділитися зі своїми синами, синами мого вчителя та учнями, пов'язаними зобов'язаннями і клятвою, даною за законами (лікарської) професії, але тільки з ними й ні з ким більше.

Зберігати непорочність способу свого життя і власної
(лікарської) майстерності.

Список використаних джерел:

1. Лисенко Н. В. Характеристика музыкальных особенностей малорусских дум и песен, исполняемых кобзарем Вересаем. — 174. — С. 52.
2. Думы и песни, исполняемые Вересаем и записанные гг. Чубинским и Русовым. Ноты к думам и песням, исполняемым О. Вересаем // Записки Юго-Западного отделения Императорского русского географического общества.
3. ПОВЕРНЕННЯ ТРАДИЦІЇ. З історії нищення кобзарства. Харків, 1999 р. 288 стор., 124 ілюстр. ISBN 5-7707-8347-8.
4. Традиційні музичні інструменти кобзарів і лірників: Матеріали науково-практичної конференції з міжнародною участю (2червня 2017 р.);

упоряд. К. П. Черемський. — Харків : Вид. Олександр Савчук ; НЦНК “Музей Івана Гончара”, 2017. — 240 с.

5. Старцівство: мандрівні старці-музиканти в Україні (XIX — поч. XX ст.): Наукове видання. — К.: Темпора, 2007. — 592 с.: іл. ISBN 966-8201-18-3 [стор. 32].

6. Там же [стор. 41].

7. Там же [стор. 39].

8. Там же [стор. 84].

9. Там же [стор. 172-173].

10. Школа реконструкції виконавської традиції (ліра, кобза, тобан, бандура, спів) / В. Кушпет. — К., 2016. — 110 с., іл. ISBN 978-617-569-275-2 [стор. 6].

Eduard Drach (Kyiv)

AN EXPERIENCE OF RECONSTRUCTION OF THE MODE
OF PLAYING OF KOBZA OF VERESAI

Author — Eduard Drach, member of Kyiv Kobzar Guild since 1988, member of National Writers Union of Ukraine, National Kobzars Union, singer and songwriter, award winner of ukrainian and international festival awards, physician (neurologist-rehabilitologist) describes his own way to the reconstruction of the traditional instrument in its historical and musical surround.

This is summary of 30-year of experience of reconstruction of a traditional Ukrainian luth-like instrument Kobza of Veresai, reconstruction of instrument-building and adjusting, sounding, repertoire and mode of life of ukrainian traditional singers — kobzars.

Key words : kobza, kobzars, Ukraine, traditional culture, reconstruction

ЗАПИСИ КОБЗАРЯ ПЕТРА ДРЕВЧЕНКА

Про виконавство кобзаря Петра Древченка, віднайдені звукові записи співця, що були зроблені в Полтаві у 1912 році та видані на платівці. Характеристика записаних від П. Древчека пісень: історичної «Про Морозенка» та жартівливої «Чечітки».

Ключові слова: Древченко, кобзар, бандура, звукові записи, «Морозенко», «Чечітка».

Кобзар Петро Семенович Древченко (Древкін, Дригавка; 1863—1934?) вчився у відомого слобідського співця Гната Гончаренка з 1883 р. Співав він басом і зачарував своєю співогрою Е. Криста, який писав, що П. Древченко *«обладает превосходным баритоном и чудно поет»*¹⁾. Гнат Хоткевич уважав, до речі, цю характеристику незаслуженою. Похвальну оцінку ми знаходимо і в Філарета Колесси та Миколи Лисенка. Філарет Колесса, зокрема, писав: *«...на кобзі грає дуже гарно і його грою захоплювався покійний Лисенко і хотів його в 1907 р. настановити вчителем бандурної гри при своїй школі...»*²⁾. Далі Філарет Колесса твердить: *«...це тип “концертного” кобзаря, подібний до І. Кучеренка, на якого П. Древченко найбільше схожий способом і мелодією своєї рецитації»*³⁾. Рецитації Петра Древченка Ф. Колесса вважає *«найбільше характеристичними для харківської групи»*. Проте найтиповішим для харківської групи Гнат Хоткевич уважав Гната Гончаренка⁴⁾. У порівнянні Г. Хоткевич досить критично характеризував гру Петра Древченка: *«Ніс у нього був перебитий. Грав так собі. Трохи бачив і ходив без повідиря»*⁵⁾.

¹⁾Крист Е. Кобзари и лирники Харьковской губернии / Ераст Крист // Сборник харьковского историко-филологического общества — Т. XIII. — Х.: «Печатное дело», 1902. — Ст. 126.

²⁾Колесса Ф. Мелодії українських народних дум / Філарет Колесса // — К.: «Наукова думка», 1969. — С. 326.

³⁾Колесса Ф. Мелодії українських народних дум / Філарет Колесса // — К.: «Наукова думка», 1969. — Ст. 316

⁴⁾ЦДІА у Львові. Ф.688, опис 1, зб. 191. — 344 с. (Хоткевич Г. Матеріали про кобзарів і бандуристів), с. 51.

⁵⁾ЦДІА у Львові. Ф.688, опис 1, зб. 191. — 344 с. (Хоткевич Г. Матеріали про кобзарів і бандуристів), с. 70.

Репертуар у Петра Древченка був бідний порівняно зі своїм учителем та з його слобідськими колегами. Гнат Хоткевич писав, що дум він у 1902 р. зовсім не знав, хоча з часом вивчив «Про бідну вдову», а пізніше — «Про Олексія Поповича». Він був відомий як виконавець псалми «Гора Афона», яку він вивчив із книжки і яка мелодично дуже відрізнялася від традиційних псалмів, що їх, зазвичай, співали слобідські кобзарі.

У 1902 р. бандура П. Древченка мала 4 басів і 16 приструнків, а вже після Археологічного з'їзду в 1911 р. 6 басів і 20 приструнків. Інструмент зробив майстер Арсентій Мова з Деркачів. В інструменті, окрім збільшеної кількості струн, також були встроєні механічні кілки, подібні до механіки на гітарі. Це дещо заважало грати лівою рукою.

У 1908 році з допомогою фонографа Філарет Колесса, Леся Українка та Опанас Сластіон записали понад 60 варіантів різних старовинних кобзарських дум та інші твори у виконанні тодішніх кобзарів та лірників — Михайла Кравченка, Миколи Дубини, Антона Скоби, Явдохи Пилипенко, Опанаса Сластіона, Петра Древченка, Гната Гончаренка та інших. Понад два роки розшифровував валикові записи Ф. Колесса, графічно відтворюючи нюанси інтерпретацій сліпих кобзарів. У 1910 та 1913 рр. були видані два томи монументальної праці «Мелодії українських народних дум».

Водночас інтерес до кобзарського виконавства значно зріс по всій Україні та й поза її межами. Цей інтерес до кобзарського виконання був настільки значним, що деякі фірми почали записувати традиційних кобзарів і комерційно видавати ці записи. Зокрема, у 1912 році фірма «ЕКСТРА-ФОН» зробила записи слобідського кобзаря Петра Древченка в Полтаві. Незабаром ця фірма випустила на платівці записи історичної пісні «Козак Морозенко» — думка з акомп. бандури (ЕКСТРАФОН 23065, Полтава) та на звороті пластинки «Чічтка» (жартівлива пісня) з акомп. бандури (Екстрафон 23066, Полтава).

Петро Древченко був одним із провідних кобзарів початку ХХ століття. Він брав участь в етнографічному кобзарському виступі на XII Археологічному з'їзді в Харкові в 1902 р. і його виконання старовинних дум записували в 1910 р.

Від нього Ф. Колеса надрукував дві транскрипції дум: «Про Олексія Поповича» і «Про вдову», які були вміщені в другому томі вищезгаданої праці.

Платівка із записом П. Древченка зберіглася в особистому архіві колекціонера українських записів Стефана Максимюка в місті Сілвер Спрінгс у США. Запис рідко грали на патефоні, бо лежала в колекціонера і зберігалася в дуже доброму стані. На ній не лише добре відтворено голос кобзаря, але й досить добре чути звук бандури, на якій Древченко грав — набагато краще, ніж записи, що збереглися на воскових валиках.

У буремні роки ХХ ст. записи Петра Древченка пройшли через війни, революції, і про них було повністю забуто. Проте нині ці записи для на-

укового вивчення набувають особливого значення — адже вони, по суті, лишаються поодинокими записами сліпого кобзаря слобідської традиції, які до нас дійшли в доброму стані.

Добра якість збереженого запису дає нам можливість краще зазирнути на техніку бандурної гри, якою володів П. Древченко. Адже чути весь діапазон інструмента, стрій його бандури, теперація голосу та інструменту. Крім того, ми можемо краще проаналізувати тонкі вокальні прийоми й виконавську техніку кобзаря.

Із запису чути, що в Древченка були струни металеві і що вони були натягнуті досить туго, через якість та коротке звучання та тембр звуку, який вони віддавали. Із заміток Колесси та Хоткевича ми знаємо, що голос у Древченка був басовий або баритоновий. На записі «Чечітки» він дотягає вправно верхнє соль, а по тембру голосу звучить, що він володіє досить сильним тенором. Можна думати, що запис був дещо пришвидшений. Це дозволило довгу пісню вкласти в певний часовий режим платівки та краще і ясніше відтворити виконання.

Козак Морозенко

Вступ

Гм (Голос прочистив)

1. Ой і так ти, Україна, як та рідна мати.

Заплакала Морозиха стоячи біля хати.

2. Гей Вкраїно-Україно, наша рідна мати!

Нащо ж їй, сиротині, отак пропадати.

3. Життя старе України, як сни, милувалось,

Тільки думки на споминки та пісні zostали(сь).

4. І живучім, і могучим, як в тій Україні

І вразливим, і зрадливим, як плач сиротини.

5. Ой, як весело співати тобі, Україно,

Ти ж ніколи не зазнала доброї години.

6. Товкли ж ти(е)бе з усіх боків та, люті, гнітили.

І хрещені, й нехрещені, сусідоньки милі.

У Василя Ємця текст цієї пісні дещо відрізняється, зокрема:

Ой не так же Україна, Як та рідна мати!

Заплакала Морозиха, Тай стаючи біля хати.

Життя старе України, Як не було — минувалось,
Тільки думи та споминки, Та пісні zostались.

І живучі, і могучі, Пісні України,
Уразливі і унілі, Як плач сиротини.

Їх родив же степ широкий, Гей, та Дніпр та море!
Вони з серця виливались Від тяжкого горя.

Розлилося по всіх піснях Горенько козаچه,
І в веселих і в удалих, Сміючися, плаче.

Та як весело співати Тобі, Україно,
Не зазнала ж ти ніколи Доброї години!

Товкли ж тебе з усіх боків, Із всієї сили,
І хрещені й нехрещені Сусідоньки милі.

Хоч-не-хоч, а довелося Весь вік воювати,
За Україну— за родину, За правду стояти.

І стояли, не внивали У лиху годину,
І всім одсіч дять вспівали Сини України!

Та давно добро і лихо — Усе минувалось,
Тільки думи та споминки Та пісні zostались.

Уся ти їх, Україно, Славою покрита,
Лютим горем та сльозами, Та кров'ю полита!

І покіль над грішним миром Світить сонце буде,
Ції думи, ції пісні Не забудуть люде!⁶⁾

Друга пісня як записана на платівці:

Чічітка

1. З Весни-літку у прилітку жила чічітка,
З своїм чічітом,
Із своїм стареньким, з голубом сивеньким,
в своєму дому.

⁶⁾<http://folkblog.in.ua/index.php?newsid=205>

2. Звили собі гніздечко, знесли собі яєчко.
Двоє їх собі,
двоє їх одно,
Таке як відро, завбільшки було.

3. Полетіла чечіточка в вишневий садок,
Вилупила чечіточка семеро діток.
З одного яйця.
Явдосю, Хведосю, Катерину і Орину
І Марину, Варварину,

Настусю свою, Що найлуччую,
Чепурнішую, гречанішую.
Саму луччу, саму кращу — Настю Петровну.

4. А вивівши, чічіточка, згодувала.
Згодувавши, чічіточка ізрядила.
Зрядивши, чічіточка придане справляла.

Явдосі юбку, а Хведосі шубку,
Катерині гуся, а Марині порося.
А Орині вутку, Варварині курку,
На хазяйство !

А Марині вутку, Варварині курку,
А Настусі півня,
(Кокотинського), та здорового, та чубатого.
Волохатого.

5. Справляши, чічіточка заміж давала.
За Яцька, За Грицька,
За Івана, за Романа,
За Давида, за Демиду,
Ще й за Самійла,
Настю оддала.

6. Наїхали до чічітки любії з'яті:
З Харкова — пан Яцько,
З Чернігова — пан Грицько,
Із Києва — пан Іван,
З Переясло(а)ва — пан Роман,

А з Лубень— пан Давид,
З Стародуба — пан Демид.
Самійло із Кракова приїхав.

7. Наїхали до Чічітки, любії свахи.
Саша, Василь і Маруся, Соня, Пріся і Гапуся,
І Варварина, Люба дитина.

8. Сама була шолудлива — і та туди заблудила.
Одна була волосина — та й ту бліха відкусила.
Щоб у чарку не трусила.
Осталася голом сива,
увесь повід запросила.
Пропала коса.

Список використаних джерел:

Колесса Ф. Мелодії українських народних дум / Філарет Колесса. — К.: «Наукова думка», 1969. — 591 с.

Крист Е. Кобзари и лирники Харьковской губернии / Ераст Крист // Сборник харьковского историко-филологического общества. — Т. XIII. — Х.: «Печатное дело», 1902. — С. 121—133.

ЦДІА у Львові. Ф.688, опис 1, зб. 191. — 344 с. (Хоткевич Г. Матеріали про кобзарів і бандуристів)

<http://folkblog.in.ua/index.php?newsid=205>

Victor Mishalow (Toronto, Canada)

RECORDING OF KOBZAR PETRO DREVCHENKO

Regarding the recently discovered recordings of performances by kobzar P. Drevchenko which were made in Poltava in 1912 and published as a phonograph record. The characteristics of the song «About Morozenko» and the humorous song «Chechitka».

Key words: Drevchenko, kobzar, bandura, sound recordings, «Morozenko», «Chechitka»

Кость ЧЕРЕМСЬКИЙ (Харків)

«МЕТОДИКА БУДНИКА» У ПРАКТИЦІ ТРАДИЦІЙНОГО ВИКОНАВСТВА НА КОБЗАРСЬКИХ ІНСТРУМЕНТАХ

Стаття присвячена емпіричним методикам зацікавлення творчих людей традиційною кобзарською спадщиною, які запропонував відомий старосвітський бандурист, майстер музичних інструментів і панотець Микола Будник. Зважений і практичний алгоритм Будника полягав у поступовому і послідовному проходженні учнем кількох етапів пізнання, які потребували непоказної, але доволі інтенсивної роботи щодо формування зорієнтованих на традиційну культуру світоглядних засад, практичних навичок і вмінь.

Ключові слова: традиційна культура, методика «пробудження», «кобзарський інсайт», емпатія, архетип.

Дослідження різноманітних аспектів виконавства на традиційних кобзарських інструментах лишається одним із актуальних і невід'ємних елементів сучасного етномузичного життя України.

Нині в українському посттоталітарному суспільстві після тривалої стагнації спостерігається пожвавлення громадського інтересу до традиційної культури. Набирає оберти процес формування цільової аудиторії любителів автентичної музики, успішно розвиваються спільноти сучасних виконавців, майстрів традиційних інструментів співоцького ряду і, нарешті, активізується інтерес до фахового вивчення різноманітних, пов'язаних із кобзарством, тем. У цьому контексті в Україні все більшої актуальності набувають сучасні інтегральні розробки «теорії народного відродження», які пояснюють феномени реконструкції елементів традиційної культури в глобалізованому суспільстві [1]. Зокрема, інтерес викликають практичні методики з відновлення природнього й неупередженого сприйняття традиційної музики українців, її важливої складової — епічної спадщини. Детального аналізу потребують емпіричні наробки визначних подвижників традиційної культури, які містять у собі раціональні елементи щодо практичного пожвавлення громадського інтересу до автентичного виконавства, виробництва кобзарських інструментів, духовного і творчого набутку народних співців-музикантів тощо.

На часі зважено розглянути одну з дієвих «методик пробудження» зацікавлення набутком традиційних українських співців — кобзарів, лірників, стихівничих, яку ефективно застосовував видатний подвижник сучасного кобзарства — Микола Будник.

Постать талановитого старосвітського бандуриста, майстра народних інструментів, поета, художника й учителя — Миколи Петровича Будника — займає серед подвижників сучасного кобзарського руху в Україні одне із найповажніших місць. Про М. Будника розповідало багато сучасних авторів, зокрема М. Хай [2], К. Міщенко [3], Р. Польовий [4], Н. Божинський [5], К. Черемський [6] та інші. Він був одним із небагатьох творчих людей, які послідовно і твердо заперечували снобліві й нав'язані думки про приреченість в умовах глобалізованого світу традиційної культури, епічного жанру, кобзарського фаху тощо. Пан Микола (як його називали симпатиками і друзі) був категорично незгодний із позитивістською теорією розвитку фольклору, яка заперечувала повноцінне відновлення притаманного українцям кобзарського феномену. Він цілком виражено й послідовно обстоював думку про вічність епосу як священного оберігача архетипів людства. На своєму особистому прикладі він довів можливість позасистемного існування сучасної творчої особистості, яка обрала для себе кобзарський триб життя й духовні цінності давніх співців.

На думку М. Будника, кожна людина має апіорні закладки щодо сприйняття традиційної музики народу, до якого вона належить. Микола Будник експериментував, шукав і знаходив прості засоби відновлення серед людей природніх здібностей до народного співу й музикування. Адже на думку пана Миколи, основа традиційної народної музики корениться у первісній прамузиці, яку людина використовувала у повсякчасному побуті, і яка допомагала їй у щоденному житті. На основі народних емпіричних знань визначний подвижник виробив свій дієвий алгоритм активації вроджених здібностей людини щодо природнього сприйняття й розуміння традиційної музики.

М. Будник щиро вважав, що існують природні закономірності спонтанного продовження народної традиції, і фізіологічна основа цього закладена у самому людському естві. Адже кожна людина підсвідомо шукає свій шлях до Бога й «як блудний син» вона раніше чи пізніше повертається до сприйняття і Всевишнього, і рідної традиції. Тому кожному, хто хоче зреалізувати себе в царині народної культури, потрібно лише трохи допомогти зорієнтуватися й «підштовхнути» на обраний маршрут.

Уважаючи, що існування традиції завжди йде поза логічними цивілізаційними стандартами, Будник заперечував тезу про невідворотну смерть традиційної культури в глобалізованому світі. Живучість і перспективу традиційної культури М. Будник стверджував власним прикладом, а також закладеним у кобзарському виконавстві і навколокобзарських спра-

вах потенціалі (у т. ч. виготовленні музичних інструментів, емоційно-інтелектуальній праці над осмисленням кобзарських творів тощо). Урешті решт Миколі Буднику вдавалося робити незбагненну з прагматичної точки зору справу — відновлювати у нинішньому суспільстві щире сприйняття традиційної української музики, епічного жанру. При кожній можливості панотець активно демонстрував свою позицію щодо невичерпності можливостей кобзарського виконавства у трансляції надбань минулих віків і сучасних історичних подій тощо.

Сьогодні можна впевнено говорити, що М. Буднику вдалося емпірично віднайти й послідовно втілювати в повсякденній практиці методику емоційно-духовного побудження слухача до активного пізнання традиційної музики, й у першу чергу — народнього епічного спадку (кобзарських дум, битовщин тощо). У середовищах, які досліджують і займаються відновленням традиційного кобзарського виконавства, згаданий феномен отримав назву *«кобзарського інсайту»*.

«Кобзарський інсайт» — це феномен появи у мотивованої частини сучасної аудиторії слухачів неформального і усвідомленого ставлення до традиційного кобзарського набутку, розуміння епічних творів, сприйняття кобзарського світогляду і подвижництва.

За звичай *«кобзарський інсайт»* виявляється вже після певного, пройденного початківцем, пізнавального шляху, наприклад, у процесі виготовлення музичного інструменту, внаслідок тривалих переосмислень, внутрішніх пошуків, або після взаємодії зі спільнотами подвижників традиційного кобзарського виконавства. Нерідко *«кобзарський інсайт»* може носити характер ланцюгової реакції — і виявитися одразу в кількох неофітів як результат спільної дії (активного сприйняття кобзарського виконавства, колективного виготовлення музичних інструментів, під час кобзарських творчих акцій тощо).

Загалом, до визначальних характеристик *«кобзарського інсайту»* належить:

- 1) легкий, ненав'язливий характер виявлення, що здебільшого відбувається поза інтелектуальним розумінням і суб'єктивно сприймається учасником як спонтанне «раптове» осягнення, просвітлення, навернення тощо;
- 2) романтичне наповнення, прив'язка до субкультур кобзарства, козацтва тощо;
- 3) залежність від репрезентанта кобзарської ідеї, його харизми, особистих якостей (у т. ч. делікатності, інтелігентності, здатності тонкого відчуття аудиторії тощо).

Миколою Будником був запропонований досить зважений і практичний алгоритм пробудження інтересу симпатиків до традиційної кобзарської спадщини. Концепція Будника полягала в поступовому й послідов-

ному проходженні неофітом кількох вузлових етапів пізнання, які потребували від нього прихованої, але доволі інтенсивної роботи над формуванням світоглядних засад, характерних орієнтирів духовного зростання, зокрема:

- 1) зацікавлення учасника традицією українських співців-музикантів;
- 2) позбавлення упередженості у сприйнятті епічної спадщини;
- 3) робота над власним вдосконаленням.

Коротко розглянемо кожен із зазначених етапів.

1. Зацікавлення

За переконанням Миколи Будника, пусковим механізмом будь-якої справи є зацікавлення. Створення умов, віднайдення підходів для привернення уваги учня, мотивація його пізнавальної активності у заданому напрямку є найпершим і найважливішим завданням учителя.

Найчастіше ефект «кобзарського інсайту» виникає у цільовій групі «пошукачів», які намагаються знайти своє призначення, прагнуть самореалізації у світі традиційної культури. Варто зазначити, що до Миколи Будника нерідко приходили люди, які активно шукали вирішення своїх духовних, світоглядних, творчих внутрішніх завдань. Подібна мотивована аудиторія й складала основу для вияву «кобзарського інсайту».

Завдяки своїм непересічним людським якостям, душевності, повсякчасній готовності до емпатії, тонкого психологічного настрою Микола Будник був здатним створити умови для розкриття неофітом свого внутрішнього світу. Ненав'язливо, м'яко й непомітно він наснажував шукача, зорієнтовував його на освоєння кобзарського репертуару, виготовлення музичних інструментів, до самореалізації у співочому вимірі. Десятки людей, яким випала щаслива нагода вчитися у Будника, очевидно на все життя запам'ятали ту хвилину, коли прийшло раптове прозріння і з'явилася непереборна цікавість до кобзарського надбання, музичних інструментів і співоцького шляху загалом.

Микола Будник зацікавлював традиційним епічним надбанням людей, які до нього приходили, зазвичай, нестандартно, й у кожного бесіди з панотцем лишалися суто особистими. Одних він наснажував, мотивував, інших — розраював і, знову ж таки, — мотивував. Наприклад, шукачів екзотики пан Микола звертав на шлях дослідження «модуючих» звуків бандури й ліри. Нещасливе кохання радив переосмислити медитуванням у супроводі бандури-«дружини-подорожньої»... Показовий патріотичний настрій неофіта намагався спрямувати на конкретні досягнення в кобзарському виконавстві, виготовленні музичних інструментів, кобзарському подвижництві тощо.

Добре вивірені й доречно заведені майстром епічна співогра, роздум, дискусія зазвичай настроювали початківця на довірливу бесіду. І нерідко

ставалось так, що не розуміючи спершу кобзарського виконавства, учень за деякий час міг вже вільно аналізувати зміст співаного, розвивати епічний настрій, пристосовувати його до власних душевних потреб тощо.

Характерно, що до одних шукачів «кобзарське озарення» приходило мало не одразу після спілкування з панотцем, а для когось — був потрібен деякий період практичних занять із виготовлення музичних інструментів, уперте штудіювання кобзарського репертуару тощо. Ще одними «кобзарський інсайт» досягався у колі однодумців, під час колективних заготовок майбутніх інструментів на лоні природи тощо. Варто відзначити, що сама по собі реактивність появи в учня ефекту «кобзарського інсайту» ніколи не були для Миколи Будника пріоритетним завданням. Важливим уважалася лише глибина переконань, щирість і відкритість учня на шляху розуміння традиційного кобзарства.

Аналіз «техніки зацікавлення» Миколи Будника переконливо доводить, що за зовні простими у виконанні завданнями таїлася цілісна, системна концепція «пробудження» шукачів.

Микола Будник уважав, що налаштованість на традиційну народну музику є цілком природнім станом кожної людини незалежно від віку, статі й національності. У цьому переконання М. Будника корелювалися з сучасними неоадаптаністичними доктринами щодо історичної ролі музики у суспільстві [7], [8]. На думку Будника, сприйняття традиційної народної музики мусить входити до апріорних генетичних закладок людини. Переходячи від покоління до покоління у прихованому вигляді ці здатності потребують лише вчасної і делікатної активації. На думку Миколи Будника, у людини, яка народилася й живе поза плином традиційної культури, особливо важливим є успіх «першого знайомства» з явищем (так званий імпринтинг-феномен). Ось чому необхідно *вдумливо й відповідально* ознайомлювати сучасну людину з традиційним надбанням українських кобзарів і лірників. Адже перше негативне враження може сформувати стійке й упереджене ставлення людини до традиційної культури на все життя.

Микола Будник любив говорити, що душевні «вікна сприйняття» традиційної музики відкриваються в людини кілька разів за життя, проте в молодості це відбувається на «пільгових» умовах. Отже, краще починати знайомство з кобзарськими жанрами ще змалку. Водночас, на думку Будника, ступінь розуміння кобзарської музики залежить здебільшого від особистих якостей учня, його зацікавленості й попередньої обізнаності з матеріалом.

Під враженням одного з фільмів про американського автентичного співця, Микола Будник говорив, що якщо навіть індіанці не вважають відродження свого епічного виконавства приреченою справою, то українці й поготів мусять думати про свою традицію лише позитивно. Тож, на думку панотця, відродження споконвічного ставлення українців до епосу

серед сучасного покоління українців є цілком можливим. Звичайно, потрібно враховувати й ті можливі зміни у сприйнятті традиційної музичної спадщини, які можуть відбуватися у свідомості слухача через різноманітні поп-культурні нашарування, міксові уявлення, впливи іноземних доктрин тощо. Проте не потрібно з цього робити трагедії, адже природне розуміння епічного жанру завжди переможе штучні суспільні упередження й психологічні комплекси.

2. Позбавлення упередженості у сприйнятті епічної спадщини

Сформований за радянських часів стереотип меншовартості традиційної культури спонукав виникненню в суспільстві упередженого ставлення до кобзарів та їхнього надбання. Найболючіше це стосувалося епічної частини творчого набутку кобзарів, яка в радянській час подавалася на неакадемічний загаль як нецікавий, незрозумілий і непотрібний культурний артефакт. Рудимент, про який треба з показною повагою згадувати, проте не практиці — ігнорувати.

До наслідків такого ставлення Микола Будник відносив хибні уявлення про український епос, які нині продовжують побутувати у свідомості багатьох українських громадян, зокрема:

- епос є несучасним. Слухати українські думи нинішньому поколінню є нудним заняттям, яке відбирає непомірну кількість корисного часу;
- епос є примітивний у музичному плані. Його більш-менш адекватне сприйняття можливе лише при композиторському опрацюванні й осучасненні музичного тексту тощо;
- епос є нетолерантним до корінних народів України. Виконання українських дум в автентичному вигляді перешкоджає встановленню міжкультурного діалогу, міжнаціональної злагоди, міжнародного миру. Тому текстова частина історичних дум мусить піддаватися ретельній ревізії, а виконавство повного тексту є неприпустимим. Отже, для ознайомлення слухачів достатньо демонструвати лише цензуровані, політкоректні й толерантні купюри українських дум.

Поєднання таких шаблонів неодмінно вносить ніби запрограмовані психологічні труднощі і виконавцеві, і слухачам.

На переконання Миколи Будника українські думи з початку минулого століття стали «неформатним» матеріалом. Особливо у радянський час адепти режиму відверто або підступно скритно намагалися український епос принизити, маргіналізувати, або й сфальшивувати у потрібному для них напрямку. Виконавству дум було надано невластивих сценічних рис, фальшивої патетичності; модернізувалася мелодія, стилізувалася і змінювалася текстова частина, загальна ідея і настрій твору.

Щодо перелічених засторог на рахунок сприйняття епічних творів панотець ставився критично, але спокійно. Мовляв, неможливо лише сло-

вами і агресією подолати комплекси, які десятиліттями нав'язувалися і пропагувалися в суспільстві. Потрібна довготривала і наполеглива праця з вивчення та популяризації традиційного епічного надбання серед люду. Бо ніякі слова і переконання не замінять звичайного, природнього впливу епічного виконавства на слухачів. *Надати можливість людям вільно і доступно слухати виконання дум, битовщин, старин, пам'ятниць — і тоді все знову повернеться на свої Богом призначені місця.* Розуміння у людей прийде само собою, невимушено і поза словами. А з часом — вже ніяке зовнішнє втручання не здолає життєстверджуючу силу, що закладена в українському «вустинському» спадку.

Микола Будник вважав дуже важливою справою послідовну й цілеспрямовану популяризацію епічного кобзарського виконавства у різноманітних формах. Зокрема, — від виступів для людей у природніх умовах «просто неба» — на вулицях і площах міст, до виконавства у родинних середовищах, навчальних закладах, під час концертів, на фестивалях тощо.

Панотець щиро вважав, що кожна психічно здорова людина не може негативно сприймати традиційне кобзарське виконавство завдяки його природній безпосередності і щирості. На переконання панотця несприйняття народної музики — це застарена хвороба, яку треба лікувати й можна вилікувати. Лікувати не агресивно, але поступово і наполегливо...

Саме епічне виконавство Будник ніколи не сприймав механістично. Він уважав епос — переданим нам вищими силами джерелом натхнення, самопізнання, самореалізації. Він щиро припускав, що й у виспіві традиційної кобзарської спадщини і в роздумах над нею кожен може знайти відповіді на всі життєві тривожні й нагальні питання, інтуїтивно віднайти свою творчу реалізацію та життєвий шлях. Не раз переживаючи екстримальні стани, пан Микола переконував, що найшвидше починаєш розуміти сутність епосу й відчувати пов'язані з цим психологічні й фізичні ефекти в нестабільних соціальних умовах, обставинах виживання у нестандартних і критичних ситуаціях. Згаданому феномену, очевидно, і завдячують факти поширення у давні часи епічної творчості в середовищах професійних військових, воїнів.

Нині, при бажанні кожна звичайна людина може самостійно активувати в себе настройки до адекватного сприйняття епічного надбання традиційних співців. Зважаючи на це, М. Будник рекомендував наступні прийоми самонастроювання.

1. *Привчити себе до постійного слухання традиційної музики.*

Максимально наситити свій життєвий простір звучанням старосвітської народної музики. При кожній нагоді намагатися відвідувати кобзарські концерти, фестивалі, виставки музичних інструментів та інші заходи, які відбуваються за участі подвижників традиційного кобзарського виконавства.

2. Подолати психологічні бар'єри свого сприйняття.

3 метою усунення або послаблення так званих «цензурюючих» механізмів мозку, необхідно цілеспрямовано адаптувати своє сприйняття до звучання епічних творів. Доведено, що прослухана кілька разів мелодія, яка спершу начебто повністю не сприймалася і дратувала, незабаром ставала звичною й зрозумілою. Зважаючи на специфічний формат епічних творів рекомендувалося використовувати їх також у якості фонової музики.

3. Активно включатися до процесу виготовлення музичних інструментів.

Микола Будник уважав виготовлення музичних інструментів неодмінною умовою для повноцінного становлення майбутнього виконавця, майстра. Разом з тим, М. Будник всіляко заохочував початківців до колективних цехових виїздів на так звані заготовлення музичних інструментів до лісу. У неформальній і дружній обстановці всі охочі могли видобути з дерева (зазвичай, верби, клена чи груші) заготовку під майбутній кобзарський інструмент — кобзу, бандуру чи ліру тощо. Весела й результативна праця на тлі цікавих оповідок, дискусій, співу, спільного чаювання насажували новака романтикою й нерідко прихиляли до кобзарської справи. Візьмемо до прикладу типовий випадок із Олександром Н.:

— *Пане Миколо, при всій моїй повазі до Вас, української справи і того, що Ви робите, ну не можу я заставити себе вислухати 20-ти хвилинне одноманітне звучання бандури і тужливого голосіння.... Я, бачте, програміст, у мене кожна хвилина на вагу золота — тому і до музики я звик ставитися дуже ощадливо і раціонально. Мені глибоко імponує Ваша кобзарська ідея, але реалізуватися у ній я не зможу, бо оця Ваша розтягнутість, нелаконічність і, як Ви кажете, «епічність» мене лякає невмотивованою розтратою часу... Колись слухав зі сцени виконавство сучасного дипломованого і поважного бандуриста — не зміг слухати більше 5 хвилин.*

— *Не варто, Олександре, себе напружувати неприємними очікуваннями. Світ кобзарства не зміг би існувати, якщо би будувався на примусі чи насильстві. Якщо хочете, давайте спробуємо — нічого не втративши, Ви зможете розпочати для себе незвичайно цікаву мандрівку. Мандрівку в інший світ, який поряд із нами, але про існування якого багато хто навіть не підозрює... Завтра наша громада їде у Голосіїв по заготовки... Там, в одному місці маємо аж дві столітні верби... Не поспішайте на час, вихідний усе-таки! Одягніться як для лісу, візьміть бутерброди до чаю і гайда з нами... Не обіцяю незвичайного, але добрий настрій і бадьорість гарантую!*

Саме так, починаючи здаля, зі здавалося б механічного заготовлення деревини під майбутній інструмент, можна розпочати процес лікування й перевиховання заскорузлої у побуті людини... Мальовничі пейзажі лісу, добре товариство, злагоджена й затята робота над обробкою деревини, запашний чай, цікаві оповіді, побрехеньки... А ще — однодушно, природньо

й до часу заспівана пісня нерідко розривала замкнутий простір стереотипів й вводила новачка в ламінарний світ сучасного кобзарства... І нерідко траплялося так, що людина, одного разу з'їздивши на заготовки, непомітно для себе починала по-іншому сприймати кобзарське виконавство, епічні твори і їхнє значення. Несподівано для самої себе їй непереборно хотілося їхати на кобзарські майстрові виїзди і наступного разу. А після заготовки — бажалося вже зробити власну бандуру і грати на ній самому....

Згаданий програміст Олександр уже через рік неформального знайомства з сучасним кобзарством ретельно розучував традиційний співоцький репертуар на виготовленій своїми руками бандурі.

3. Робота над власним удосконаленням.

Для людей, які зацікавилися кобзарством, Микола Будник рекомендував наполегливо працювати над собою для поглиблення розуміння традиційних кобзарських творів, у першу чергу — псалм і дум. Для цього він пропонував навчитися правильно *слухати* співця. Слухати не механістично, не з позицій формального академізму, а на засадах давньої української традиції [9, с. 184-185].

В українській традиційній культурі практика досягнення слухачами епічних творів зазвичай відбувалося під час традиційних кобзарських виступів. Слухачам було заведено слідом за виконавцем-кобзарем пасивно (про себе) і активно (у півголос) супроводжувати співогру. У такій суголосній солідаризації відбувалося ефективне і досить продуктивне налаштування слухача, його «форматування» й ініціалізація в епічному вимірі.

На переконання Миколи Будника, для досягнення кобзарської співогри початківцю необхідно було навчитися послідовно:

- слухати (уважно, вдумливо, образно);
- підспівувати за співцем про себе;
- підспівувати за співцем вголос (напівголос).

У зазначеному алгоритмі закладено природний процес поступового і послідовного засвоєння епічних творів, розуміння специфіки кобзарського виконавства.

Наступним кроком для початківця є завдання навчитися сприймати кожного посвяченого виконавця на традиційному кобзарському інструменті справжнім, легітимним епічним співцем. На думку Будника, незалежно від того, ким є виконавець у повсякденному житті і якими є його взаємини із майбутніми слухачами, під час виконавства він починає виконувати ті ж самі співоцькі функції, що й у давні часи. Отже, — глибоке поважне ставлення до виконавця, коректність у взаєминах і щирість повинні бути визначальними рисами сучасного етикету послідовників і симпатиків традиційного кобзарства.

Таке особливе ставлення слухачів до кобзаря у поєднанні з сумлінною виконавською роботою самого виконавця, на думку М. Будника, здатні ак-

тивувати архетип традиційного співця. Архетип, який радянська влада десятиліттями старанно вихолощувала й викорінювала зі свідомості українців. Намагатися активізувати архетип традиційного співця — означає спробувати реанімувати всю потужну систему реагування суспільства на постать носія традиції, якою вона була споконвіку. Успіх такого відродження поверне не лише традиційну повагу до співця-музиканта в суспільстві, але й щире розуміння серед громадян його місії, духовного значення і творчого набутку.

На шляху до самовдосконалення учня черговий крок вимагав від нього внутрішньої дисципліни, розуміння необхідності досягнення позитивних результатів за рахунок максимального залучення уяви й фантазії. Власне уява й фантазія, на думку М. Будника, є тими природними руйнівниками психологічних комплексів, які дозволяють людині невимусшено й вільно сприймати епічне надбання. Отже, «відпустивши свою уяву на волю» можна досить швидко опанувати специфікою думової мелодії, кобзарської співогри. Цьому сприяє також аритмічна мелодія думи, яка допомагає слухачу увійти в особливий медитативний стан, що ламає стереотипи, спонукає переоцінити власні комплекси, спосіб життя, модель поведінки. Загалом — «перенастроїти», або «перезавантажити» власну світоглядну програму буття.

За канонами епічного сприйняття і виконавцю, і слухачу потрібно розвивати *емпатичне розуміння* співаних образів, сутності та музичного оформлення кобзарського твору. Микола Будник делікатно спонукав слухачів до зовнішнього природного вияву своїх емоцій, почуттів, що виникли під час «епічного сеансу».

Ще одним важливим кроком у розвитку традиційного сприйняття епічних творів М. Будник уважав виховання в собі неформального ставлення до кобзарського виконавства. У тому числі — вміння проектувати зміст співаного на нинішній світ, сучасні обставини життя. Для цього, на думку панотця, необхідно намагатися віднайти в епічних образах, сюжетах, діях героїв відповіді на нагальні життєві запити сьогодення. Нарешті, і виконавцю, і слухачу потрібно навчитися розвивати свій епічний стан, настрій, коригувати й пристосовувати його до власних душевних потреб, духовного й чуттєвого розвитку тощо.

Микола Будник цілеспрямовано працював із молодими подвижниками кобзарського виконавства, намагався прищепити їм необхідні кобзарські якості, вміння й розуміння перспективи своєї діяльності.

На думку Миколи Будника, відродження кобзарства — це не лише відновлення виконавства на традиційних інструментах, давнього репертуару й навіть самої співоцької субкультури. Важливим є також відновлення в суспільстві адекватності сприйняття кобзарського набутку та інтеграція виконавської спільноти традиційних співців до сучасних культурних про-

цесів в Україні. Будник уважав, що реалії нинішнього часу, попри негативи, є цілком придатними для досягнення суспільством кобзарського духовного і творчого спадку.

Загалом, кобзарську співогру пан Микола сприймав важливим засобом духовної самореалізації і творчого становлення кожного виконавця на традиційних інструментах. Через це — музичний інструмент (бандуру, кобзу чи ліру) потрібно використовувати в першу чергу для задоволення потреб власної душі, для власного самоврівноваження й наснаження. Виконавцеві необхідно навчитися отримувати внутрішню втіху і спокій під час гри «для себе». Згодом музичний інструмент стане кобзарю-початківцю добрим і незрадливим помічником у прилюдному виступі. Загалом, кожному виконавцю на традиційному співоцькому інструменті варто засвоїти важливі правила сучасного кобзарювання:

1) у співогрі відштовхуватися лише від базових, перевірених автентичних взірців (зокрема, від виконавства Георгія Ткаченка);

2) навчитися перебувати у стані динамічної зосередженості на співоцькій справі, зануренні в епічні стихії (постійним прослуховуванням традиційної кобзарської класики, у т. ч. записів автентичних кобзарів і традиційних подвижників кобзарської справи; вивченням літератури, етнографічних та історичних матеріалів тощо);

3) спершу грати й співати лише «для себе». Коли рівень виконавства дозволить — співати для вузького родинного кола чи кола однодумців. І лише згодом, коли виспів і виконавство стануть невимушеними й природними, — для загалу;

4) при знайомстві з новим твором одразу намагатися відчувати його емоційно, емпатично досягнути його сутність. Зрештою, шліфуючи виконання твору, дійти до рівня відстороненості: ототожнюватися не з героєм оспіваного твору, а зі співцем-сучасником оспівуваних подій);

5) для набуття виконавської практики кобзарю-учневі пропонується співати із заплущеними очима, не заглядати на струни, підбирати мелодію наосліп та інтуїтивно, інструмент тримати строго «притискаючи до серця»;

6) засвоївши модель класичної традиційної співогри, потрібно просуватися до власного, індивідуального виспіву живої історії. *«Не виспіване лишається для нас мертвою абстракцією, — говорив М. Будник. — Лише виплакана й виспівана історія є повноцінною»;*

7) пошук і віднайдення нових смислів епосу складає шлях розвитку традиції. Саме в інтелектуальному переосмисленні, чуттєвому його переживанні і традиційному, наближеному до автентичного, відтворенні відкривається перспектива подальшого існування цього важливого для людської цивілізації жанру.

І, нарешті, задля досягнення успіху сучасний кобзар повинен незламно вірити у власні сили, силу своєї уяви та свого виконавства. Така позитив-

на установка може долати навіть фатальну інерційність посттоталітарного суспільства, громадської упередженості та скепсису.

Таким чином, емпірична методика «пробудження» Миколи Будника, яку він практикував протягом багатьох років, містить у собі чимало раціональних і вартих уваги елементів. Зважені й доступні для практичного втілення засоби пробудження інтересу до традиційної співоцької спадщини, досягнення «кобзарського інсайту», підготовки майбутніх виконавців на традиційних співоцьких інструментах очевидно, стануть у пригоді багатьом нинішнім подвижникам кобзарської справи та її симпатикам.

Список використаних джерел:

1. Caroline Bithell and Juniper Hill. «An Introduction to Music Revival as Concept, Cultural Process, and Medium of Change». In *The Oxford Handbook of Music Revival* ed., pp. 3–42. New York: Oxford University Press, 2014.

2. Хай, М. Микола Будник і кобзарство / Михайло Хай. — Львів: Астролябія, 2015 — 319 с.

3. Міщенко, К. Майстер Микола Будник. Спогади/ Катерина Міщенко // Студія МІІ. — 2012. Електронний ресурс. Режим доступу: <https://my.etnoua.info/novyny/majster-mykola-budnyk/#more-3008>

4. «Так казав Микола Будник» (кобзарський самовчитель) / Упорядник Назар Божинський. — К.: Видавництво НЦНК «Музей Івана Гончара», 2016. — 275 с.

4. Польовий, Р. Кобзарський панотець Микола Будник /Ренат Польовий// Кобзарі в моєму житті. — К.: Діюкор, 2003. — 109 с. Електронний ресурс. Режим доступу: <https://etnoua.info/novyny/kobzarskyj-panotec-mykola-budnyk-grpoljovuj-2003/>

5. Черемський, К. Шлях звичаю/ Кость Черемський. - Харків: Глас, 2002. — С. 342-354.

6. Patel Aniruddh. Music, Biological Evolution, and the Brain. Електронний ресурс. Режим доступу:<http://cnx.org/contents/UDM27Ls4@7/Music-Biological-Evolution-and>

7. Huron David. Is Music an Evolutionary Adaptation // *Annals New York academy of sciences*, 2001. — р. 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

8. Черемський, К. Етномузичні аспекти практики українських співців-музикантів/ Кость Черемський//Традиційні музичні інструменти кобзарів і лірників: Матеріали науково-практичної конференції з міжнародною участю, 2 червня 2017 р., Київ, НЦНТ «Музей Івана Гончара». — Харків: Видавець Олександр Савчук, 2017. — 240 с.

Kost' Cheremskyi (Kharkiv)

**BUDNYK'S METHOD IN MODERN PRACTICE OF TRADITIONAL
PERFORMANCE ON KOBZAR INSTRUMENTS**

The article is devoted to the empirical methods that interest creative people in the traditional kobzar legacy, which was developed by well-known old-world bandura player, maker of musical instruments and kobzar master Mykola Budnyk. The weighted and practical algorithm used by Budnik consisted of a gradual and consistent journey through several stages of knowledge by a neophyte, which required unpretentious, intensive work in the formation of world-oriented principles, practical skills and abilities oriented towards traditional culture.

Key words: traditional culture, method of «awakening», «kobzar insight», empathy, archetype.

Vasyl ZHOVANYK (Kyiv)

SIGNIFICANCE OF UKRAINIAN EPIC SONG TRADITION NOWADAYS

У статті йдеться про актуальність українського епічного співочтва в наші дні. Здійснено короткий огляд історичних подій, що зумовили нинішній стан епічної співочої традиції (також враховано іноземний, зокрема Західноєвропейський досвід). Увага акцентується на важливості феномена для сучасних борців за незалежність України (протягом останніх років).

Ключові слова: епічна співоча традиція, народні музичні інструменти, національний спадок, Кобзарський Цех.

Existence of national epic song tradition is an important feature of integrity and maturity of a nation. This feature reflects a national culture formed on a certain territory during long historic period. In many cultures, unfortunately, the phenomenon of epic song was often lost due to various reasons [1].

Indeed, in particular, Western European epos is represented in writing only. The most famous samples are Beowulf song, Nibelungs song, Roland song, My Sid song and others. Also there is a number of pieces of literature origin, for example Heather Ale.

Ukrainian epic tradition is considered the youngest in the European context. I would like to emphasis on its original features, in particular:

- 1) it is quite young comparably to other epic traditions;
- 2) oral use only;
- 3) considerable variability within each particular epic story line;
- 4) Ukrainian writers did not manage to adapt epic fables into the literature;
- 5) fortunately, Ukrainian researchers of epic tradition succeeded to make live records of epic samples in XIX–XX centuries;
- 6) epic tradition is up-to-date.

Ukrainian epic tradition went through difficult times and survived in the following historical context:

In XX century Ukrainian musical instruments for accompaniment have been forbidden Soviet power [2]. These instruments have been replaced by bogus substitutes which where specially designed in order to eradicate both authentic national spirit of epic tradition and related repertoire [3] [4]. For this purpose

various methods were engaged from profanation in theater production and educational materials to persecution of epic singers [5]. The dramatic confirmation on this fact is an artificial repertoire of those times written by communist poets on the order of party, substitution of traditional musical instruments by new ones unacceptable from the point of view of traditional aesthetics, as well as archive records of killing the singers [6]. That is why the few of above mentioned epic singers happened to survive in such unprecedented circumstances of Soviet oppressions [7].

At the end of Soviet Union young enthusiast people have made attempts to search, rethink and recover national epic heritage [4] [8] [11] [16] [17] [20] [21] [22] [23]. Thus, helping to instructions given by “last” bearer of epic song tradition Georgiy Tkachenko his young adherents learned from him the traditional methods of manufacturing the old-fashioned accompaniment musical instruments, in particular, kobza [1], bandura [4], hurdy-gurdy [16], gusla [22]. In cooperation with professional musicians the adherents of epic tradition started to play historic epic songs [22]. Some of enthusiasts of Kobzar guild position themselves as theorists of arts [9], [19]. During 26 years of Ukrainian independence a number of the artist studies were published.

These theorists of arts carry out on a regular basis various cultural, artistic, educational events promoting in this way Ukrainian epic song tradition nowadays, for example:

- Exhibition of musical instruments from private collections of bandura-makers and musicians;
- academic lectures held both in the premises of educational institutions and outside of such premises [9];
- publishing the information on epic tradition in mass-media [10] [11];
- organization of volunteer workshops, where traditional music instruments are made with the help of manual labor and where interested people can learn the respective skills;
- playing the epic songs outdoors to attract attention of broader public [12] [13];
- topical round tables, conferences with participation of academic circles [14].

It is worth to say, that now, when Ukrainian Army defends the Homeland against Russian invasion [15] the national epic tradition with its ideas of heroism and self-denial in the struggle for freedom of own country gains special importance. Ukrainian soldiers and officers in the frontline willingly listen to epic songs, played by our volunteers [16].

In conclusion we summarize:

- The epic song tradition in Ukraine now is more up-to-date than ever before [17];
- the enthusiasts apply their best efforts to its promoting [18];

- academic circles also carry out the respective studies [4];
- along with improved perception of epic tradition from the broad public some Soviet stereotypes are still alive;
- unfortunately, Ukrainian authorities do not apply proper efforts to promote national epic tradition as a part of cultural heritage neither in Ukraine, nor internationally [19];
- notwithstanding the existent problems we may consider that the epic song tradition is a live cultural event of nowadays.

It is worth to say that kobza-players play more important role than academic researchers in preservation of Ukrainian live epic tradition.

I truly believe that my above information will give you the better idea of Ukrainian culture and promote the intercultural exchange with other nations represented at this honored conference.

Used sources of information:

A) printed literature:

- [1] «Школа реконструкції виконавської традиції: кобза, ліра, торбан, бандура» Володимир Кушпет // Київ «Темпора» 2016р.
- [2] «Харківський кобзар Іван Іович Кучугура-Кучеренко (1878-1937)» // Харків «Золоті сторінки» 2008 р.
- [3] «Традиційне співоцтво» Кость Черемський // Харків «Атос» 2008р.
- [8] «Зробиш бандуру – візьмемо: як «посвячують» у сучасних кобзарів» «Україна молода» № 25.05.2017 // Єжель Юрій
- [16] «Шлях звичаю» Кость Черемський // Харків «Глас» 2002р.
- [22] «Кобзарство – явище живої традиції» Жованик Василь – диплом-на робота на здобуття кваліфікаційного рівня Бакалавр // Київ – КНУ ІФ 2017р.

B) Internet resources:

- [3] <http://www.svitbandur.com/shkoly-gry/samovchitel-gri-na-starosv%D1%96tskikh-muzichnikh-%D1%96nstrumentakh>
- [5] https://www.youtube.com/watch?v=2wcGlv_euGs
- [6] <https://www.youtube.com/watch?v=6V1SAu8lQ0>
- [7] <https://www.youtube.com/watch?v=Gl9CH4GkFKU>
- [9] <https://www.youtube.com/watch?v=tmxLOInGDRk>
- [10] <https://www.youtube.com/watch?v=1cvMdWxEmZY>
- [11] http://ceh.org.ua/index.php?option=com_content&task=blogcategory&id=16&Itemid=44
- [12] <https://www.youtube.com/watch?v=ck17UhukKRU>
- [13] <https://www.youtube.com/watch?v=3ujI55Qn7w0>
- [14] <https://www.youtube.com/watch?v=532K8AT28QM>
- [15] <https://tsn.ua/ato>

- [17] <http://emlab.ho.ua/kharkivkobza/index.html>
- [18] <http://khotkevych.info/fond/>
- [19] <https://www.youtube.com/watch?v=N0X0ATXMCsY>
- [20] <http://schedule.nrcu.gov.ua/grid/channel/period/item-listen-popup.html?periodItemID=1183162>
- [21] https://www.youtube.com/watch?v=659_ClfbvI
- [23] https://www.youtube.com/watch?v=-4_VLhNRmJU

Vasyl ZHOVANYK (Kyiv)

SIGNIFICANCE OF UKRAINIAN EPIC SONG TRADITION NOWADAYS

A brief overview of the historical events, which determined the current state of the epic singing tradition (also foreign, in particular Western European experience, was taken into account). Attention is emphasized on the importance of the phenomenon for modern fighters for the independence of Ukraine (in recent years).

Key words: epic singing tradition, folk musical instruments, national heritage, Kobzarsky Guild.

Андрій ПАСЛАВСЬКИЙ (Київ)

ПРОБЛЕМИ ВЗАЄМОДІЇ ПОП-КУЛЬТУРИ ТА ВТОРИННОГО ВИКОНАВСТВА В УКРАЇНІ (на прикладі реконструкції кобзарського виконавства)

В статті подається огляд позиції України в сфері країнового брендингу, якісний рівень інтерпретацій зразків традиційної культури сучасними вторинними виконавцями, реконструкторами, рівень взаємостосунків традиційної культури та мас-медіа, вплив на поп-культуру. Проаналізовані поширені стереотипні уявлення терміну «кобзар» та полеміку навколо цього питання в сучасному науковому житті країни.

Ключові слова: вторинний, реконструкція, кобзарство, медіасфера, масова культура, популярна культура, міф, сприйняття, традиція, трансформація.

В період зміни історичних епох значною мірою переосмислюється цінність та значення багатьох видів інформації, змісту традиційних культур зокрема. Ті значні трансформації в світовому суспільстві, що сьогодні ми спостерігаємо, є нічим іншим як еволюційно закономірним поступальним рухом, необхідним і природно зумовленим задля подальшого розвитку складного суспільства. В сучасному науковому та культурному житті країни активно формується нова сфера цінностей, де час та інформація займають домінантні позиції. Викликано це стрімким світовим інформаційно-технологічним прогресом останніх десятиліть. Інтернет технології дозволяють будувати неймовірної складності інформаційні канали, що створюють фактично усім бажаним можливість отримати, скажімо, відеосполучення в живому часі фактично з будь-якою частиною планети. Молоде покоління, особливо люди, народжені вже в незалежній Україні, стали єдиним, що пережило хвилю поширення серед дітей так званих «Приставок» з ТБ-відеоігор, вибивання наклейок, для якого звичне з дитинства листування користуючись поштовим сервісом сьогодні стало фетишем для вузького кола субкультури кросспостерів, інших невеликих соціальних прошарків, старшого покоління та бюрократичної системи. В той час коли режим «наживо» у соціальних мережах все більше набуває популярності і

розширює можливості доступу до нового, ще не дослідженого, актуального матеріалу без жодних транспортних, часових чи інших обмежень. Фольклорний та етнографічний матеріал в цьому процесі також потенційно перестає бути обмеженим ні відмираючим традиційним ареалом поширення і, як наслідок функціонування, ні притаманними другій половині ХХ ст. сценічній, радіо-, тб- формами подачі. Соціальні мережі на багато порядків збільшили потенційне коло можливих реципієнтів, їхній взаємозв'язок з носіями традиційних культурних форм, дозволяють переглядати матеріал необмежену кількість разів, тощо. Іншими словами людство почало перехід в епоху вільного доступу до інформації. Наскільки він буде вільним і яка інформація буде цінуватися — це питання майбутнього, але факт, що в сучасному світі будь яка гідно невідцифрована інформація є потенційно затребуваною для медійного та інформаційного простору — лишається фактом. Принаймні для молодших поколінь це стає домінуючим джерелом інформації, і, як наслідок, формування світогляду. Тому кількісний рівень присутності, науково-історична достовірність та широта висвітлення усіх форм традиційної культури в сучасних медіаресурсах напряму визначає ті архетипічні уявлення, що сформуються в нових поколінь та світової громади.

Сучасним українським фольклористам сьогодні випадають дійсно важливі питання для вирішення, і, на жаль, багато які з цих питань страждають від неусвідомлення науковцями своєї відповідальності та вимог сучасного світу. Адже ніщо так не дихає в спину фольклорній традиції як поп-культура. В українській фольклористиці розвивається тема постфольклору та підходу до окреслення новотворів в сучасному мовленнєвому пласті вміщуючи їх у тісне прокрустове ложе жанрових канонів, сформованих класикам наукової думки кінця ХІХ- початку ХХ століття. Безумовно то безцінний матеріал для порівняння, але далеко не завжди це може бути «інструкцією» для аналізу поточної ситуації. Іншими словами — поява нових типів носіїв та можливостей доступу до інформації вимагають значного розширення мисленнєвої парадигми, а механізми і фактичний склад традиційних культур в сучасному інформаційному суспільстві — фундаментального переосмислення. Тому саме популярну мас-культуру доведеться визнати статистично найдостовірнішим культурним портретом тієї чи іншої нації. Пересічні люди у всьому світі продовжують бути носіями текстів, мелодій, символів і т.д., але від рівня інформаційно-технологічного розвитку того чи іншого суспільства — якість, склад, форма засвоєння та функції культурного матеріалу переживають суттєві зміни. Простими словами, на прикладі фольклору, пересічні реципієнти стають носіями тих текстів, які багато разів чують протягом певного періоду життя. І якщо раніше домінуючим джерелом багатократного повторення тих чи інших одиниць для більшості населення було побутове життя родини чи громади, з текстами і

мелодіями засвоєними від попередніх поколінь, то поступово, з розвитком радіо, потім телебачення і, насамкінець Інтернету — це коло інформаційної ізоляції було порушене. Тому занепад традиційних фольклорних явищ найкраще тлумачити в першу чергу через стрімкий процес появи альтернативи старим текстам і пісням. Із описаним вище багатократним збільшенням можливостей інформаційного обміну в світі також набула небаченого раніше рівня інтенсивності і, як наслідок, значення і міжкультурна комунікація. Тому сучасна стратифікація культурного продукту в Україні, її причини та особливості — тема цілого окремого дослідження.

Домінуючий на сьогодні світовий стихійний інструмент накопичення знань та формування світогляду Wikipedia так визначає поп-культуру (або: маскульт, маскультура, по́п-культу́ра, популярна культу́ра) — культура, популярна серед широких верств населення в конкретному суспільстві та переважно комерційно успішна, елементи якої знаходяться повсюди: в кулінарії, одязі, споживанні, засобах масової інформації, в розвагах (наприклад, у спорті і літературі) — контрастуючи з «елітарною культурою».

Термін «масова культура» в загальноприйнятому культурологічному значенні вперше застосував у 1941 році німецький філософ і соціолог М. Горкгаймер у праці з відповідною назвою — «Мистецтво і масова культура». Пізніше в США з'являється скорочене слово «маскульт» (англ. *Masskult*), яке ввів у науковий обіг американський філософ Д. Макдональд [4].

В російському науковому полі можна знайти ще таке визначення: «Поп-культура — загальнодоступна для розуміння і творення масами культура, заснована на авангардистських поглядах і негативному ставленню до класичної культури та світової культурної спадщини. Поп-культура виникає в періоди застою в розвитку традиційних класичних напрямків і являє собою спосіб його подолання та вираження нових зростаючих вимог. У той же час вона руйнівна: принижує смаки людей, відводить від серйозних проблем, протистоїть духовному зростанню людей, цинічна, жорстка, меркантильна. Поп-культура (музика, живопис, поезія, мода) як масова культура (культура мас) є все ж засобом розвитку культури, яка теж може давати світу приклади високого мистецтва і впливати на розум і почуття багатьох і багатьох громадян. У молодіжному сленгу твори такої культури названі просто «попсою» [2].

Як бачимо, погляди різняться, і варіантів є ще дуже багато, але загалом можна зрозуміти що мова йде про той масив інформації, що наповнив життя більшості пересічного населення тієї чи іншої країни, і в міру історичних умов витісним традиційні форми. Ще одна важлива деталь полягає у частому співставленні популярної масової культури культурі елітарній. Проте мало хто замислюється, що масова культура з'явилася і набувала своєї ваги синхронного з науково-технічним розвитком людства. Саме спрага людини до нової інформації змушувала винайти друкарський верстат для ство-

рення доступної широкому читачу книги, згодом преси, яку з часом витіснили технологічно потужніші джерела інформації — односторонні радіо і ТБ трансляції, та, відтворювальні автономні — грамофони, вінілові програвачі і дещо пізніше касетні, CD-DVD і т.д. Наступний важливий момент полягає в тому, що масова культура породила і з іншого боку сама була породжена ще однією важливою тенденцією глобалізації — споживацьким суспільством. Саме можливість багаторазового прослуховування, скажімо, нових пісень з пластинок, згодом касет, компакт дисків і аж до сучасних світових поточкових мультимедійних платформ з онлайн-доступом до мільйонів творів тисяч виконавців з усього світу (таких як YouTube, Sound cloud, Deezer та багато інших) суттєво змінили склад текстів в пам'яті пересічного населення. Потенціал же авторського елітарного мистецтва також набув нового рівня потужності обміну із завжди спраглими на нову інформацію та культурний продукт масами. Із спостережень за специфікою адаптації української традиційної культури до нових мультимедійних умов напрошуються висновки, що вона поступово переходить в розділ елітарної культури, але ніяк не масової. До сектору масових можна віднести хіба що частково кухню, та одяг, останні ж і то, найчастіше лише у вигляді вкрай далеких від істини стилізацій. Ознаки поп-культури мають сьогодні також ще сценічні рудиментальні радянські сценічні колективи, такі як Національний академічний хор імені Г.Веровки, Національний заслужений академічний ансамбль танцю України імені П. Вірського, Національна капела Бандуристів, тощо, але їх тяжко назвати історично-достовірними реперезентаторами національної культури, і їхня масовість завдячує в першу чергу високому рівню професіоналізму. Всі ж інші шари культурної інформації традиційного періоду, як вже було загадано, лише починають формувати одну з гілок національної елітарної культури, поки що без ознак масовості, але з чітким національно-ідентифікуючим курсом.

Для доказу наведемо просту, але показову статистику популярних запитів від українців у Google за 2017 рік у категорії різного роду тб-шоу:

1. Холостяк 7;
2. Євробачення 2017;
3. Голос країни 2017;
4. Майстер шеф 7;
5. Зважені та щасливі 2017;
6. Супермодель по-українськи 4;
7. Від пацанки до панянки;
8. Танці з зірками 2017;
9. Капітанша;
10. Отель Елеон 3 сезон [3].

Як бачимо, родинно-побутові інтриги та музично-пісенні конкурси — найбільш затребувані культурні продукти серед населення України. Ще сто

років тому ліричні та ті ж родинно-побутові пісні вже в багато сотень разів кількісно переважали над обрядовим, ритуальним та іншими, давнішими пластами фольклору. І хоч фольклор в традиційному розумінні сьогодні практично вийшов з масового вжитку, рівень затребуваності подібного продукту в суспільстві лишається відчутно домінантним. Тому цілком закономірними за рівнем популярності, хоч і сенсаційними, є для українського простору стадіони, що збирає по всій країні скажімо Олег Винник. З іншого боку світовий рівень визнання тієї ж ДахаБрахи цілком може свідчити про правомірність переходу українського традиційного фольклору ближче до елітарного мистецтва та його потужний світовий потенціал. Може виникнути зустрічне питання — чи є ДахаБраха масовою культурою — відповідь швидше «ні», але коли їхня музика звучить в рекламі Девіда Бекхема — то так, це вклад у світову масову культуру. І якщо розглядати фольклор в першу чергу як інформацію, обмежену можливістю поширюватися і зберігатися лише усно, лише в біологічній пам'яті людини, то відповідно потрібно чітко для себе визнати, що на сьогодні пересічна людина чує в тисячі разів більше самих лише пісень та інших музичних творів, і це в багато разів більше ніж здатний запам'ятати пересічний носій, але й разом з тим пам'ятає безліч подібних текстів, засвоєних найчастіше пасивно (наприклад тексти з ТБ-реклами, радіо, магазинів, транспорту тощо). Фольклор, як і мова, — набута соціально-культурна ознака індивіда, засвоєна найчастіше пасивно, переймаючи найбільш вживані і поширені приклади поведінки інших індивідів в певному середовищі. Іншими словами оточення і можливості комунікації формують культурний багаж кожної людини, і традиційний фольклор — невід'ємна його складова. Тож можемо підсумувати, що масова і елітарна культура, особливо в умовах стрімкого розвитку інформаційних технологій, лише посилюють свої взаємовпливи. Традиційні ж фольклор і музика (в першу чергу), як вищий рівень комунікації по своїй природі з розвитком комунікаційних технологій повністю (за рідкісними виключеннями) втратили свій первісний прагматизм, зберігши і розвинувши саме естетичну складову, яка і стала новим опорним стержнем їх існування в сучасному суспільстві. Кількість і якість же присутності цього матеріалу в медіасфері без сумніву стає одним з вирішальних факторів у подальшій трансмісії національної культури, національній самоідентифікації та, якщо підійти то наступного питання — побудови національного бренду.

Не дивно, що Т.Шевченко для своєї першої поетичної збірки підібрав назву «Кобзар». Вона не просто дала йому згодом друге, народне ім'я, а цим самим показала чи не перший в історії нашого народу приклад створення того, що стало вже національним брендом. 1384 пам'ятники у світі, найбільше серед усіх культурних діячів світу, і які символізують присутність певної громади та повагу до свого національного улюбленця.

Сьогодні доволі часто ми чуємо та оперуємо поняттям “бренд”. Асоціативно більшість людей співвідносить цей термін із такими всесвітньо-відомими, пропагованими іменами як Coca-Cola, Microsoft, Google, IBM, McDonald’s, Armani, Chanel тощо. Загалом під брендом розуміють синтез таких понять та ситуацій: 1) товару чи послуги; 2) знайомого знака чи набору символів; 3) певних уявлень, асоціацій, які виникають у споживача при згадці про певний продукт; 4) назви, яку люди використовують, коли говорять про продукт комусь ще; 5) чогось, що може охарактеризувати особистість, яка має такий продукт; 6) знайомої назви, за яку люди ладні платити більше [7; 128].

Концепція країнового брендингу з’явилась одразу після бізнес — брендингу. Піонер в цій сфері, британець Саймон Анхольт визначає брендинг країни як систематичний процес узгодження дій, поведінки, інвестицій, інновацій і комунікацій країни для реалізації стратегії конкурентної ідентичності. Бренд країни являє собою ту асоціативну модель, яку містить свідомість індивіда (як мешканця цієї країни, так і громадянина іншої) та до якої він апелює, почувши назву країни [7; 128]. Тож, як стає зрозуміло, — дане поняття бренду йде поруч з сферою міжкультурної комунікації, і те, що Т.Шевченко у свій час сказав світові слово «кобзар» — говорить про гідне право вважати це одним із національних брендів, лиш сформованих більшою мірою стихійно, а ніж комерційно. Тож якщо економічно і політично Україна має не найкращу в світі репутацію, то саме культурний сектор може стати інвестиційно привабливим та сприяти покращенню рейтингу України серед світових держав. В сучасному світі культурний продукт стоїть поруч з усіма іншими, і буде великою помилкою його недооцінювати. Якісний склад та доступність світовій спільноті нашого внутрішнього культурного матеріалу залежить лише від нас самих та поставлених нами цілей. Але не зважаючи на більше ніж чверть століття незалежності власної держави український народ продовжує багато в чому тупцювати на одному місці, застрявши у внутрішніх міжособистих чварах через завищені особисті амбіції впливових людей. І замість побудови міцної економіки, де якісна ефективна міжкультурна комунікація є невід’ємним, логічно обумовленим елементом, в усіх сферах українського сьогодення продовжується не гуртування і взаємодопомога навколо спільних цілей, а класичне штучно створене протистояння і формування протилежних поглядів в усіх можливих сферах, в науковому житті зокрема. Мало того, що українська гуманітарна наука останні роки переживає вкрай гостру внутрішню кризу, не створює фактично жодної впливової, актуальної та затребуваної широкою громадськістю продукції, так ще й діяльність багатьох науковців, особливо які отримали свої титули в далеку радянську епоху і нерідко мають досвід партійного членства (по факту є колаборантами), носить відверто деструктивний характер.

Тож резонансною і знаковою подією в житті столиці стало відкриття в лютому 2018-го року в Національному музеї Тараса Шевченка міжінституційного освітньо-виставкового проекту «(Р)ЕВОЛЮЦІЯ МІФУ: трансформація кобзарства у XIX–XXI століттях». У центрі уваги організаторів виставки — традиційний для української культури образ народного співця та його зміни в історичній ретроспективі [1]. Кураторами було визначено наступні риторичні питання:

«— То хто ж вони такі — кобзарі, лірники, бандуристи та стихівничі? Чим вони відрізнялися від жебраків? І чи справді були закритим братством із суворим «кодексом» поведінки, обрядами-ініціаціями та навіть таємною мовою?

— Яким чином у XIX столітті народні співці перетворилися на модну диковинку і стали об'єктом зацікавлення? Яку роль у цьому відіграв Тарас Шевченко?

— Чому Шевченка називають «Великим Кобзарем» і як він став центром міфу про народних співців?

— Чому в XX столітті радянська влада вважала кобзарів загрозою та намагалась ліквідувати їх як явище, зберігаючи форму, але знищуючи суть?

— Ким себе почуває музикант сьогодні, коли бере в руки бандуру? Який образ кобзаря сформує XXI століття?» [1].

Сам по собі прецедент цікавий тим, що це одна з небагатьох ініціатив у публічному детальному висвітленні цього питання за довгий час, втілена осторонь головних осередків реконструкторських рухів та інших виконавських чи дослідницьких, в тому числі академічних осередків. Концепція виставки, розроблена молодими співробітниками музею істориком Вікторією Антоненко та філологом Анастасією Аболєшевою, була подекуди неоднозначно, чи навіть гостро критично несприйнята деякими авторитетними культурними і науковими діячами. Зокрема відомий етномузиколог, завідувач та провідний науковий співробітник відділу етномузикології ІМФЕ ім. М. Рильського НАН України, професор кафедри музичної фольклористики НМАУ ім. П.Чайковського М. Хай публічно назвав цей захід антикобзарською, антишевченківською й відверто антиукраїнською блюзнірською акцією з явно замовницьким характером, і що після знущання із Шевченка «тепер хочуть узаконити кобзарство не як реальну традицію, що сьогодні більш чи менш успішно реконструюється на науково-реконструктивному рівні, а як галерею мітів, в яких має розчинитися саме явище і його суть» [5]. І навіть якщо неоднозначність сприйняття діяльності історика Я. Грицака, чиї думки значною мірою лягли в основу підготовки виставки, очевидно недосконале розуміння конотації терміну «міф» та непритаманний профільним дослідникам кобзарства багатоаспектний підхід до самого явища дійсно місцями заслуговує ґрунтовної публічної конструктивної критики, все ж не вимагає порушення наукової етики та чергового сплеску

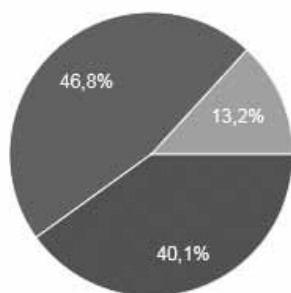
незрозумілого молодшому поколінню українців популізму під вже власною назвою «ура-патріотизму».

Тож, не дивлячись на позбавлені наукової цінності пролунавші заклики бойкотувати захід та починати «антикампанію захисту архетипів нашої Гідності й Ідентичності від ворожих нападів Негідників й коляборантів-неомітотворців», подія все ж відбулася і розкрила ряд нових цікавих проблем. Ключова з яких — яке ж дійсно місце займає поняття кобзарства і кобзаря в свідомості сучасних українців. Іншими словами, якщо абстрагуватися від науково-історичних та реконструкторських пошуків, то яке сукупне уявлення склалося в українців про потужне і самобутнє національне культурне явище, що фактично сто років тому пережило хвилю фізичних репресій з боку СРСР, а потім майже століття ідеологічної та формальної штучної трансформації в сценічне академічне мистецтво, насіння якої сьогодні падають на плідний ґрунт і суспільний запит масової популярної культури? І навіть якщо катастрофічно малочисельний по мірках сорокамільйонної нації науково-реконструкторський рух, що зародився у 80-тих роках ХХ ст. з діяльності передусім Г. Ткаченка та М. Будника має логічні підстави вважатися формальним продовженням давньої кобзарської традиції, то чи дійсно він справляється з формуванням домінантних асоціацій в сучасному українському суспільстві з поняттями «кобзар», «кобзарство» та їхніми похідними? Наша думка — не справляється, будучи формацією більше подібною до субкультури, і сучасний український міф, іншими словами актуальний на сьогодні світогляд та притаманні більшості українців та світовій спільноті уявлення і знання, що потенційно можуть бути передані наступним поколінням все ж обертаюся більше навколо кобзаря-Шевченка, дівчинки-бандуристики та медійних образів, наприклад музичного гурту «Шпилясті кобзарі», популярність яких почалася із вже згаданих вище тбшоу, на кшталт «Україна має талант». І тут організаторам резонансної виставки хочеться віддати належне за ідею та пророблену цікаву роботу, яку до них ще нікому в українському науковому колі на спадало на думку зробити. Мова йде про опитування, де упродовж двох місяців через мережу Facebook відвідувачам пропонувалося до огляду 6 різних зображень і запитання: «які з них і наскільки асоціюються у вас зі словом “кобзар”». Відповіді надали 378 людей з найрізноманітніших вікових і соціальних категорій, результати наступні (див. іл. 1–6).

Тож, як бачимо, однозначну перевагу отримали Т.Шевченко та його «Кобзар», канонічний образ сліпого співця з поводирем і сучасні виконавці, які, власне, наповнюють сучасну медіасферу. Це власне і є тим збірним розумінням пересічними українцями слова кобзар, тим сучасним реальним міфом, в його адекватному розумінні. І роль науковців в цьому питанні — описувати дійсність такою як вона є та розширювати парадигму уявлень в тій чи іншій сфері, але зовсім не будувати наукову ідеологію,

1. Козак Мамай

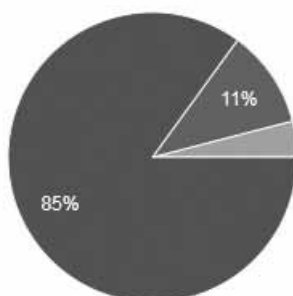
372 відповіді



40,1% ● Асоціюється
46,8% ● НЕ асоціюється
13,2% ● Важко відповісти

2. Сліпий музикант із поводирем

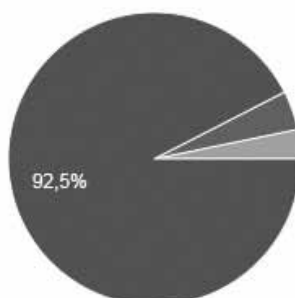
374 відповіді



85% ● Асоціюється
11% ● НЕ асоціюється
4% ● Важко відповісти

3. Тарас Шевченко

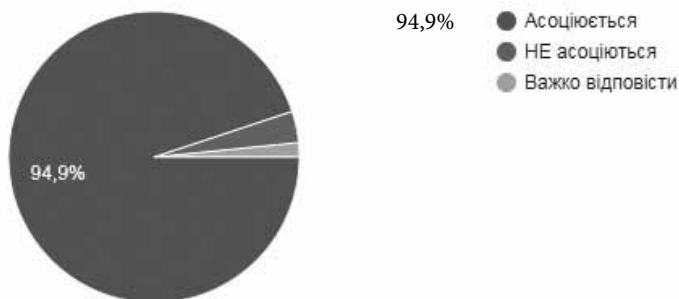
372 відповіді



92,5% ● Асоціюється
● НЕ асоціюється
● Важко відповісти

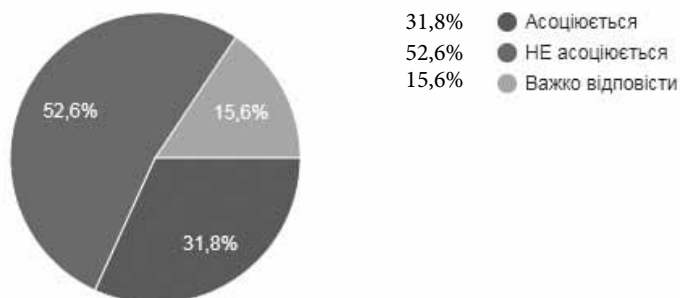
4. Книга "Кобзар" Тараса Шевченка

374 відповіді



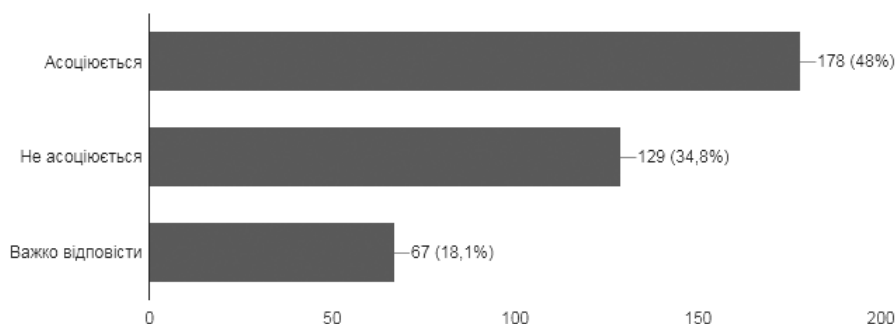
5. Капели бандуристів/ток

371 відповідь



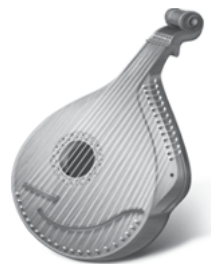
6. Сучасні виконавці, які грають на кобзах/бандурах

371 відповідь



як це нерідко зараз відбувається. Вплинути на уявлення багатомільйонного народу та світової спільноти можна лише поступово та спільними зусиллями, з чітко зрозумілими цілями, в той час як від наукових реконструкторів нерідко можна почути ідеї на зразок цілі повернути кобзарську традицію назад в середовище незрячих людей, звідки її на початку XX століття і перейняла українська інтелігенція. Крім як форми арт-терапії, або для вивчення впливу незрячості на манеру виконання певного репертуару — доцільність подібних соціальних експериментів тяжко зрозуміла, адже будь яке суспільство — це в першу чергу стихійний організм, який вибудовує власні культурні форми згідно нагальний потреб, умов та можливостей, і штучно вплинути на який вкрай тяжко. Тож гідний рівень визнання і розуміння справжньої, традиційно успадкованої епічної традиції можливий скоріш всього лише із збільшенням кількості саме професійних виконавців та їхньої потужної присутності передусім в актуальних та затребуваних суспільством формах, в культурному та побутовому житті, в медіа сфері зокрема, і аж ніяк не в повертанні до форм вираження минулих історичних епох в надії що форма замінить зміст. Зрештою, у витоків кобзарства як явища, в класичному його розумінні, були професійні музиканти, репертуар та інструменти яких лише з часом увійшли в середовище сліпих виконавців та їх соціальних формувань. Усі авторитетні дослідники цієї теми, такі як В.Кушпет, К.Черемський, В.Мішалов, М.Хай та інші одноголосно схиляються до думки, що старцівство XIX – поч. XX ст. — це проява більш давньої традиції, і в жодному разі не витвір середовища сліпих лірників та стихівничих. Це був історично зумовлений один з етапів існування контекстуально дуже глибокого культурного явища, і, як показує історія, в кожному епоху це явище знаходить свій соціальний прошарок носіїв, але надавати перевагу поверненню до минулих форм, замість пошуків вирішення як відповідати на вимоги сучасного світу є, на нашу думку, дещо утопічно. Тому доки ведуться безперервні внутрішні суперечки, більшість українців вважає сучасними кобзарями тих виконавців, що до збереженої оригінальної епічної традиції найчастіше не мають навіть опосередкованого відношення.

І не дивно чому так. Повертаючись до теми країнового брендингу, варто звернути увагу, що лише за 2016-тий рік Україна піднялася на 27 пунктів та вийшла до четвірки країн-лідерів зі зростання в рейтингу Національних брендів [6], але якщо будь який іноземець по всій земній кулі введе в пошукову систему словосполучення «Ukrainian culture», то першим зображенням сувенірного формату буде ось така мальована академічна бандура. Тож, по факту, вона, як ніщо інше і виконує роль одного з національних брендів №1.



Українцям потрібно навчитися вивчати, розуміти і представляти свою національну культуру світові на тому рівні, якого відношення до себе ми й очікуємо. Цього в Радянському Союзі ніхто не вчив, а сучасний світ вимагає, і це створює в українському культурному житті принципово контрастні ситуації та протилежні точки зору, в той час коли світовий глядач формує собі своє власне, незалежне уявлення.

Тому щоб зусилля реконструкторів та вторинних виконавців не були марними або малоефективними, варто наряду з усіма проблемами усвідомити і важливість взаємостосунків цієї елітарної культури із сучасною поп-культурою. Інакше в потугах зберегти сакральність та репертуарно-виконавську чистоту традиційного кобзарства (яке між іншим вже суттєво якісно відрізняється від своїх історичних орієнтирів) можна цілком загубити розуміння сучасної аудиторії. Чудовий приклад в дещо іншій сфері продемонстрував минулого року гурт Онука, зі своєю спільною з НАОНІ програмою. Їхнє шоу в рамках міжнародного музичного конкурсу Євробачення-2017 сколихнуло все світове суспільство, тим самим привернувши значну увагу до, хоч і радянської інтерпретації, але національних музичних інструментів. Тому яка реальна ціль «захисту» традиційних інструментів від нетрадиційного репертуару, способів та умов гри тяжко відповісти. Запит на давні тексти та зацікавленість у живій традиції почнеться тоді, коли про їх існування дізнаватиметься якомога більша кількість людей, і радянський міф кобзаря буде витіснитися історично-обґрунтованим, але цього в жодному разі не станеться, якщо категорично відкидати усі «нетрадиційні» форми життя цього унікального національного і багатогранного культурного надбання.

Список використаних джерел:

1. <http://museumshevchenko.org.ua/post.php?id=1161>
2. https://spiritual_culture.academic.ru/1692/%D0%9F%D0%BE%D0%BF
3. <https://ua.korrespondent.net/ukraine/3917396-top-zapytiv-ukraintsiv-u-Google-v-2017-mu-maininh-i-navischo-my-zhyvemo>
4. https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%9C%D0%B0%D1%81%D0%BE%D0%B2%D0%B0_%D0%BA%D1%83%D0%BB%D1%8C%D1%82%D1%83%D1%80%D0%B0
5. <https://www.facebook.com/mykhaylo.khay.16/posts/159485824864314>
6. <https://www.ukrinform.ua/rubric-society/2187960-rejting-nacionalnih-brendiv-ukraina-uvijsla-do-cetvirki-lideriv.html>
7. З.С. Люльчак, А.А. Ліпенцев, Ю.І. Галушак Національний університет “Львівська політехніка” НАЦІОНАЛЬНИЙ БРЕНД ТА БРЕНДИНГ У КОНТЕКСТІ МІЖНАРОДНИХ ПОДІЙ <http://ena.lp.edu.ua:8080/bitstream/ntb/16023/1/19-Lyulchak-127-136.pdf>

Andrii Paslavskyj (Kyiv)

INTERACTION DIFFICULTIES OF POP CULTURE AND SECONDARY FOLK PERFORMANCES IN UKRAINE (BY THE EXAMPLE OF RECONSTRUCTION OF KOBZAR PERFORMANCES)

The article reviews a position of Ukraine in a sphere of a country-branding, a quality interpretation level of the traditional culture examples by modern secondary performers, the level of the traditional culture and mass-media relationships, an influence on the pop-culture. Stereotypic views on a term «kobzar» and a polemic about this issue in a contemporary academic process of the country are analyzed.

Key words: secondary, reconstruction, kobzard, media spheres, mass culture, popular culture, myth, perception, tradition, transformation.

Назар БОЖИНСЬКИЙ (Харків)

ПИТАННЯ «СУЧАСНОЇ» БАНДУРИ¹⁾

Розглянуто проблеми, що існують довкола поняття «сучасна» бандура та деякі аспекти цього явища.

Ключові слова: бандура, музичні інструменти, автентичність.

Питання різних типів бандур час од часу постійно піднімалося у середовищах виконавців, майстрів, науковців тощо. Насьогодні виділяють класичну (народну, старосвітську, діятонічну) бандуру та концертну (хроматичну, чернігівську, харківського типу, київську, львівянку тощо) “бандуру”.

Довгий час існування класичної народної кобзарської бандури заперечувалось, або замовчувалось, а частіше — відбувалась підміна понять — виконавство на концертних інструментах спеціально називали “кобзарським мистецтвом”, “кобзарями” і т. д., хоча кобзарі не грали на таких інструментах ніколи.

В цей час концертні інструменти отримали неофіційну назву (кальковане суржикове слово) “сучасна”, щоб відрізнити від справжніх кобзарських інструментів. Тоді традиційні класичні інструменти називали “архаїчними”, “примітивними”, і т. д.

Така ситуація з цим жорстоким і брехливим підмінянням понять тривала впродовж всього існування радянської влади в Україні (1922–1941, 1944–1991), а подекуди рудименти цих уявлень по інерції існують і досі, і, нажаль, деякими анахроністичними активістами підживлюються дотепер.

Крім явних конструктивних відмін класичної бандури від радянських винаходів (таких як матеріал, стрій, розмір, репертуар, тембр тощо) — найгіршим є закладене в радянські інструменти підмінені і обрізані поняття — “бандура”, “кобзар”, тощо. Як побачимо, врешті дасть Бог, все стане на свої місце.

Активні популяризатори класичної бандури часто чують таке протиставлення “традиційна і сучасна бандури”. Але на нашу думку слід не про-

¹⁾На прохання автора збережено авторський правопис і стиль викладення. — К. Ч.

тиставляти ці поняття, а ставити знак рівності — бо класична, традиційна, діятонічна старосвітська народна бандура якраз і є насправді “СУЧАСНОЮ”, сьогоднішньою, модерною, і т.д., традиційні бандури — крім кількох музейних зразків — ВСІ виготовлені не раніше 1970-х років, а більшість — у 1990 та 2010 рр. Виготовлення традиційних класичних бандур кожного року різними майстрами відбувається в багатьох містах України, і навіть закордоном.

Конструкція цих інструментів здебільшого розроблена у 1980-х та 90-х рр, це майстрі Микола Петрович Будник, Микола Тихонович Товкайло а також архітектор і бандурист Георгій Кирилович Ткаченко(3). Слід сказати що і досьогодні ці зразки отримують нові й нові варіанти. У 2018 році вже зроблено кілька нових класичних бандур (хоч тільки березень ще).

Натомість концерті інструменти були розроблені ще у 1950-х, 1960-х рр, і виготовляються за цими морально застарілими архаїчними радянськими зразками тільки на львівській фабриці музичних інструментів (1) і то не дуже активно. Чернігівські перестали виробляти ще напочатку 1990-х рр. — чернігівська фабрика музичних інструментів ім.постишева припинила своє існування тоді. Зараз здебільшого вік інструментів 50, 40 років і вони зазвичай постійно потребують ремонту.

Анахронізм і застарілість цих радянських покручів стає очевидним після чесного ознайомлення з історією предмету. Конструкції, дизайн та підходи — це законсервовані радянські часи Хрущова і Брежнєва, стилістика і дух тих часів.

Як зазначалось вище, рудименти та жалюгідні спроби реанімувати цей радянський труп тривають і досі, із поступовим затуханням. Це і всякі електронні причіпки, штукарства віртуозностей, “попса” і “кавери” різних світових виконавців гуртами всякими, з дурними і образливими для кобзарства назвами (шпилясті), викладання у школах та вишах. Але все це безнадійно. Брехня і цинічне підмінювання понять(2) має відійти разом із радянською добою. Статті, виставки, передачі, що намагаються затримати природне зникнення цього мотлоху набувають карикатурних і цинічних форм, намагаючись ще якось втримати увагу суспільства до себе — обсміюють сакральні знання справжніх кобзарів, намагаються “ламати стереотипи, „міфи” — а фактично транслюючи радянські запліснявілі побрехеньки.

Висловлюємо сподівання, що СУЧАСНА — ТОБТО ТРАДИЦІЙНА НАРОДНЯ КЛАСИЧНА СТАРОСВІТСЬКА БАНДУРА знов займе своє природне місце справді народнього епічного інструменту традиційних виконавців — кобзарів.

Список використаних джерел:

1. <http://trembita.lviv.ua/index>
2. Фабрика «Трембіта»: автентичні музичні інструменти» — <https://www.youtube.com/watch?v=DM9InNBSvrQ>
3. Архів Миколи Будника — фонди УНКЦ «Музей Івана Гончара»

Nazar Bozhynskyi (Kharkiv)

SOME WORDS ABOUT NOWADAYS BANDURA

The problems, that accompanied the term nowadays bandura, and some moments near that.

Key words: vernacular, bandura, music instruments, authentic.

Михайло ХАЙ [Київ]

ЕПІЧНА ТРАДИЦІЯ УКРАЇНИ: ВІД РЕАЛІЙ ДО МІТОТВОРЧОСТІ І КІЧУ

Наш буремний час ставить перед українським суспільством і світом, поспіль, доленосні виклики й нагальні завдання їх щоденного вирішення і розв'язання. Умови т. зв. «гібридної війни» перманентно диктують гострі, а нерідко, відверто потворні і цинічні форми фізичної боротьби й духово-вербального вислову по обох боках, застосування до краю звироднілих і вишуканих методик ведення війни — «зовнішньої» і «внутрішньої». Гострота звиродніння цих форм настільки «зашкалює», що процес нагнітання ескалації конфлікту уже давно перейшов межу терпіння і вступив у фазу безвиході і крайніх характеристик вияву агресивності і відчуття «революційного» кипіння.

У цьому артикулі, сповненому, прагнення донести до наймаргінальніше і найагресивніше налаштованих верств суспільства методологічну хибність і методичну безпорадність екстравагантних спроб «(р)еволюційного» трансформування традиційно усталених архетипів духового життя Нації, автор у різкій, а інколи й так само епатажній формі намагається провести своєрідну «лінію розмежування» між антагоністично сформованими тлумаченнями тоталітарно-інерційного та радикально-«модернового» мислення, з одного боку, і віковичних культурних стереотипів, з іншого. Процесам руйнування історично усталених морально-етичних та художньо-стильових цінностей українського життя тут протиставляється теоретично вивірена методологія й експериментально розроблена методика науково-виконавської реконструкції тих із них, що зазнали найбільшого руйнування внаслідок цинічних нападів «писаних» істориків та радикалів-мітотворців.

Основним критерієм пропонованої тут концепції протипаг пропонується схема нищівної критики 4-х найголовніших мітів, що виринули на поверхню ідейної боротьби внаслідок «(р)еволюційної» виставки-флешмобу, організованої цьогогоріч у Національному музеї Тараса Шевченка, метою якої було розхитати і піддати сумнівам найсвятіші символи української Нації: Кобзарства і Шевченка, підмінивши їх символами-симулякрами — капелянства і неомодерністського кічу. Заклик до захисту націєтворчих архетипічних засад сучасних осередків науково-виконавської реконструкції кобзарсько-лірницьких цехів і згромаджень в умовах перманентного протистояння традиції та «гібридного» сповзання її у бік паралельно-культурницького та модерново-мітотворчого кічу залишається однією із нагальних проблем наукового і культурного процесів, що вимагає теоретичного і практично-експериментального вирішення.

Ключові слова: Тарас Шевченко, традиція, паралельна культура, міт, мітотворчість, кіч.

Архетипи творяться віками, а руйнуються — моментально... Щоби мати право їх руйнувати — спочатку їх треба вивчити і пізнати... Треба було бути цьогоріч на вечорі пам'яти Будника в будинку Галшки Гулевичівни на Подолі, де вирішувалася колись історична доля України, а цього вечора схрестилися думки і погляди навколо сакраментально поставленої дилеми: Кобзарство — це міт чи реальність?! А якщо й реальність, то яка його доля і роля в сучасній парадигмі сприйняття і виховання молоді?..

Зрештою, самої молоді там майже не було, можливо тому, що значна її частина, позірно зацікавлена цією проблемою, тихцем готувала бій кобзарству? Їх, вочевидь, мало турбувало, що це великий гріх перед пам'яттю ростріляних кобзарів і їх великою справою... Більшість із них точно не розуміє, що на безпам'ятстві і невігластві майбутнього побудувати неможливо. Глибина і духовна сила традиційної кобзарської епіки — це основа нашого духу. Саме тому режим, який заповзвся знищити українців як Націю і досягнувши відчутних успіхів у методичному фізичному відстрілюванні найсвідомішої частини молоді на війні із тими, що в минулому столітті розстріляли і остаточно загладили кобзарство як реальне явище, тепер вирішив остаточно розчинити у новітній мітотворчості навіть саме уявлення про нього.

Факт, що антикобзарська, антишевченківська й відверто антиукраїнська акція в «Будинку під ковпаком» (Музеєм Шевченка і навіть «Будинком Терещенка» він вже перестав бути давно, як тільки його перетворили у приміщення із входом «з двору») під провокаційно-блюзнірською назвою «(Р)еволюція міфу: трансформація кобзарства у XIX-XXI століттях», носить замовницький характер — більш, ніж очевидний і жодним сумнівам не підлягає. Це суцільна бузинівщина... Бузини вже нема, а бузинівщина, як бачимо, процвітає... Їм мало було познущатись із Шевченка — тепер хочуть узаконити кобзарство не як реальну традицію, що сьогодні більш чи менш успішно реконструюється на науково-реконструктивному рівні, а як галерею мітів, в яких має розчинитися саме явище і його суть.

Наприклад, у кулінар-мас-телешоу ІСТОРІЯ З М'ЯСОМ #32 | (Р)ЕВОЛЮЦІЯ МІФУ:... на телеканалі Р. Скрипіна її ведучий, «абсолютний цинік» і «невіглас» (як він сам себе назвав; порівн. із «клясичним» — «цинічний Бандера»), а насправді професійний телевізійний блазень Д. Яневський, цілу годину глузував над святинами, перериваючи розмову то сороміцькими віршиками Д. Павличка, а то й «випорожненнями» своїх власних, недолуго організованих мізків, а авторка концепції (канд. історичних наук за темою дисертації «Міські фінанси в період НЕПу в Україні» В. Антоненко, у якої з історією «не пішло»), відкрито заявила, що ніякого розстрілу кобзарів насправді не було і фільм О. Саніна — це теж не більше, ніж черговий міт... Як бачимо, тотальна битва за віковічні моральні, духовні і естетичні цінності Нації триває.

Тут мусимо, однак, наголосити, що саме це нахабне глузування над однією із найбільших духовних катастроф українців минулого століття і спонукало нас звернутись до всіх, хто ще до решти не втратив віри у Бога і Україну, не дати на поталу і глум пам'яті про велику нашу трагедію, яка, після Голодомору, стала другим символом нищення духовної ідентичності Нації. Хто стане на їх захист — спасе свою душу, а хто опиниться по другий бік барикади — буде навіки проклятий Богом і нащадками... Подумаймо добре — по який бік барикади ставати — із хамами і невігласами, чи з тими, хто не шкодує сил і живота для захисту архетипічних вартостей Нації. Розберімося, що діється з нами і з кобзарством — Еволюція, Революція, Трансформація, чи Неомітотворчість???... Кожна чесна людина в Україні і поза її межами знає, що кобзарство — це не міт, а реальне, розстріляне більшовиками явище традиційної культури українців... Вічне, священне і незнищенне — не підвладне жодним мітотворчим профанаціям!!! Все інше — од лукавого...

Щоб не руйнувати послідовності і докладності викладу концепції новітніх мітотворців, у цій статті-рецензії на неї обрано принцип дослівного цитування й наукової інтерпретації кожного із визначень нав'язуваних суспільству «мітів» на основі їх герменевтичної аналізи:

Міт 1

«Першим міфом кобзаря, як народного співця, в українській традиції стає образ медіатора — сакрального посередника між Богом, Церквою та Людьми.

Завдяки творам, які виконували кобзарі, звичайні люди могли зрозуміти складні догмати християнського віровчення, елементи богослужінь та біблійної історії. Таким чином, кобзарі ставали своєрідними народними “пасторами”.

Традиційне українське співоцтво домодерних часів існувало у формі старцівства. Старець — це людина з фізичними вадами, яка може заробляти на життя лише співом. Він веде мандрівний спосіб життя. Стариці поділялися на три категорії 1) жебраки 2) кобзарі 3) стихівничі.

Старцівство існувало як окрема соціально-економічна структура. Вони мали власні об'єднання з чіткою організацією, системою навчання та кодексом поведінки. Християнська мораль лягла в основу їхньої філософії, репертуару і правил. Стариці спілкувалися особливою, не зрозумілою нікому, окрім них мовою — лебійською, а також розробили свою систему ритуалів, зокрема ініціацій.

Репертуар старців складався з релігійних, історичних та жартівливих пісень. Найпоширенішими були релігійні пісні, які роз'яснювали догмати церковного вчення для пересічних людей, часто неписьменних.

Старці були дуже віруючими людьми, брали участь в богослужіннях, навіть кілька разів на рік збирались на свій власний спільний молебень. Офіційна церква дуже критично ставилась до них. Між старцями та священиками часто виникали суперечності та конфлікти».

Якщо виразно й категорично опротестувати тезу про те, що одна із найсвятенніших мандрівницьких сліпецько-старцівських епічних традицій України і світу, поспіль, була не мітом, а цілком реально існуючою народно-виконавською практикою, то з іншими постулятами визначень цього нео«міту», в основному, можна погодитись (за винятком, хіба-що зміни головного акценту із епіки на релігійність й історичність). Не зважаючи навіть на весь абсолютний цинізм і дилетантську поверховість інтерпретацій складних постулатів історії й теорії кобзарства, основний тезаурус знань, викладених у матеріалі виставки, її автори опрацювали досить ретельно. Принаймні, положення «Старцівства...» В. Кушпета прочитуються, як в кожному рядку виставлених текстів, цитат та повідомлень, так і в усних анонсах на телебаченні, буклетах і реклямівках тощо. Але, як тільки доходило до фантазій і мітопатологічного «нетримання» думки, то тут «спец з історії НЕПу» одразу «пускалася берега» й механічно по-школярськи вирвані із контексту й завчені напам'ять кушпетівські «правильні» фрази, цитати й положення буквально на очах перетворювались мало не на свою пряму протилежність. Першою такою протилежністю, як «шило із мішка» вилазить порівняння образу сліпого, нещасного, стражденного, фізично і фактично «неписьменного» кобзаря/бандуриста/лірника/старця/жебрак/стихівничого із постаттю респектабельного неправославного, по-сучасному наймодерновіше організованого служителя протестантського культу — «пастора». Це дуже нагадує неоковирні спроби заокеанських кобзарознавців іменувати святі кобзарсько-старцівські спеціалізації на американський кшталт: «барди» (В. Нолл), «менестрелі» (Н. Кононенко) і т. п.

Однак, окрім хамсько-блюзнірського відтінку чужомовності у всіх цих трьох тлумаченнях «стирчать вуха» і «вітчизняного», рідного для В. Антоненко більшовицько-НЕПманівського мислення. Прагнення «осучаснити» навіть цей найбільш архаїчний і традиційний образ «народного «пастора», максимально наблизити його реалістичну сутність до хворобливо надуманого й особисто придуманого авторами концепції формату «міту» таке велике, що навіть спроби раціонально й подекуди правдиво по-кушпетівськи (до іншої кобзарознавчої літератури вони, вочевидь, заглядували лише провізорично) відтворити експозицію християнсько-есхатологічної природи кобзарства/старцівства як явища — одразу ж розбиваються об волюнтаристсько-сектантський образ отого осоружного для українців чужинця-«пастора». Що вже тут говорити про епічність, генетичну спорідненість із билинно-гусельною традицією — про них у тексті «І-го міту» ні словечка — ніби історія української традиційної епічної культури творилася не

за законами історичної тяглости, а за єдино відомими нашій «кандидатці історичних наук» рекомендаціями «Короткого курсу ВКП(б)».

А втім, хай це стане їй бодай від тепер відомо, що нерозривність билинно-думової традиції, її спорідненість та належність не до московської, а таки до київсько-чернігівсько-галицької історичної парадигми, доведено іще П. Сокальським (Сокальский П. П. Русская народная музыка великорусская и малорусская в ее строении мелодическом и ритмическом и отличия ее от основ современной гармонической музыки. СПб., 2016. 400 с.), М. Лисенком (Лисенко М. В. Характеристика музичних особливостей українських дум і пісень у виконанні кобзаря Вересая. — К., 1978. — 95 с.), І. Франком (Франко І. Вибрані статті про народну творчість. — К, 1955. — С. 64, 58-60, 226, 230), М. Грушевським (Грушевський М. Історія української літератури: у 6-ти томах, кн. 9. Т. 1. — К., 1993. — С. 12-13, 17, 31, 44, 55, 57-63, 83-85, 146-147, 185-186 та ін.), Ф. Колессою (Колесса Ф. Про генезу українських народних дум. — Львів, 1920. — 144 с.; його ж — Мелодії українських народних дум. — К., 1969. — С. 13; його ж — Ритміка українських народних пісень. — Львів, 1907. — С. 29, 246; його ж — Про вагу наукових дослідів над усною словесністю. — К., 1970. — С. 17-33 та ін.), К. Квіткою (Квітка К. Епічні пісні // Вибрані статті, комент. А Іваницького на С. 40-41), а пізніше — С. Грицюю (Грица С. Мелос української народної епіки. — К., 2015. — С. 17-32, 51-52, 69-75, 89-106 та ін.; її ж — Трансмісія флорної фольклорної традиції. — Київ — Тернопіль, 2002. — С. 32-43, 101-152 та ін.), В. Шевчуком (Шевчук В. Розмова упорядника з юним літературознавцем на тему «Українські билини». — К., 2003. — С. 3-9), Ю. Шерехом-Шевельовим (Забужко О., Шевельов Ю. Вибране листування на тлі доби: 1992-2002. — К., 2011. С. 395-396; Шерех Ю. Україна як Мезоевроазія // Пороги Запоріжжя: Т. І. — Харків, 1998. — С. 590) та пізнішими прихильниками цієї концепції творення нашої епічної культури — Г. Ткаченком (Ткаченко Г. Основи гри на бандурі // Родовід, ч. 11. — С.112), М. Будником (з особистого спілкування) та автором цих рядків (Хай М. Микола Будник і кобзарство. — Львів, 2015. С. — 20-49, 52-53, 147-153, 295-304; його ж — Музично-інструментальна культура українців (фолкльорна традиція). — Київ — Дрогобич, 2011. — С. 33-50, 106 -110, 113-114, 273-278, 516-518, 539-540), включно.

Нарешті, абсолютно брехливою й такою, що не відповідає дійсности, є остання, заснована на бузувірському ставленні московської церкви до старців, теза І-го «міту» про подібні негачії в українських церквах візантійського обряду та про конфлікти між ними (ширше про ставлення до лірників представників різних конфесій див. Квітка К. До вивчення побуту лірників. — 1926. — С. 118-120; М. Хай. Лірницька традиція як феномен української духовності // Родовід, число 6. К., 1993. С. 39-41).

Таким чином, образ «Медіатора» І-го НЕміту/Реальности за В. Антоненко при всій послідовності викладу кушпетівської доктрини розвитку/

трансформації славної на весь світ української епічної традиції у «старцівство поза епікою» та термінологічна спроба вже у I-му «міті» опустити ці символи до рівня більшовицько-пасторівського «Плектра», яким Пролеткультівська система методично до сьогодні розстрілює український етнічний звукоідеал, — більш ніж очевидні. Прагнення зменшити, принизити, віддати Москві ідентифікаційно найдієвіший маркер Нації авторам концепції вдалося, але повірити у все це може тільки культурно неосвічена і снобістськи організована та промосковськи зорієнтована «вата», яка, зрештою, по українських музеях не ходить...

Проте, зачекаймо трохи і спробуймо проаналізувати наступні, іще більш ірраціональні міти...

Міт 2

«У 19 ст. На перший план виходить образ народного співця — транслятора історичної пам'яті. Так твориться новий міф кобзарства: міф про особистість, який зберігає інформацію про славне минуле та передає її нащадкам.

Це пов'язано з мистецькою течією романтизмом, який з'являється у Європі на початку 19 ст. та приносить захоплення історичним минулим і народною мистецькою творчістю. Історики і етнографи все частіше звертаються до вивчення творчості кобзарів, організовують навіть цілі експедиції з дослідження їх репертуару.

Одним з зачинателів міфу про кобзаря-трансформатора був Тарас Шевченко. У своєму однойменному творі він виводить в центр образ Перебенді — співця, який доносить до людей пам'ять про важливі історичні події — часи Козаччини. Те, що раніше у кобзарів було радше винятком, у Перебенді стає основою творчості.

Після Шевченка виникає цілий рух із вивчення творчості кобзарів. Тож кобзарі починають спеціально вивчати історичні думи та пісні про козацтво, оскільки цього вимагають від них етнографи-інтелектуали.

Для збереження свого заробітку кобзарі все частіше починають співати про давнє ж козацьке минуле — час ідеалізований українськими романтиками. Саме з їхніх пісень звичайні люди у час масової неграмотності, відсутності телебачення та інтернету могли дізнатися про українську історію, важливі події та персонажів».

Вже перше речення 2-го (уже справжнього!) міту із погляду здорового глузду не витримує жодної критики... Носіями історичної пам'яті були геть усі етнофори традиції як «усної історії» усіх часів і народів, а не лише наші кобзарі та лірники XIX ст., які цю даровану Богом і фольклором функцію нібито успадкували внаслідок штучно придуманого й приліпленого до кобзарства В. Антоненко «міту про транслятора». І романтизм та його епоха має до цього процесу не більше стосунку, ніж сільське за природою старцівство до міської політики НЕПу.

Якби автори горезвісної концепції потрудилися з ідеологічних позицій НЕПу наблизитись хоч би до праць М. Грушевського, то там вони прочитали б, принаймні, таке: «Чим жили, що думали, яким богам молились сі покоління XIV — XIV вв., коли затихли княжі співці, клирошане-вітії, книжники і філософи, що кидали окрухи від свого багатого столу між маси «простих»? Що оповідали, що співали сі «прості» покоління?.. Се питання стає пекучим, як тільки хочемо відтворити неперервну тканину духовного життя нашого народу, і розв'язання його неминуче потрібне хоча б для того, щоб вияснити собі умови повстання і розвою тої нової верстви словесної поетичної творчості XVII—XVIII вв., що становила довгий час..., так би сказати культурне свідоцтво української нації» (М. Грушевський. Історія української літератури, т. 4, кн. I, С. 7).

Це щодо історичної глибини... А з приводу «зачинателя міфу про кобзаря-трансформатора», яким за твердженням мітотворців-аматорів нібито був сам Шевченко, скажемо, що: «... саме Шевченко ... був чи не останнім українським романтиком, що мав реалістичний, а не спотворено романтизований погляд на кобзарство як один з найфеноменальніших виявів нашої духовності» (М. Хай. Тарас Шевченко у контексті реалістичного й романтизованого погляду на кобзарство... // Тарас Шевченко та кобзарство. Львів, 2010. — С. 40). Окремі приклади етнографічного тлумачення кобзарства/старцівства як явища, зустрічаємо також і в літературній творчості сучасників Т. Шевченка — М. Гоголя та П. Куліша (див. там само, С. 41 — 44). Однак, вже після них «вже й розпочинається не лише надмірна героїзація, але й ще більша романтизація образу кобзаря («козака-бандуриста») та його традиції» (там само, С. 41), яка закінчується тотальною символізацією «окобзарення» не лише української, а й польської романтичної літератури (як тут не згадати канівського лірника Вернигору, який завдяки Ю. Словацькому та А. Міцкевичу та ін. став прообразом усієї польської літератури того часу на рівні з українським кобзарем, що дав назву головної поетичної збірки Тараса Шевченка).

Далі... «Якщо виходити із тези про те, що кобзарство — це передусім фольклорна (сільська) музична практика мандрівних незрячих співців-музикантів (на чому завжди особливо наголошував К. Квітка), старців-«старчиків» (Г. Сковорода, «ранній» Г. Хоткевич, В. Кушпет та ін.), а не сценічна (міська) культура придворних торбаністів, інтелігентів та зрячих козаків-«аматорів», чи «академічних» мистців («пізній» Г. Хоткевич), то поетичні й художні «замальовки» Т. Шевченка просто «з натури» власного життєвого досвіду, закладені в них реалістичні оціночні висліди беззастережно свідчать на користь саме «фольклорної лінії в кобзарстві» (Г. Хоткевич. — див. М. Хай. Реалістичне відтворення кобзарсько-лірницької традиції у літературній творчості Тараса Шевченка // Українське мистецтвознавство. ІМФЕ. — Вип. 13. — К., 2013. — С. 145).

Ну, а блюзнірське звинувачення фольклористів-науковців у тому, що своїм прагненням увіковічнити правічний епічний репертуар, вони нібито спонукали прагматичних і ласих до заробітків сліпців змінити псалми і канти думами та історичними піснями, не лише виходить за рамки всілякої людської й наукової етики, а й не корелюється з елементарною історичною правдою та фактологічною логікою. Зосібна, стилістика астрофічної структурної побудови дум закорінена у так само астрофічний будові билинного мелосу, споріднення яких простежується на сюжетному, формотворчому, мелоритмічному та виконавському рівнях. Врешті-решт, механізм передачі досвіду вивчення/переймання цих архіскладних імпровізаційно й композиційно розгорнутих «полотен» інакше, ніж традиційним шляхом — «із уст в уста», «від покоління до покоління» не відбувається — це дуже тривалий і трудомісткий процес, що повністю виключає будь-яку кон'юнктуру дій і думки. Тому зводити «зацікавленість» віковічною епікою її питомих носіїв лише до примітивного меркантильного інтересу жебраків ХІХ століття — це, перепрошую, якраз ознака НЕПманівського, а не фольклористично-етнологічного чи навіть примітивно-історичного мислення.

Багато дечого у механізмі виникнення самої ідеї «флешмобу під куполом» з'ясував дискурс у ФБ після телевиступу небезвідомого псевдоісторика-провокатора Я. Грицака (Див. «Про міф, Шевченка і кобзарів розповідає Ярослав Грицак» // <https://www.youtube.com/watch?v=LOUY2CP8h3c&feature=youtu.be>), на який довелось відреагувати:

«Так ось звідки ноги ростуть — і Ти з ними, Бруте???... Я й не сумнівавсь, що якесь дівчисько-невдаха, у якої з історією «не вийшло», мусить мати у себе за плечима «важчу артилерію»... Доля Бузини за вами плаче, «правнуки погані»... Усі виморені реальним (не мітичним!!!!!!!!!!) голодомором і розстріляні реально (не мітично!!!!!!) лірники і кобзарі вас із того світу дістануть... Після цього «писаний» історик Грицак для України вмер, перестав існувати як фахівець, взагалі... Натомість, народився черговий (яким несть числа) псевдоісторик-мітотворець напротивагу справжнім, «усним» історикам — носіям-етнофорам достеменною, а не фалшиво-мітологічною історії свого народу — кобзарям і лірникам... Усі ці нісенітниці і компліменти Шевченкові за його талант творити міти — це суцільна бузинівщина і спроба керувати «не своїми саньми» й не більше... Ці сани на найпершому ж горбочку неминуче перекинуться і викинуть такого фірмана-невдаху із «не його саней»... В Україні, до Вашого відома, п. Грицак, існувала й існує серйозна кобзарознавча наукова школа, яка не потребує і не потерпить «послуг» кон'юнктурно налаштованих дилетантів...

Абсолютно згоджуюся з Natalya Dobrovolska у тім, що Музею слід було б звернутися до «вузьких фахівців-кобзарознавців», а не до дешевих мітотворців-пасквілянтів... Втім, якщо Ваші потенції у власній спеціалізації вже скінчилися, то ми готові до валки з вашими блюзнірськими

інтенціями і користолюбськими інстинктами... Вгамуйте свої апетити — пам'ятайте, що зрадники і пристосуванці ніколи не перемагали, а пам'ять народна завжди їм готувала ганьбу і вічне забуття... Бузина, Грицак, Макаров, Яневський, Антоненко, директор-ініціатор цього ганебного флешмобу, прізвища якого рука не піднімається тут написати — хто наступний???... Вважайте, що дорогу у реальне (не мітичне!!!) Пекло ви собі вже забезпечили. Крапка».

Та й, взагалі, хто дав право дирекції Музею Великого Кобзаря так брутально і цинічно принижувати високо-моральних і високо-духовних співців-етнофорів, носіїв однієї з найглибинніших і насакральніших епічних традицій-ідентифікаторів самобутності і незнищенності нашої Нації? І що б сказав про це сам Тарас Шевченко? Тут мимоволі пригадався вірш одного із поетів-шестидесятників: «Із п'єдесталу дивиться Тарас, як блазні над священною землею плетуть інтриги з кривди і образ!». То чи не достатньо кривди і образ несуть нам події на обох фронтах (зовнішньому і внутрішньому)? Іще й епічну пам'ять треба у народі відібрати? Та ще й руками установи, яка за своїм функційним навантаженням мала б цю пам'ять і честь самого Тараса Шевченка, не нищити, а оберігати...

Але повернімося до розгляду наступних мітів...

Міт 3

«На межі 19-20 століть утверджується новий міф народного співця-артиста. Головним у образі стає не релігійний містицизм, не історична пам'ять, а власне мистецька діяльність кобзарів. Відтепер кобзар — не моралізатор-сліпець, а професійний музикант-артист, стати яким може будь-хто.

Однією з основних течій у мистецтві кінця 19 ст. стає модернізм, у рамках якого інтелектуали намагаються поєднати народні традиції з пошуком нових форм мистецького бачення. Модерністи акцентують увагу на мистецькому контексті творів. Тож тепер бандуристи (це слово у тексті оригіналу наклеєне поверх якогось іншого — М.Х.) представляються ширшому загалу саме як артисти, а не старці.

Тож за ініціативою Гната Хоткевича створюються перші професійні кобзарські школи. Під час Української революції 1917-1920 років на державному рівні виникають кобзарські організації, серед яких — Київська капела бандуристів.

Радянська влада ж прагне використати народних співців у рамках політики «українізації». Головним завданням стає замінити роль кобзарів як хранителів історичної пам'яті на професійних артистів. У результаті формується інша система кобзарських об'єднань, які перебувають під повною опікою та контролем держави та діють у рамках офіційної ідеології. У музичних навчальних закладах починають вчити «на бандуриста». Змі-

нюється репертуар, з'являються нові твори, які прославляють радянську владу. Проте навіть це не врятувало кобзарів від репресій.

Українська еміграція продовжила започатковану Хоткевичем концепцію «кобзаря-артиста». В її середовищі виникає велика кількість кобзарських організацій, серед яких — професійні музичні установи. «Кобзар» перетворюється зі способу життя на повноцінну мистецьку професію».

Слід визнати — що далі в нетрі своєї хворобливої уяви заглиблюються наші фальсифікатори-мітотворці, то ближче їх антикобзарські інтенції зближуються із позиціями реальних творців мітів на всіх етапах історичної парадигми виникнення, еволюції й побутування епічних/старцівських практик в Україні. А таких не бракувало ніколи, як не бракує тарганів та іншої нечисті у дуже неохайному й занечищеному господарстві. Щоби популярно пояснити природу функціонування сільських фольклорних практик, якою безсумнівно завжди була і залишиться у пам'яті народній епічна/старцівська традиція мандрівних співців — бандуристів, кобзарів і лірників — необхідно звернутися до бодай провізоричної аналізи закономірностей її побутування. Фольклорні форми функціонують за законами відомої «формули Шенона», згідно яких тріада: Творець-Виконавець-Слухач/Реципієнт, здебільшого співіснують в одній особі. Крім того їм властиві такі найголовніші критерії визначеності як колективність і анонімність творення. При цьому, під колективністю завжди розумілася не арифметична кількість «творців» і гігантоманія «виконавців», а парадигматична множинність варіантів творення пісень і дум співцями-індивідуумами упродовж усього процесу та історичного періоду існування традиції, поспіль. А анонімність, своєю чергою, забезпечувала стилістичну своєрідність, жанрову і етнофонічну специфічність співогри. Будь-яке втручання у цей процес законів «вченої музики» та сценічного виконавства неминує призводити до руйнування і зникнення традиції як такої.

Тарас Шевченко, будучи сам етнофором традиційного світобачення та, ширше, мислення і широко використовуючи фольклорну лексику у своїх авторських творах, глибоко розумів її органіку й тому ніколи не претендував на їх належність до традиції. Усі пісні на його глибоко народні мотиви написані конкретними авторами-аматорами на основі німецької гармонічно-стильової системи. Кобзарі-автентики їх майже не співали. Це стало прерогативою пізніших зрячих бандуристів-артистів, які грали на т. зв. «удосконалених» хроматичних псевдобандурах і остаточно порвали із традицією та її репертуаром. Однак, порушивши усі етноорганологічні канони форми, конструкції, способів співогри, репертуару і манери їх виконання, ці інтелектуально неглибокі люди уперто наполягали, щоб їх продовжували називати «кобзарями».

От звідси, власне, й розпочалася справжня фальсифікація й мітотворчість, хоч її зародки виникали й раніше на прикладах проникнення до ре-

пертуару кобзарів і лірників-автентиків авторських творів. Еволюція ж традиції скінчилася рівно тоді, як Васілій Андреев цинічно звелів Гнатови Хоткевичу листовно: «То, что я сделал с рускай балалайкой — Ви далжни сделать с украинскай бандурай!». Ліру ця мімікрія щасливо оминула. Ми не можемо зараз навіть уявити собі, що спонукало «пізнього» Хоткевича наступити на горло власній «фольклорній лінії», яку він щиро сповідував у «ранній» період свого зацікавлення автентичним кобзарством/старцівством. Далі був розстріл кобзарів, лірників і... самого Хоткевича. Спекулювати тепер на цій найбільшій трагедії української культури і науки, видаючи її результати за «повноцінну мистецьку (!!!) професію» — це край усілякого наукового, народно-виконавського та й, зрештою, «мистецького» анальфabetизму і цинізму.

Пояснюючи це все 25 років студентам консерваторії, маю кілька яскравих прикладів реакції молодих композиторів, теоретиків і істориків музики та т. зв. «народників» і диригентів. Одні з них щиро дякують і використовують фольклор виключно лише як інтонаційний матеріал у переосмисленні своїх творчих ідей і, ширше, композиторського письма та наукової чи виконавської практики. Інші — зупинились на півдорозі, не бажаючи поповнювати лави фальсифікаторів, а найбільш темні і уперті — продовжують брутально нищити кобзарство і фольклор, видумуючи щоразу «сучасніші» форми і способи застосування. Уся надія на тих — перших, наймудріших і найталановитіших, а останні — найтупіші, найбездарніші — я певен — пощезнуть у небуття і будуть зневажені й засуджені нащадками.

Усі спроби примирення цих діаметрально протилежних виконавських явищ — автентичного кобзарства і колективних форм його сценічного «відродження» у вигляді квазібандурницьких «колгоспів» — успіху ніколи не давали і не дадуть. Та й чи потрібна, взагалі, комусь ця нечувана й не бачена у світі (крім української діаспори) карикатура на одну із найсакральніших наших святинь у найпотворнішій і невластивішій для оригіналу інтерпретації? Нікчемний гицель і кльовн і навіть «професійний музикант-артист» ніколи не опуститься з котурнів свого сценічного подіуму до органічної практики на вулицях і переходах і — навпаки — ніколи він не підніметься від своїх споживацько-прагматичних прагнень до висоти народньої філософії, сакрального духу і справжньої органіки кобзарсько-старцівського відчуття світу, правди й високого художнього одкровення достеменно народньої естетики (Ширше див. Шевченко О. «Банда бандуристів». Інструменти «руського народа» — Українські варіації // ПіК. — 21–27 трав. 2004. — С. 36–38; Шевченко О. Мафія народників // Україна. — 2007. — № 4–5. — С. 124–125).

А заокеанський шароварний квазібандурний «колгосп» — це теж продовження совкового паралельно-культурницького міту, який допоміг витравити зі свідомости замордованих голодом і большевизмом українців

навіть згадки про розстріл реальної (НЕ МІТИЧНОЇ!!!) автентичної кобзарської традиції і поширив безглуздий глум і блеф шароварництва і капелянства по всьому світу. Тупість і примітивність мислення, брак елементарного естетичного чуття, сакральності і національної своєрідності — не має меж ні в метрополії, ні за океаном... А з іншого боку, якщо ми тут як Геракли, що органічно укорінені в цілющі пахощі рідної землі, не завжди в стані повичищати гори гною із «авгієвих стаєнь» колгоспно-масової псевдокультури, то що можна вимагати від тих нещасних, перегодованих американськими фастфудами й навіки відірваних від Вітчизни емігрантів, які цю здесакралізовану й здемаргіналізовану псевдокультуру сприйняли навіть не за міт, а за найчистішу автентичну? Від англомовного світу вони запозичили собі ідею тотальної глобалізації, а з рідної землі привезли свою доморощену, схвалену Пролеткультом «паралельну культуру», доведену до вершини антихудожнього й антиестетичного абсурду. Тільки фольклор і кобзарство для них стало зовсім непотрібним і «чужим».

Як бачимо, йдеться про ситуацію, коли міт про «професійного музиканта-артиста» у своєму нестримному (р)еволюційному русі від «фольклорної лінії» до профанації досяг критичної «переходової» межі між справжньою традицією і її потворно-модерністським «інваріантом» — кічем, який автори мітотворчої концепції вважають, таким, що «ще перебуває на шляху становлення», у процесі «переосмислення образу кобзаря та пристосування його творчості до сучасних мистецьких трендів». Про жодну традицію тут уже не мовиться. Навпаки, чиниться тенденційна спроба знівелювати усі її характерні ознаки, зрівняти і замінити їх діаметрально протилежними, сценічними, масовими, самодіяльними. Але почитаймо, до чого «дотр(е)інділися» наші містифікатори-мітотворці у своєму найбільш омріяному 4-му міті, задля якого, вочевидь, і городився весь цей «город» сатанинської мімікрії й перетворення святині у свою пряму протилежність — спекулятивний симулякр і кіч:

Міт 4

«На початку 21 ст. в Україні новий міф про кобзаря ще перебуває на шляху становлення: функціонує радянський міф кобзаря-артиста та здійснюються спроби реконструкції традиційного кобзарства. Водночас відбувається переосмислення образу кобзаря та пристосування його творчості до сучасних мистецьких трендів.

Крах радянської системи не призвів до ліквідації радянських інституцій. Тому офіційні кобзарські об'єднання, як от Національна спілка кобзарів України, продовжують існувати і надалі. Суть їх функціонування не змінилась: повна фінансова залежність від держави, «кобзар-бандурист» як окрема музична професія.

Представники Київського та Харківського кобзарських цехів, а також Львівського лірницького цеху намагаються відновити, реконструювати інструменти, музику та побут народних співців до модерної епохи — кобзарів-трансляторів історичної пам'яті. Їхній репертуар: твори давньої української літератури, кобзарські пісні або стилізація сучасних творів під старовину.

Паралельно відбувається спроба переосмислення кобзарського міфу. Сучасні гурти та виконавці — Шпилясті кобзарі, Георгій Матвіїв, Troye Zilia, Crossed Parallels, Pumkin Tea Club, BeB Project, Krut, Валентин Лисенко еkleктично поєднують традиційні кобзарські пісні та мелодії з сучасними музичними тенденціями. Зокрема це виконання старовинні (sic!) кобзарських творів на сучасних інструментах або сучасних пісень на бандурі».

З позиції історичної правди і науки складно не погодитися із дефініцією про те, що «...крах радянської системи не призвів до ліквідації радянських інституцій...», а «... суть їх функціонування не змінилась». Однак, щоразу ліпити «як горбатого до стіни» науково-виконавську реконструкцію кобзарсько-лірницьких цехів до еkleктики найбільш віддаленої від специфіки «інтонаційного модусу модусу мислення» (С. Грица) епічного середовища практики неоморденістських течій й потворних сурогатних форм «академічно-сценічної культури» — виконавства на хроматичних квазібандурних інструментах, які діди-автентики зневажливо називали «баседлями» — це, даруйте, просто неприпустимо.

Як можна «поєднати», наприклад, бульдога з носорогом, сліпого зі зрячим, каліку зі здоровою людиною й, нарешті, Святого із Сатаною? А для Шпилясті кобзарі, Георгій Матвіїв, Troye Zilia, Crossed Parallels, Pumkin Tea Club, BeB Project, Krut, Валентин Лисенко — це, виявляється, дуже просто — взяли... і поєднали. Точніше, їм так здалось, що поєднали... Їм все одно — про Бога чи Чорта співати, на справжній бандурі чи на якомусь покручі/симулякрі грати, шпилясті ірокезькі зачіски чи козацькі оселедці при цьому носити і, головне, у традиційній чи у роковій манері всю цю потолоч виконувати. Насправді ж, непоеднуване — не поєднується і не поєднається ніколи! Якщо вже комусь так дуже хочеться циркової еквілібристики, музичної ексцентрики, рокового «драйву» і т. п. й при цьому конче пришпилювати цю «естетику» саме до «баседлі»/бандури-«мутанта», то — вольно му воля! Лиш не називайте це сатанинське збіговисько кобзарством! Навіть пришиблено/пришпилено/супер-«шпилястим»...

Трансформація етнічного звукоідеалу кожної нації, субетносу, чи навіть локальніших його середовищ, відбувається за своїми внутрішніми законами. Тому, «...помітні зміни, наприклад, у формі, конструкції, способі тримання цитроподібних давньоукраїнських гусель привели до зміни органологічного типу (переходу у лютнеподібну бандуру), але на строї, способі гри, характері звучання, репертуарі й манері виконання майже не позна-

чилися, донісши до нас етнічний звукоідеал виконання давньоукраїнських билин і трансформованих на їх структурно-типологічній основі історично пізніших дум. Насильно ж насаджувані торбан, напливові (згідно з Г. Хоткевичем — «наносні»)... інструменти — чотириструнна домра, гітара, домро- та гітароподібні «кобзи-мутанти» (термін В. Кушпета), незважаючи на інтенсивне впровадження їх у свідомість народу за допомогою паралельно-культурницької державної машини, у фольклорному середовищі не прийнялися, оскільки несли чужий українцям (переважно, азійський, а також „панський”, двірцевий) звукоідеал (Хай М. Муз.-інструментальна культура українців... С. 250). Іще далі... «Єдиним матеріально означеним чинником формування певного звукоідеалу є звучання НМІ, його акустичні, темброві, динамічні, фактурні й такі, що впливають з конструкції самого інструмента, та інші фізичні його ознаки. У співвідношенні з дією інших складових автохтонного виконавського стилю (мелосом, виконавсько-інтерпретаційними, композиційними, мізансценічними особливостями виконання) воно формує у даному середовищі “свій” ідеал звучання й виконання» (Там само).

Ми не маємо тут можливості викладати решту 5 основних сфер формування поняття етнічного звукоідеалу українців, але вже із наведених двох — фізично притомна і елементарно освічена людина може дійти висновку, що ні матеріал 2-го, ні 3-го, ні тим більше 4-го мітів не володіють ознаками звукоідеалу традиційного епічно-старцівського кобзарсько-лірницького середовища. І саме тому, вони і стали офірою нападок примітивно мислячих неуків-мітотворців. Тому притуляти, пришпилювати, пришивати чи приліплювати видумки, фантазії і відверто спекулятивні мітотворчі галюцинації психічно нездорових, дегенеративних чи й відверто ворожих верств суспільства до здорової естетики, вивіреної віковичним досвідом автентично-автохтонної традиції українців — це аморальна, політично й національно неграмотна та антинаукова ПРОВОКАЦІЯ! Більш, ніж 100 років життя в умовах цих відверто провокаційних, спрямованих на деідентифікацію українців інсинуацій, введених у ранг ДЕРЖАВНОЇ ПОЛІТИКИ, не могли пройти безслідно. То чи варто сьогодні, коли наукова думка досягла необхідного щабля реконструкції історичної, структурно-типологічної та етнофонічної (народньо-виконавської) правди про свою віковичну епічну традицію, підігравати провокаційним діям сучасних новоспечених мітотворців?

Характерно, що у всіх афішах і реклямівках (а спочатку й на великому фанерному щиті) над усіма символами виставки гордо височіла постать одіозного натхненника й організатора харківського розстрільного з'їзду М. Полотая (про його причетність до цього злочину див. Черемський К. Повернення традиції. — Харків, 1999. — С. 59, 78; Wolkow S. Die Memoiren des Dmitri Schostarowitsch // www.list-taschenbuch.de та ін.). А в одній із розмов

автор концепції В. Антоненко відверто заявляла: «А чого б то ми мали боятися фанерного Полотая, якщо кобзарі його живого не боялися?». Напевне, треба було б їй спочатку запитати про це у самих фігурантів образотворчого флешмобу — кобзаря-автентика, бандуриста-шароварника, мітичного козака-Мамая і самого Шевченка — чи комфортно їм сидіти на цьому малюнку під «наглядом» убивці-агента КГБ? (див. фото № 1). А якщо вже розміщувати на усю стіну фото дівочої капелі бандуристок із оголеними колінами (фото № 2), то, принаймні ж, треба було познайомитись із матеріалом німецької дослідниці лірництва в Європі, проф. М. Брокер із Дюссельдорфа про виродження лірництва в Німеччині у рекляму повій-куртизанток, які використовували ліру для приманювання собі клієнтури в будинках терпимости (див. Brocker M. Freizeitgestaltung oder Existenzsicherung. Zur Sozialgeschichte eines «Frauen»-Instrumentes // Musikalische Volkskunde. — Band 15. — Köln, 2002. — S. 53–69).

Ну а щодо карикатури на козака-«бандуриста» із вусами та затуленим якимсь чудернацьким предметом, що нагадує одноокого циклопа, чолом, а матню широчезних шароварів затуляє таки бандурою (фото № 3) — то це вже стало сумною «традицією» українського скульптурно-образотворчого мистецтва. На Майдані Незалежності вже понад 20 літ красується фігура козака, що для прикривання своїх інтимних місць не знайшов пристойнішого пристрою, ніж традиційна бандура. А Шевченко-«рокер» із дико виряченими очима і навіть з бас-гітарою в руках замість мольберта — то вже просто чи не найефектніший бренд/тренд усіх псевдопатріотичних збіговиськ, графіті і флешмобів... Якщо організатори горезвісної виставки, ставлячи головною метою свого ганебного дійства глум над кобзарством і Шевченком, думають, що вони тут перші й оригінальні, то мусимо їх розчарувати. Ця практика, на жаль, вже стає «історичною» — у багатьох містах України образом Шевченка-«рокера» вже нікого не здивуєш, а у Львові, Вінниці і навіть у самому Києві підготовку дівичь-лірниць теж вже поставлено на конвейер. У Вінниці навіть пам'ятник Шевченка влада умудрилася зняти кудись на задвірки, звільняючи «престижне» місце під пам'ятник Небесній Сотні... Він їм муляє очі — надто, коли бузинівські флешмоби стають модою на рівні державної політики... Мінкульт, Міносвіти, громадськість мовчать, то чому б не показати себе і не попіаритись на святинях? Та і саме поняття кічу навіть у псевдонаукових колах піддається «перео-смысленню» зовсім не у бік руйнування, а, радше, «креативного розвитку» Архетипів Нації (Див. Гундорова Т. Кіч як нова метамова: про що говорить сучасний український кіч? // Українське мистецтвознавство. — Вип 10. К., 2010. — С. 231 — 238; Хай М. Гармошковий кіч як руйнівник автохтонного українського інструментального стилю; його ж, Домрово-балалайково-баянний кіч як антитеза українського традиційного інструменталізму // Українське мистецтвознавство. Вип. 12. К., 2012. — С. 146 — 152).

Рівень аудіо-відеовізуальної репродукції 1-го й 4-го залів виставки видавав би детальнішої етнофонічної аналізи. Однак, заплативши двічі за перегляд, жодного разу нам не вдалося отримати кваліфікованого коментаря чи навіть простого переліку репродукованого матеріалу. Мимоволі повіяло носталгією за часами, коли мало не біля кожного експоната Музею Шевченка сиділа жорстоко висміяна телешоуменом Данилом Яневським бабуса, яка годинами могла розповідати про найбільш конкретизовані його деталі і факти. Тут же ж, мимоволі виникла асоціація із годуванням корови жорстоким «господарем», що накидав нещасній тварині за драбину поряд із сіном патиччя і будяччя, змусивши кожну їстивну травинку видобувати, з великими зусиллями і тортурами. Але ж людина — не тварина — їй не можна наливати в одну тарілку і меду, і дьогтю!

«Коров'яча тема» пригадала також флешмоб десятирічної давности в Українському домі з підвішаною догори дригом зарізаною твариною... Коли через пару днів кров і екскременти у балії, куди вони стікались, за смерділись так, що їх неблаговонний дух долинав аж до Хрещатика, корову змушені були зняти задовго до закриття «культурного» дійства. Дьоготь із медом же «кобзарського» флешмобу товкли у 4-х залах майже цілий місяць! А сморід від його ітелектуальних «випарів» і випорожнень у душах і вухах глядачів залишився назавжди. На тлі того, що відбувається взагалі у державі, сюрреалізм глуму над Шевченком і кобзарством — зашкалює!

Стає дедалі очевиднішим, що зараз на обох фронтах (зовнішньому і внутрішньому) точиться безкомпромісна, кровопролитна війна «не на життя, а на смерть» не за територію чи матеріальні ресурси, а саме за УКРАЇНСЬКУ МОВУ як найголовніший маркер ІДЕНТИФІКАЦІЇ НАЦІЇ. Адже, саме вона — українська вербальна мова, а також мова художньо-прикладних, музичних, обрядово-ритуальних, народно-архітектурних, народно-драматичних та ін. первісно-синкретичних дійств і сфер життя українського народу — це органічне продовження АРХЕТИПУ ТВОРЕННЯ його ідентичності і буття. Саме тому підла, підступна, добре продумана, заздалегідь підготовлена й відфінансована державою провокація з виставкою/флешмобом на бульварі Шевченка вирішила вдарити одразу по усіх основних маркерах нашої ідентичності — Мові, Шевченку, Кобзарству із єдиною і дуже важливою для них метою — знищити, знівелювати і остаточно дискредитувати Кобзарство як традицію і святиню, обсміяти і обплюгавити його як непотрібний анахронізм і, найголовніше — РОЗЧИНИТИ У МІТАХ залишки пам'яті і реконструкції його як одного із найголовніших АРХЕТИПІВ НАЦІЄТВОРЕННЯ.

Висновок: Поки ідеологічно-масову роботу наших-«не своїх» просвітницьких установ очолюватимуть невдахи-недоучки із НЕПіманівським вихованням, які за завданням продажних директорів-епігонів творитимуть постбільшовицькі «короткокурсні» «міти» з метою остаточного знищен-

ня духових основ рідної культури, війна на обох фронтах кресів України реально приречена на ескаляцію і нескінченність. Мусимо і тут всі купно встати і дати рішучу відсіч відверто агресивному «внутрішньому» ворогові, маніпулятивно добре замаскованому під фалшиву, позірно начебто «свою», шароварну риторику і мітотворчість. Скиньте маски, шоу-НЕПмани! Ваші дешеві, політично ворожі «маски-шоу» більше не пройдуть!

Діалектика кожного наспіх формованого мітотворення діє за своїми чорними смітярськими законами, зовні схожими з примітивними інстинктами безхатченків і гайвороння... Засмакувавши раз зі смітника чужої слави та наївшись об'їдків зі столу хазяїв-замовників, їх наступного дня знову тягне на смітник. Позаяк на витворення якісного свого власного продукту ця зграя чорних воронів не здатна — вона, згрупувавшись, шукає щоразу новішої жертви та іншої смітарки... Щоби врешті-решт самій опинитися на смітнику історії.

Додатки



Фото № 1



Фото № 2



Фото № 3

Mykhaylo Khay (Kyiv)

THE EPIK TRADITION OF UKRAINE: FROM REALITIES TO THE CREATION OF MYTHS AND KITSCH

Our turbulent time puts the Ukrainian society and the world in turn, the fateful challenges and urgent tasks of their daily solution and solving. Terms of the so-called the "hybrid war" permanently dictates the sharp, but often, frankly ugly and cynical forms of physical struggle and the spirit-verbal expression on both sides to the edge of the alienated and refined methods of warfare, external and internal. The acuteness of degeneration of these forms is so overwhelming that the process of instilling the escalation of the conflict has long passed the limit of patience and entered the phase of hopelessness and extreme characteristics of the manifestation of aggressiveness and a sense of "revolutionary" boiling.

In this article, filled with the desire to convey the methodological falsity and methodical helplessness of extravagant attempts "[r] evolutionary" transformation of traditionally established archetypes of the spiritual life of the Nation, the author tries to make a peculiar kind in the most striking and most aggressively configurable class of society. The "line of delineation" between the antagonistic interpretations of totalitarian-inertial and radical-"modern" thinking, on the one hand, and eternal cultural erosion etiologies, on the other. The processes of the destruction of the historically established moral, ethical and artistic and stylistic values of Ukrainian life are opposed by a theoretically verified methodology and experimentally developed a method of scientific and performance reconstruction of those who have suffered the greatest destruction as a result of cynical attacks of non-professional historians and radical myth creators.

The main criterion of the proposed counterbalance concept here is a schema of crushing criticism of the four most important myths that appeared as a result of the "evolutionary" exhibition of flashmobile exhibition organized this year in the National Museum of Taras Shevchenko, whose purpose was to shatter and question the most sacred characters Ukrainian Nation: Kobzarstvo and Shevchenko, having replaced them with symbols-simulacrum - capella and modern kitsch. The call for the protection of the artistic archetypal foundations of modern centers of scientific and performance reconstruction of kobza-liric workshops and congregations in the conditions of a "hybrid" slip and permanent confrontation between tradition and parallel cultural kitsch remains one of the pressing problems of scientific and cultural processes, which requires theoretical and practical-experimental solution.

Key words: Taras Shevchenko, tradition, parallel culture, myths, myth creating, kitsch.

Микола ТОВКАЙЛО (Переяслав-Хмельницький)

ПРО «ТРАНСФОРМАЦІЮ КОБЗАРСТВА В XIX–XXI СТ.», ЩО НЕ ВІДБУЛАСЯ

У роботі проаналізовано концепцію виставки «(Р)еволюція міфу: трансформація кобзарства в XIX–XXI ст.», що демонструвалася з 20 лютого по 18 березня 2018 р. у Національному музеї Тараса Шевченка. Проведено порівняльний аналіз явищ традиційного та радянського кобзарства, традиційного кобзарського (старцівського) інструментарію (діатонічних бандури, ліри, кобзи) з новоствореними у XX ст. хроматичними інструментами з тими ж назвами.

Ключові слова: кобзарство, співець-музикант, бандура, кобза, ліра.

З 20 лютого по 18 березня 2018 р. у Національному музеї Тараса Шевченка демонструвалася виставка з претензійною і водночас абсурдною назвою «(Р)еволюція міфу: трансформація кобзарства в XIX–XXI ст.», організована музеєм і приурочена до 204-ої річниці з дня народження Тараса Шевченка (рис. 1). Кураторами виставки виступили наукові співробітники музею Вікторія Антоненко та Анастасія Аболешева. Як зазначено в рекламному буклеті, підготовленому до відкриття цієї виставки, її головною ідеєю було *«показати шлях розвитку кобзарства упродовж XIX–XIX століть та пояснити особливості (р)еволюції цього явища. Експозицію проекту визначило співіснування в свідомості пересічного українця одразу декількох образів українських народних співців, які ми умовно назвали «медіатор», «транслятор», «артист» і «еклектик»*. Втім, на думку авторів проекту, ці образи народних співців не лише співіснують, а й змінюють один одного (рис. 2). Щоб у цій «науковій» теорії звести до купи ці два несумісні твердження, творці виставки вдалися до міфологізації образу кобзаря: замість названих чотирьох образів (типів) народних співців в експозиції виставки подаються вже міфи про народних співців-кобзарів з такими ж самими назвами, які уже не співіснують, а лише змінюють один одного в процесі трансформації кобзарства XIX–XXI ст. Ось вони: *«Міф 1. Першим міфом кобзаря, як народного співця, в українській традиції стає образ Медіатора, сакрального посередника між Богом, церквою і людьми»* (1-ий блок, зали 1–3). *«Міф 2. У XIX*



Рис. 1

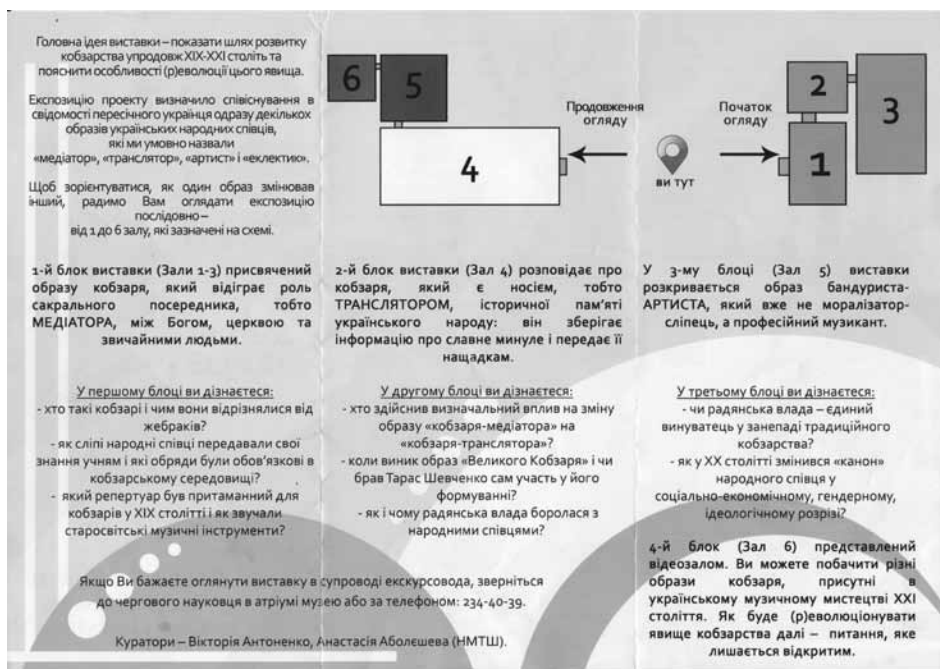


Рис. 2

столітті на перший план виходить образ співця — транслятора історичної пам'яті. Так твориться новий міф кобзарства: міф про особистість, який зберігає пам'ять про славне минуле, та передає її нащадкам» (2-ий блок, зал 4). «Міф 3. На межі XIX–XX століть утверджується новий міф народного співця-артиста. Головним у образі стає не релігійний містицизм, не історична пам'ять, а власне мистецька діяльність кобзарів. Відтепер кобзар — не моралізатор-співець, а професійний кобзар-артист, стати яким може будь-хто» (3-ій блок, зал 5). «Міф 4. На початку XXI століття новий міф про кобзаря ще перебуває на шляху становлення: функціонує радянський міф кобзаря-артиста та здійснюються спроби реконструкції традиційного кобзарства. Водночас відбувається переосмислення образу кобзаря та пристосування його творчості до сучасних мистецьких трендів» (4-ий блок, зал 8)¹.

Для нас є очевидним, що спроби спримітизувати образ традиційного кобзаря до понять «модератора» чи «транслятора» і приторочити їх до конкретного хронологічного періоду (дошевченківського, шевченківського чи післяшевченківського) є контрпродуктивними. Хіба до Т.Шевченка кобзарі і лірники виконували лише твори релігійно-моралістичного характеру, а думи, історичні, козацькі пісні, тобто епічні твори, що зберігають пам'ять про наше минуле, вони не співали зовсім, чи мало співали? Адже перші записи дум та історичних пісень відносяться ще до 80-их років XVII ст.². А всі відомі сьогодні тексти дум у багатьох варіантах, яких нараховується близько 300, були записані дослідниками в дошевченківські, шевченківські та післяшевченківські часи від тодішніх бандуристів, кобзарів і лірників по всій території України, де існували народні співці³. Тобто, епічні твори народні співці виконували завжди. Чи після Шевченка народні співці перестали славити Бога, тобто співати канти і псалми та проголошувати молитви? Адже і в кінці XIX ст., і на початку XX ст. кобзарі і лірники й далі продовжували виконувати канти і псалми, а для багатьох вони складали основу репертуару. Наприклад, у репертуарі бандуриста Хведора Гриценка-Холодного, ровесника Т. Шевченка, було 70 псалмів, у Павла Братиці (нар. 1843 р). — 50, Павла Гащенко — 42, Петра Древченка — 44⁴. Причому, Братиця і Древченко — це вже бандуристи кінця XIX – початку XX ст., які, як вважають автори виставки, мали бути вже «трансляторами», а то й «артистами». Абсурд. Те ж саме, а може ще й у більшій мірі стосується лірників. Зокрема, за даними О. Сластьона, його сучасник лірник Юхим Максимович із Бутовщини знав 120 псалмів⁵. Слід зазначити, що псалми були найчисленнішим жанром серед творів професійних незрячих співців-музикантів всієї України з початку XIX ст., тобто з часу активного дослідження, і до 20-30-их років XX ст. — часу остаточного занепаду традиційного кобзарства. Наприклад, серед дум, що дійшли до нашого часу, Катерина Грушевська нараховувала 33 сюжети⁶. Тим часом, поданий Володимиром

Кушпетом далеко не повний перелік псальмів, що їх виконували бандуристи й лірники, нараховує 90 позицій⁷.

Що ж приховується за винесеним у назву виставки псевдонауковим твердженням та незграбними спробами примітивізувати і міфологізувати цілком реальне явище, яким було кобзарство? У першій частині заголовку виставки — засновку — за принципом дихотомії винесені поняття революції чи еволюції міфу, зате в другій його частині — висновку — нав'язується думка про те, що протягом XIX–XXI ст. відбулася трансформація традиційного кобзарства в XIX–XXI ст. Іншими словами, трансформація придуманих авторами проекту міфічного кобзаря-«медіатора» домодерного часу, через проміжні етапи кобзаря-«транслятора» та кобзаря-«артиста», в сучасного модерного кобзаря-«еклектика», такого самого міфічного, який, однак, ще повністю не сформувався. Отже, маємо справу з псевдонауковим маніпулятивним текстом, метою якого є маніпуляція людською свідомістю. Бо, незалежно від суджень про те, яким чином відбуваються зміни міфу — революційним, чи еволюційним, з них зовсім не випливає умовивід про трансформацію якогось конкретного явища, в даному випадку — кобзарства. Трансформація, якої насправді не було.

На нашу думку, виставка, присвячена такій важливій темі як кобзарство, мала би відображати сучасні погляди на це явище, а не слідувати давно спростованій, але й досі пануючій радянській концепції. Нагадаю, що за останні чверть століття українське кобзарознавство збагатилося новими розробками з історії й теорії кобзарства, в яких, на базі нових матеріалів та нових методологічних засадах, напрацьована сучасна концепція кобзарства. З них назву лише монографічні дослідження, куди й відсилаю зацікавленого читача⁸. На жаль, автори виставки показали, наскільки вони далекі від притомного розуміння того, що собою являє традиційне кобзарство. Явище реальне, достатньо добре досліджене і задокументоване, з реальними діючими особами, способом життя, організації, інструментарію, навчання, репертуару, філософськими поглядами тощо, яке не потребує жодної міфологізації. Примітивна спроба міфологізувати кобзарство — це ніщо інше, як спроба знівелювати розуміння цього явища, прирівняти традиційного професійного народного співця до сучасного артиста-бандуриста. Іншими словами, це спроба дати друге дихання радянській концепції кобзарства.

Але було б неправильним звинувачувати в недоліках виставки лише її кураторів. Не будучи ні фольклористами, ні, тим більше, кобзарознавцями, вони виконали завдання, як могли. Насамперед винна сучасна українська етнофольклористика на рівні академічної науки і, ще в більшій мірі, — вищої школи та теперішні функціонери від культури, які не здатні вирватися з зачарованого кола радянського світогляду. Яскравою ілюстрацією сказаного виступають кафедри народних музичних інструментів, де, за невели-

ким винятком, українські народні інструменти взагалі відсутні. Тим часом, у галузі кобзарознавства продовжує працювати уже спростована радянська концепція про трансформацію традиційного кобзарства XIX — початку XX століття в «радянське кобзарство», традиційного професійного співця — в артиста-бандуриста (бандуристку), кобзарського (старцівського) інструментарію — народної діатонічної бандури та кобзи — в сучасні хроматичну бандуру та фальшиві, ладкові «кобзи». У цьому дусі в Україні продовжують захищати дисертації, видавати статті й монографії.

Традиційне кобзарство, що виникло в глибині віків, проіснувало до початку 30-их років XX ст., після чого, в силу різних обставин, припинило своє існування. Паралельно з цим з початку XX століття зародилося нове явище — «концертне виконавство» з зовсім іншими завданнями, формами організації, інструментарієм, репертуаром, освітою, музичною естетикою і т. д. Між обома явищами був лише опосередкований зв'язок, але жодної трансформації першого в друге не відбулося.

Порівняймо обидва явища за їхніми основними характеристиками, використавши просту і дохідливу форму таблиць, складених на основі наукових розробок В. Кушпета, К. Черемського та інших дослідників. Але перед тим зробимо кілька зауваг. Популяризації літературного та художнього образів кобзаря в українському суспільстві найбільше прислужився своєю творчістю Тарас Шеченко. Але, узагальнюючий термін «кобзар» для означення всіх незрячих професійних співців-музикантів вперше у 1854 р. вжив А. Метлинський у збірнику «Южно-русские песни»⁹. Тоді як термін «кобзар» та «кобзарське мистецтво» стосовно зрячих бандуристів-аматорів, які не входили до старцівських об'єднань, запровадив у 1927 р. Гнат Хоткевич¹⁰. Услід за цим виникли й утвердилися поняття «кобзарство», «традиційне кобзарство», «радянське кобзарство», «сучасне кобзарство» тощо.

Предметне порівняння традиційного і радянського кобзарства за їхніми основними характеристиками показує **тільки частковий збіг і лише в кількох другорядних позиціях**: назві співаків, індивідуальному способі виконання пісень та репертуарі. Решта характеристик демонструють кардинальну відмінність між обома явищами, що є переконливим свідченням того, що ніякої трансформації традиційного кобзарства в радянське кобзарство насправді не відбулося. Цього не могло відбутися й після розпаду Радянського Союзу, хоча б тому, що традиційне кобзарство припинило своє існування ще на початку 30-их років XX ст. Стосовно теперішніх концертних бандуристів академічної школи, то за часів незалежності вони мало чим змінилися. Частково змінився лише їхній репертуар, з якого випали твори, що славили комуністичну партію, Леніна, колгоспи і т. д., а натомість додалися твори національно-патріотичної тематики.

Таблиця 1. Порівняння основних характеристик традиційного і радянського кобзарства

Основні характеристики	Традиційне кобзарство (незрячі професійні мандрівні співці-музиканти, старці)	Радянське кобзарство (концертні виконавці, бандуристи академічної школи)
Назви співців-музикантів	XVIII — 30-і роки XX ст. Старець, дід, хазяїн, газда, бандурист, бандурищик, кобзар, лірник, лірщик, підмайстер, майстер, панмайстер, цехмайстер, панотець	XX ст. Бандурист, бандуристка, кобзар, кобзарка, концертний виконавець, артист оркестру, диригент, викладач
Назви об'єднань	Гурт, товариство, братство, цех	Дует, тріо, квартет, ансамбль, капела
Характер організації об'єднань та засади їхньої діяльності	Професійні (корпоративні) об'єднання, сформовані за територіальним принципом, релігійна спрямованість, громадське управління справами з виборними посадами, ієрархічна структура, спільна каса, братство надає право вчителства і контролює процес навчання, релігійний ритуал прийняття в своє середовище нових членів, обумовлений певними професійними знаннями.	Групи співаків, музикантів, що постійно виступають як єдиний художній колектив. Бувають професійними, вони фінансуються з державного бюджету і керуються призначеною владою адміністрацією і самодіяльними аматорськими. Світська спрямованість їхньої діяльності, навчання відбувається за програмами академічної школи.
Стать виконавців	Виключно чоловіки	Чоловіки, жінки, змішаний склад
Форми виконавської діяльності	Індивідуальний спів у супроводі бандури, кобзи, ліри	Індивідуальна (спів у супроводі бандури) та колективна (вокально-інструментальні дуети, тріо, квартети, ансамблі, капели) форми виконання.
Жанри і тематика репертуару	Духовні твори (жебранки, запити, подяки, ритуальні промовляння, молитви, акафісти, канти, псалми), думи, моралістичні, сатиричні, «вулишні» пісні (історичні, козацькі пісні, балади, танцювальні мелодії)	Інструментальні твори, історичні, козацькі, побутові пісні, романси, думи, танцювальні мелодії, твори композиторів
Манера співу	Народна	Академічна
Способи виконавства	«Ходки» по хатах (читання молитов та акафістів, спів псалмів відповідно до релігійного календаря). Участь у сакральних обрядах (панахиди, молебні тощо). Співи на масових зібраннях людей (ярмарках, ринках, базарах, одпустах, храмових та інших релігійних святах). В залежності від місця співу (старцювання) виконання того чи іншого репертуару строго регламентувалося. Лірники також грали «до танців» на весіллях та інших сімейних святах.	Концерти

Спосіб навчання	Індивідуальний — від учителя до учня; у лірників існували школи, але спосіб навчання залишався той же	Курси, студії, гуртки, музичні школи, училища, консерваторії
Мета навчання	Формування духовної особистості та оволодіння старцівським фахом	Підготовка концертних виконавців, артистів оркестру, диригентів, викладачів
Тривалість навчання	Залежно від віку і здібностей учня: для лірників — 1-3 роки; для кобзарів і бандуристів — в середньому 3 роки.	Музична школа — 8-10 р. Музичне училище — 3-4 р. Вищий навчальний заклад — 4-5 р.
Вік учнів	Від 12 до 23 років	Від 6-7 до 25 років
Підтвердження кваліфікації	Висвячення через одклінщину та визвілку, визнання іншими членами об'єднання	Іспити, дипломи про відповідну освіту за спеціальністю «музичне мистецтво» з присвоєнням кваліфікації: концертний виконавець, артист оркестру, диригент, викладач.
Учитель-наставник	Духовний провідник — панотець	Учитель музики
Заборона на свою діяльність	«Відрізання торби», тобто заборона старцювати у супроводі інструмента	Заборона відсутня
Місія	Виразники духовного світогляду народу, що пробуджували почуття єдності з вищими силами та зберігали історичну пам'ять.	Задовольняти мистецькі смаки публіки
Ставлення людей	Щире ставлення, довіра, повага, шана, любов	Ставлення як до артистів
Професійна мова	«Лебійська» мова	Відсутня

З початку ХХ ст. у середовищі бандуристів-аматорів, що не входили до старцівських об'єднань, всупереч волі професійних співців-музикантів розпочалися спроби змінити конструкцію народної діатонічної бандури, з тим, щоб прилаштувати її до виконання нового, невластивого для цього інструменту репертуару. Ці пошуки вели до хроматизації звукоряду та його розширення: спочатку це було додавання окремих струн (півтонів), які встановлювалися у верхньому ряду між основними струнами на корпусі, та додаткових басів на грифі. Через кілька проміжних етапів цей процес змін завершився у кінці у 1940-их років повною хроматизацією інструмента, зміною звукоряду і строю, збільшенням у 2,5 рази кількості струн і їхнім розташуванням у два ряди, встановленням механічних перемикачів, зміною способу звуковидобування, значним збільшенням розмірів та ваги. Збільшення натягу струн та використання, замість дерев'яних, металевих кілочків та кістяних чи пластикових підставок до них призвели до зміни тембру. Ці кроки на шляху «удосконалення» бандури, разом зі зміною способу звуковидобування, стали причиною втрати чистоти звучання інструменту. Недаром деякі майстри, намагаючись усунути ці недоліки, про-

бували застосувати до нового «удосконаленого» і «кращого» інструмента модератор, демпфер, навіть окремі приставки. Фактично був витворений зовсім інший, новий інструмент, з традиційною бандурою його поєднувала хіба що назва. При цьому новий інструмент утратив чи не найголовнішу ознаку народного інструмента — простоту і зручність у користуванні.

Процес «удосконалення» бандури настільки захопив майстрів-винахідників, що на світ народилися чудовиська, як то виготовлений у 1938 р. В. Тузиченком інструмент з повним хроматичним звукорядом приструнків і фортепіанною клавіатурою на басах; його ж перевершив на початку 1950-их років І. Глидилін, який також сконструював клавіатурну бандуру (одна клавіатура на басках, друга на приструнках) зі 136-ма струнами¹¹. Були й інші фантастичні винаходи на зразок відомої «бандурини» І. Корнієвського тощо.

У кінці 1940-их років розпочалося масове виробництво хроматичних бандур на Чернігівській фабриці музичних інструментів ім. П.П. Постишева. Спочатку це були бандури конструкції І. Гладиліна на 5 октав, яких виготовляли у кількості 50 на місяць. З 1949 року на фабриці виготовлялися також бандури так званого «харківського типу» — удосконалена П. Івановим модель майстра С. Снігирьова¹². У 1952 р. замість них у виробництво була запроваджена хроматична бандура з дворядним перехресним розташуванням стун конструкції І. Скляра, яких уже випускали у кількості 216 штук, а з 1954 р. почали випускати бандури з механізмом переключення тональностей, сконструйовані тим же майстром¹³. З 1980-х років хроматичні бандури конструкції В. Герасименка стала випускати Львівська музична фабрика¹⁴.

Разом з тим робилися спроби перетворити бандуру на оркестровий інструмент, яким вона ніколи не була. З 1900 р. в багатьох повітах Харківської та Полтавської губерній, а згодом і в інших місцях, організовуються балалаєчні та домброво-балалаєчні оркестри на зразок створеного В. Андрєєвим Оркестру російських народних інструментів¹⁵. Під їхнім впливом виникає ідея створення подібного оркестру українських народних інструментів. Першу спробу такого оркестру здійснили Л. Гайдамака та С. Снігирьов. Протягом 1922–1925 рр. вони розробили конструкцію оркестрових бандур (пікколо, приму, бас), які спочатку застосували у створеному 1927 р. ансамблі бандуристів клубу «Металіст» (м. Харків), а згодом — в оркестрі українських народних інструментів, що виник на базі цього ансамблю у 1928 р. Ці інструменти виготовив С. Снігирьов. Кожна з цих оркестрових бандур мала 8 басів та 22 приструнки (пікколо — 20), діатонічний звукоряд і загальний діапазон від *до* контроктави до *фа* четвертої октави¹⁶. Пізніше майстри Г. Паліївець та П. Чепурний виготовили у 1935–1936 рр. оркестрові бандури (пікколо, прима, альт, бас) для Дніпродзержинської капели бандуристів¹⁷. Оскільки на фактично діатонічних бандурах конструкції С. Сні-

гирьова і Л. Гайдамаки не можна було грати в різних тональностях, тому в Державній капелі бандуристів їх замінили на нові хроматичні бандури конструкції І. Скляра та В. Тузиченка, що були створені у 1946–1948 р.: прима, альт, бас і контрабас, з них прима й альт — з механічним пререстроюванням у різні тональності. Їхній загальний діапазон від до контроктави до *соль* третьої октави¹⁸.

Простежуючи процес поетапних змін на шляху «удосконалення» бандури бачимо, як вона все далі віддалялася від свого автентичного зразка, поки не перетворилася на зовсім інший інструмент. Тобто, це той випадок, коли кількісні зміни переходять у якісні (Таблиця 2). Навіть побіжного погляду на таблицю 2 досить для того, щоб зробити висновок про два різні інструменти, між якими спільного хіба що назва.

Таблиця 2. Порівняння традиційної народної (старосвітської) бандури і найбільш поширеної від 50-их років XX ст. хроматичної академічної бандури конструкції І. Скляра

Інструменти	Народна (діатонічна) бандура	Академічна (хроматична) бандура
Кількість струн	Від 18 до 23 (4-6 басків та 13-18 приструнків)	Найбільш розповсюджена бандура має 56 струн (14 басків та 42 приструнки)
Звукоряд	Діатонічний з перестроюванням окремих приструнків «на жаліб» чи «на весело»	Хроматичний без перестроювання чи з механічним перестроюванням усіх приструнків у різні тональності
Стрій	Стрій бандури П. Братиці ¹⁹ . Баси: A, d, e, a Приструнки: cis ¹ , d ¹ , e ¹ , fis ¹ , gis ¹ , a ¹ , h ¹ , cis ² , d ² , e ² , fis ² , g ² , a ² , h ² , cis ³ , d ³	Баси: C, Cis, D, Dis, E, F, Fis, G, Gis, A, B, H, c, cis Приструнки: d, dis, e, f, fis, g, gis, a, b, h, c ¹ , cis ¹ , d ¹ , dis ¹ , e ¹ , f ¹ , fis ¹ , g ¹ , gis ¹ , a ¹ , b ¹ , h ¹ , c ² , cis ² , d ² , dis ² , e ² , f ² , fis ² , g ² , gis ² , a ² , b ² , h ² , c ³ , cis ³ , d ³ , dis ³ , e ³ , f ³ , fis ³ , g ³
Діапазон	Від ля великої октави до ре третьої октави	Від до великої октави до <i>соль</i> третьої октави
Спосіб гри	Щипком з опорою на струни	Щипком за допомогою накладних нігтів без опори на струни
Розташування струн	В один ряд	У два ряди перехресно
Форма	Овальна з симетрично чи асиметрично розташованим грифом	Грушоподібна з асиметрично розташованим грифом

Справжній автентичній кобзі²⁰, повезло більше, ніж бандурі, й вона оминула долі бути «удосконаленою» і «покращеною» нашими навісними винахідниками-експериментаторами. Необхідність створення оркестрових кобз диктувалася *«потребою збагатити звучання кантиленою, забезпечити виконання рухливих епізодів, а також колористично урізноманітнити оркестр українських народних інструментів»*²¹, тому в українських

оркестрах «патріотичні» кобзи мали замінити поширені в Україні домри, що найбільше годилися для виконання цієї ролі. Оскільки крім кобзи О. Вересая не було зафіксовано жодного іншого строю, то перед майстрами відкрилися великі можливості її створити знову, так би мовити «з чистого листа», покладаючись лише на власні уміння та фантазію. Й вони натворили всякого і різного, але кожен з цих новотворів обов'язково мусив (а хіба можна інакше !?) називатися кобзою.

Коли цей процес розпочався достовірно не відомо, але існують відомості, що нібито першим на ладковій кобзі грав у Полтавській капелі відомий бадурист і диригент Д. Піка²². Конструкцію ладкової кобзи-контрабаса розробив і впровадив до складу ансамблю бандуристів Українського радіо (1934–1941) його керівник М. Опришко (робота майстра Н. Лупича у 1936 р.)²³. Очевидно, тут ідеться про бандуру-бас з ладками на грифі, про яку згадує той же П. Іванов²⁴. Оскільки в даному випадку, кобза ще не втратила стильових особливостей бандури, можна допустити, що при її створенні відштовхувалися саме від бандури. Пізніше у 1963р. на Чернігівській музичній фабриці місцевими майстрами були створені подібні кобза-бас з 3 струнами на грифі та 13-ма приструнками на корпусі і кобза-контрабас з 4 струнами на грифі та 16-ма настроєними хроматично приструнками. З них у Державній капелі бандуристів прижилася лише кобза-бас²⁵.

Подальший напрям пошуків різних майстрів вів до створення сім'ї оркестрових ладкових кобз без приструнків. Мала, середня і велика кобзи В. Зуляка 1962 р. були п'ятиструнними²⁶. Їхній стрій має багато спільного із строєм чотириструнних домр: прийоми гри, в основному, тотожні з прийомами гри на домрах і грають на них здебільшого медіатором (плектром). При опануванні цими інструментами користувалися навчальною літературою для домри. Дві ладкові чотириструнні кобзи змайстрував у 1966–1967 рр. І. Скляр²⁷. Оригінально поступив М. Прокопенко, який на своїх ладкових кобзах (прима, альт, тенор, бас, контрабас) використав квінтовий стрій чотириструнних домр конструкції Г. Любимова²⁸.

Не перераховуючи всіх інших варіантів, відзначу ще дві розробки так званих акомпануючих кобз М. Прокопенка початку 70-х рр. XX ст. Стрій першого інструменту відповідає строю семиструнної гітари, другого — класичної шестиструнної гітари²⁹. Від гітар вони відрізняються овальною формою корпусу та іншим тембром. Подібну шестиструнну кобзу тривалий час виготовляли на Мельнице-Подільських музичних майстернях. Шестиструнні та дванадцятиструнні кобзи зі строєм гітари, але зміненим грушеподібним корпусом і зараз виготовляють на Львівській музичній фабриці «Трембіта»³⁰. З якого дива ці гітари, домри й усі інші нововинайдені інструменти з різними строями, кількістю струн, способами звуковидобування, репертуаром названі «кобзами»? Адже з таким самим успіхом кобзою можна назвати будь-який струнний (а при буйній фантазії й розвину-

тому почутті «патріотизму» — не тільки струнний) інструмент зі зміненою формою корпусу³¹. Можна собі лише уявити що творилося й твориться в головах цих горе-винахідників, яких благословляють на «подвиги» численні музикознавці та інструментознавці.

Таким чином, частина зі створених протягом 30–70 рр. минулого століття і названих «кобзами» варіантів інструментів з ладками на грифі — це новотвори, які мали би отримати якусь іншу, нову назву і з нею використовуватися де завгодно, хоч в оркестрі, хоч поза ним. Інша частина — це ніщо інше як домри чи гітари зі зміненою формою корпусу. На це вказують насамперед звукоряд, стрій, прийоми гри, тотожні з прийомами гри на домрах і гітарах, музична література, написана для цих інструментів. Певна річ, ні до автентичної кобзи, ні до традиційного кобзарства ці квазікобзи не мають жодного відношення.

Тривалий процес «удосконалення» і «покращення» пройшла й ліра — традиційний інструмент лірників, яку також намагалися використати в оркестрах народних інструментів. Як і в випадку з бандурою і кобзою, під «удосконаленням» і «покращенням» розумілися зміни конструкції, звукоряду, строю, способу гри тощо, тобто пристосування інструменту до виконання інших завдань та іншого репертуару. Але при цьому обов'язково мала зберегтися стара назва — ліра, навіть якби у новому інструменті від автентичної ліри нічого не лишилося.

Уже в 1920-их роках С. Снігирьов і Л. Гайдамака хроматизували ліру у двох варіантах — сопрано і тенора, але в Оркестрі українських народних інструментів клубу «Металіст» використовувалася лише одна струна — «співаниця», бурдони відключалися. Після другої світової війни обидві ліри використовувались в оркестрі при Харківському обласному Будинку народної творчості³².

Видно ці варіанти не задовольнили вишуканих смаків, бо пошуки «кращих» лір продовжили майстри В. Крайко, А. Білоцький, І. Абраменко, В. Зуляк, тепер уже в напрямку розширенням звукоряду, зміни механіки, кількості струн, тембру, розмірів інструмента³³. Як побачимо далі, наснаги і фантазії винахідникам не бракувало. У 1950 р. І. Скляр сконструював дев'ятиструнну хроматичну ліру з клавіатурою баянного типу, а у 1970 р. — ладкову ліру, з коліщатком, закріпленим не в середині корпусу, а над ним³⁴. Н. Лупич змайстрував ліру з 6-ма струнами: дві з них — бурдонні, настроєні в квінту, решта 4 — ігрові. До кожної з ігрових струн було сконструйовано 12 клавівів, роташованих у 4 ряди. Діапазон кожної ігрової струни — одна октава, загальний діапазон — від до малої до ля другої октави, звукоряд — хроматичний³⁵. Втім, всі ці ліри не дуже то й прижилися в оркестрах народних інструментів, майже не використовуються вони й тепер.

Порівняння традиційного кобзарсько-лірницького інструментарію (діатонічних бандури, кобзи та ліри) та радянського «кобзарського» інстру-

ментарію (новостворених у ХХ ст. численних варіантів хроматичних «бандур», «кобз» та «лір», які з 1920-их років стали використовуватися як оркестрові інструменти), демонструють кардинальну відмінність між ними за визначальними критеріями: звукоряд, стрій, спосіб гри, репертуар. Тому у нас нема жодних підстав стверджувати, що між обома групами інструментів існує прямий і безпосередній зв'язок. Насправді, ніякого удосконалення й покращення автентичних бандури, кобзи і ліри у ХХ ст. не відбулося. Відбулася заміна їх іншими, приципово відмінними інструментами, яким не правомірно присвоїли назви традиційних кобзарських інструментів. Як ми уже відзначали, на початку 1930-их рр. традиційне кобзарство припинило своє існування. Абсолютна більшість носіїв традицій загинули, ті ж, кому вдалося пережити це лихоліття (наприклад, Єгору Мовчану), щоб вижити змушені були зректися поставленої поза законом народної бандури. Лише у віддалених, глухих селах ще можна було зустріти лірників.

Отже, концепція трансформації традиційного кобзарства ХІХ — початку ХХ ст. у радянське кобзарство, традиційного професійного співця — в сучасного артиста-бандуриста (бандуристку), кобзарського (старцівського) інструментарію — діатонічних бандури, ліри, кобзи — в сучасні хроматичні «бандури», «ліри» та ладкові «кобзи», не відповідає дійсності й має бути відкинутою.

Список використаних джерел:

1. Виставка викликала гостру дискусію у фейсбуці, несприйняття і заперечення її концепції.
2. Возняк М. Із збірника Кондрацького кінця ХVІІ в. // Записки НТШ. — Т. СХLVI. — Львів, 1927. — С. 155-179.
3. Повну бібліографію збірників та інших публікацій дум можна знайти у нещодавно перевиданій фундаментальній праці Катерини Грушевської: Грушевська Катерина. Вибрані праці у трьох томах. — Т.1. — Донецьк: Норд-Прес, 2007. — 518 с. ; Т. 2. — Донецьк: Норд-Прес, 2006. — 444 с. У цій же праці подано найповніше зібрання варіантів дум.
4. Кушпет В. Старцтво: мандрівні співці-музиканти в Україні (ХІХ — поч. ХХ ст.). — К.: Темпора, 2007. — 592 с., іл. — с. 217.
5. Там само. — с. 217.
6. Грушевська К. Зазначена праця.
7. Кушпет В. Зазначена праця. — с. 218.
8. Кушпет В. Старцтво: мандрівні співці-музиканти в Україні (ХІХ — поч. ХХ ст.). — Київ: Темпора, 2007. — 592 с., іл.; Кушпет В. Школа реконструкції виконавської традиції (ліра, кобза, торбан, бандура, спів). Частини I-VIII. — Київ: Темпора, 2016; Хай М. Музично-інструментальна культура українців (фольклорна традиція). — Київ-Дрогобич, 2007; Хай

М. Микола Будник і кобзарство. — Львів: Астролябія, 2015. — 320 с.; Черемський К. Повернення традиції. — Харків: Центр Леся Курбаса, 1999. — 288 с., 124 іл.; Черемський К. Шлях звичаю. — Харків: Глас, 2002. — 445 с., 110 іл.; Черемський К. Традиційне співоцтво. — Харків: Атос, 2008. — 248 с., іл.; Kononenko N. Ukrainian Minstrels : And the Blind Shall Sing / Natalie Kononenko. — Armonk, New York, London, England : M. E. Sharpe, 1998. — 360 p.

9. Кушпет В. Зазначена праця. — с. 122-125.

10. Кушпет В. Там само. — с. 127, 130.

11. Сідлецька Т. Практична культурологія. Історія народно-оркестрового виконавства України. — Ч.ІІ. — Вінниця: ВНТУ, 2011. — с. 5; Ларіонова Л. Бандури Чернігівської фабрики // Скарбниця української культури: збірник наукових раць. Вип. 12. — Чернігів: Видавництво Чернігівського ЦНТЕІ, 2010. — с. 127.

12. Ларіонова Л. Зазначена праця. — с. 127; Деко О. Майстри чарівних звуків. — К.: Музична Україна, 1984. — с. 29-30.

13. Ларіонова Л. Зазначена праця. — с. 127.

14. Там само. — с. 128.

15. Іванов П. Г. Оркестр українських народних інструментів. — К.: Музична Україна, 1981. — с. 22.

16. Там само. — с. 23, 30-31.

17. Там само. — с. 23.

18. Там само. — с. 50-51, 77-81.

19. Традиційні бандуристи строїли власні інструменти під свій голос, тобто в різних тональностях. Володимир Кушпет відзначає, що «Незалежно від кількості струн на басах (4 чи 6), вони відтворюють звуковисоту, відповідну I, IV, V ступеням умовного мажоро-мінору приструнків. Кількість пристунків лише збільшує або зменшує діапазон інструмента, але ніяк не впливає на систему його настроювання». Див.: Кушпет В. Старцівство... — с. 59.

20. Достовірно зафіксовано єдиний інструмент з цією назвою. Це кобза Остапа Верея, описана М. Лисенком: відомий стрій, звукоряд, спосіб гри, спосіб звуковидобування, розташування басів та приструнків, репертуар тощо. Є кілька зображень цього інструмента. Стрій: басы G, c, d, g, a, d¹; приструнки g¹, a¹, h¹, cis², d², e².

21. Іванов П. Г. Оркестр українських народних інструментів. — К.: Музична Україна, 1981. — с. 82.

22. Там само. — с. 82.

23. Там само. — с. 23, 82.

24. Там само. — с. 51, прим. 1.

25. Там само. — с. 83.

26. Там само. — с. 82-83.

27. Там само. — с. 83-84.
28. Там само. — с. 83-84; Сідлецька Т. Практична культурологія. Історія народно-оркестрового виконавства України. — Ч.ІІ. — Вінниця: ВНТУ, 2011. — с. 7.
29. Сідлецька Т. Зазначена праця. — с. 7.
30. Там само. — с. 7.
31. Свого часу В. Кушпет назвав винайдені у XX ст. і названі кобзами інструменти «кобзами-мутантами».
32. Іванов П.Г. Зазначена праця. — с. 31, 40, 74.
33. Там само. — с. 74-75.
34. Там само. — с. 75.
35. Там само. — с. 75-76.

Mykola Tovkaylo (Pereyaslav-Khmelnytsky)

**ABOUT «TRANSFORMATION OF THE KOBZARSTVO
IN THE XIX-XXI CENTURIES» WHICH WILL NOT HAPPEN.**

In this article was analyzed the concept of the exhibition «(R)evolution of the myth: the transformation of kobzarstvo in the XIX and XXI centuries» which was demonstrated from February 20 to March 18, 2018 in the National Museum of Taras Shevchenko. The comparative analysis of the phenomena of the traditional and Soviet kobzarstvo, traditional kobzarstv's (senile) instruments (diatonic bandura, lyre, kobza) with newly created in the twentieth century was carried out and chromatic instruments with the same names.

Key words: kobzarstvo, singer-musician, bandura, kobza, lyra.

Богдан ТРИКОЗ (Київ)

НОВІТНЯ МІФОТВОЧИСТЬ НА ВИСТАВЦІ «(Р)ЕВОЛЮЦІЯ МІФУ»

Стаття присвячена виставці «(Р)еволюція міфу» в Національному Музеї Тараса Шевченка. Після дослідження друкованих матеріалів та самої експозиції, автор виявив, що організатори виставки зловживають терміном «міф» і погано знаються на науковій термінології. Також проведено порівняння афіш виставки, наочно показано як вони змінювались в залежності від певних зовнішніх обставин. В результаті, автором зроблено висновок про антинауковість тез проголошених на виставці.

Ключові слова: міф, кобзарство, традиція, Тарас Шевченко.

В роки незалежності тренд творення і руйнування міфів набув надзвичайної популярності. Спочатку він стосувався справді сумнівних речей, таких як гомеопатія, але згодом його взяли на озброєння недовчені псевдоісторики. Вони оголосили «міфами» всі опори на яких стоїть українська ідентичність. Тараса Шевченка О. Бузина назвав «заздрісником і алкоголіком», Я. Грицак заявив, що Яків Франко був «божевільним сифілітиком», а Голодомор 1932–1933 — це міф¹⁾.

Врешті, новітні міфотворці добралися і до кобзарства, на мою думку, найбільш сакральної святині українського народу.

Кобзарство на виставці було названо міфом, але як же може бути міфом явище яке реально існувало? Автори виставки лукаво запевняють, що міф це «не обов'язково щось погане, чи вигадане», проте, як тлумачні словники, так і спеціальні наукові дослідження визначають міф зовсім інакше. Наведу кілька прикладів:

МІФ, а, чол.

1. Стародавня народна оповідь про явища природи, історичні події тощо або фантастичні оповідання про богів, обожнених героїв, уявних істот.

2. перен. Щось вигадане, неіснуюче, фантастичне¹.

¹⁾Така стаття Я. Грицака була розміщена газеті «Neuer Zurcher Zeitung», але згодом через тиск громадськості, він відмовився від цієї тези, і сказав, що його «не правильно зрозуміли».

Міф історичний — своєрідна, як правило, спотворена форма істор. свідомості, в якій конкретні знання й інтерпретації процесів, подій, явищ і фактів минувшини передаються за допомогою образів, символів, переказів, легенд та ін. Емоційно-психологічних, ірраціональних, інтуїтивних компонентів, що сполучаються з вибраними, тенденційними елементами логіко-раціонального мислення².

Кобзарство не підпадає під жодне з цих визначень, тому воно не є «міфом». Міфом його зобразили автори виставки. Вони створили цілу галерею образів т. з. «кобзарів» упахнувши туди як шароварно-колгоспних капелян, так і сучасних виконавців на бандурах концертного типу. Очевидно, що два названі образи і є міфами, більш того називати їх кобзарями було б блюзнірством.

Водночас, справжніми кобзарями є лише представники першого «міфу» (який насправді міфом не є) — медіатори між Богом і людьми. Вони, виконанням набожних і моралізаторських творів, доносили до людей християнські цінності та ідеали, такі як справедливість, гуманізм, повага до старших, за що і були знищені радянською репресивною машиною.

Виникають питання — чому новітні міфотворці паплюжать одну з найбільших святинь українського народу? Чому необізнані в кобзарстві неукі дозволяють собі піаритись на автентичній традиції, називаючи її «міфом»?

Вдалою відповіддю на буде цитата з праці Л. Павлюк «Знак, символ, міф у масовій комунікації»:

«Для суспільства, яке визначило себе через відмову від радянського тоталітарного минулого, антиміфологізаторський пафос якнайбільше доречний, адже передбачає конечні ревізії зв'язку ідеологічних (у щонайширшому сенсі) конструктів із реальним світом (включно із філософським питанням про те, наскільки можливо відділити сприйняття цього світу від тих же конструктів). Але боротьба із міфами недостатньо послідовно супроводжується рефлексією з приводу того, що таке міф і що має бути засіяне на розмінованих полях ідеологічних битв. Тому ідея деконструкції міфів почасти виявляється всього лише вдячною формою історичної видозміни того пафосу боротьби, «викриття і засудження», що пронизував радянський дискурс. Медіаміфокритика суттєво зредувала образ міфу до синоніма **«усталених помилкових поглядів»**[виділення моє. — Б.Т.]. А безпосередність, із якою використовують поняття міфу в аналізі побутових уявлень, свідчить чи то про універсальність, чи то про універсальну девальвацію концепту»³.

На мою думку, найкращим прикладом махінацій та обману організаторів виставки — офіційну афішу, яка «трансформувалась» аж три рази²⁾.

²⁾До того ж явилось, що на виставці присутня поліграфічна продукція (буклети, реклама і т. п.) з всіма трьома версіями афіші.

На першому варіанті зображені (*мал. 1* зліва на право):

1. Полотай Михайло — виконавець на академічній бандурі, організатор капел бандуристів (за деякими даними співпрацював з спецслужбами Радянського Союзу).
2. Копан Григорій — кубанський козак, учасник Київської капели бандуристів у 1920-тих роках. Був репресований.
3. Козак Мамай — ідеалізований образ козака, виконавця на кобзі.
4. Шевченко Тарас — український художник, письменник, громадський діяч.

На перших двох афішах не представлено ні одного традиційного незрячого виконавця на бандурі. Певне відношення до кобзарської традиції має лише Г. Копан, який вчився грати у Т. Пархоменка і був противником хроматизації бандури і цензурування репертуару. Але й він очевидно виявився занадто традиційним для «міфічної» концепції виставки, тому на другій версії афіші він вже відсутній (*мал. 2*).

Після справедливого обурення громадськості на Facebook-сторінці виставки, організатори вирішили втретє переробити афішу, додавши туди світлину Петра Древиченка — автентичного старця-бандуриста (другий зліва на *мал. 3*).

Зміна осіб, зображених на афіші, показує як «трансформувалось» бачення кобзарства організаторами виставки. На перших двох афішах зовсім не було традиційних кобзарів, натомість там був задекларований радянський міф про «розвиток кобзарства в капелах». Традиційний бандурист з'явився лише на третьому варіанті,

Не можна не звернути увагу на те як на виставці зображені традиційні кобзарські інструменти. Мою увагу привернув буклет з «квестом» для дітей 5–9(!) років. Дітям пропонують відгадати декілька слів з лебійської мови, а також пройти «лабіринт», знайшовши кобзарські інструменти (ліру, кобзу, бандуру) (*мал. 4*). Але що можна вимагати від бідних дітей, якщо навіть дорослі, які створили цей лабіринт, самі в ньому «заплутались», вставши туди замість традиційних кобзарських інструментів:

- розмальовану оркестрову «кобзу» (за термінологією В. Кушпета «кобза-мутант»)
- колісну ліру нетрадиційного вигляду
- академічну бандуру

Отже, на таких «дрібницях» як буклети, афіші чітко простежується, що автори виставки навмисне перекручують факти і підмінюють поняття. Підсумовуючи все написане, можна зробити висновок, що кобзарство не є «міфом», тези виголошені на виставці є профанацією. Її готували люди, що мало обізнані не лише в предметі дослідження — кобзарстві, а й у науковій термінології.

Ілюстрації



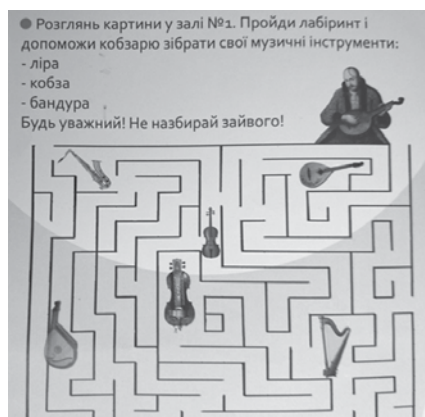
Мал. 1



Мал. 2



Мал. 3



Мал. 4

Список використаних джерел:

1. Словник української мови: в 11 томах. — Том 4. 1973. — с. 756.
2. Енциклопедія історії України: У 10 т. / Редкол.: В.А. Смолій (голова) та ін. — К.: Наук. думка, 2009. — с. 759
3. Павлюк Л. Знак, символ, міф у масовій комунікації. — Львів: ПАІС, 2006. — с. 91

Bohdan Trykoz (Kyiv)**MODERN MYTH-MAKING AT THE EXHIBITION****«(R)EVOLUTION OF THE MYTH»**

This article is devoted to the exhibition "(R)evolution of the myth" at the Museum of T. Shevchenko. After studying printed materials and the exposition, the author detected that the organizers of the exhibition abused the term "myth" and knew scientific vocabulary bad. After comparison of the posters of the exhibition is also conducted, it appeared that they changed depending on certain external factors. As a result, the author made a conclusion that thesis proclaimed at the exhibition are unscientific.

Key words: myth, kobzarstvo, tradition, Taras Shevchenko

Василь ЖОВАНИК (Київ)

ДО СПРИЙНЯТТЯ УКРАЇНСЬКОЇ ЕПІЧНОЇ СПІВОЧОЇ ТРАДИЦІЇ: ПЕВНІ ДИСКУТИВНІ СКЛАДОВІ ТЕРМІНОЛОГІЧНОЇ ХАРАКТЕРИСТИКИ, ЩО АКТУАЛІЗУЮТЬСЯ ОСТАННІМИ РОКАМИ

У статті здійснено спробу пошуку належного термінологічного трактування явищ національної музичної культури, враховуючи дійсні тенденції, зокрема у наукових колах та поза ними (пропоновані аматорами). Увага акцентується на практичних означеннях епічної співочої традиції, самоідентифікації ретрансляторів традиційного спадку. Також здійснено спробу запропонувати власну номінативну характеристику деяких дійсних зразків навколо кобзарської тематики, котрі в дійсності мають вельми опосередковане відношення до традиційних (еталонних) зразків.

Ключові слова: традиція, реконструкція, співогра, термінологія, епічний спадок, культурний тероризм.

Останнім часом, зважаючи на стан української культури, сучасні глобалізаційні тенденції, значний зовнішній вплив у відношенні національного середовища, усе гостріше постає потреба належної наукової класифікації явищ культури, виявів що не вписуються у досі діючу парадигму. Здійснимо спробу пошуку найменування окремих явищ, підтвердивши чи спростувавши існуючі номінативні одиниці. Для цього скористаємось методом опозицій, алгоритмом означення розглянутих зразків.

Сподіваємося, що пропонований підхід зменшить виникнення непорозумінь при ідентифікації культурних і псевдокультурних явищ, сприятиме розмежуванню фальсифікату від оригіналу та дотичних складових.

Доцільність пропонованих визначень щодо предмету найменування

Останнім часом досить часто зустрічається вираз «кобзарське мистецтво» [1]. Ним послуговуються для окреслення різноманітних понять: від епічної співочої традиції (кобзарства) [2], закінчуючи сценічним кітчем й вульгарним несмаком т. зв. «сучасної бандурної музики» [3]. Таким чином відбувається підміна понять у сучасних випадках:

а) кобзарство не повинне базуватись на мистецькій складовій (зокрема естетичній), котра більше притаманна світській музиці (в давнину) [4] та ліричним жанрам пісень (в пізніші часи) [5].

Поза сумнівом, в наш час, епічне співцтво можливо розглядати з мистецької точки зору, проте аж ніяк не надавати провідної ролі саме мистецькій складовій, відкидаючи інші (чільні) якості явища;

б) академічне бандурництво за дотримання певних якісних критеріїв закономірно може претендувати найменуватись явищем мистецтва, проте аж ніяк не кобзарського [6], [18];

в) т. зв. «сучасна бандурна музика» (як тотожність деякі нинішні бандуристи-композитори називають «бандурним стилем» [3]) на нашу думку відірвана з коренем від обох понять: як кобзарства, так і мистецтва.

Адже не містить ніякої традиційності (абсолютна протилежність усім притаманним явищу критеріям), також відсутнє мистецьке навантаження (окрім небагаточисельних приємних вийняток).

Тож пропонованим словосполученням «кобзарське мистецтво», на наше переконання послуговуватись не доречно в жодному разі.

Іще однією новою тенденцією є застосування фемінітиву — похідного від іменника «кобзар», для ідентифікації особи жіночої статі, котра грає на портативному струнному музичному інструменті. Не залежно, які б інструменти для супроводу співу при формуванні «образу» не застосовувались, він не має осмисленого трактування, отже є очевидною хибістю. Щодо виконавиць на колісній лірі маємо тотожну ситуацію [7].

Ідентифікація сучасних епічних співців

Цікавою є самоідентифікація репрезентантів кобзарсько-лірницької співогри [19]. Для прикладу: темні на очі братчики Кобзарського Цеху часом мають відмінну у відношенні до епічної співочої традиції самоідентифікацію. Переконались у цьому можливо переглянувши відеоінтерв'ювання незрячих співців здійснені Костем Черемським на одному з фестивалів «Кобзарська Трійця» [8]. Зокрема не кожен вважає себе суто «носієм традиції», або ж «реконструктором–вторинником», що пояснюється багатьма критеріями [20], отже обидва поняття закономірно характерні для різних категорій сучасних виконавців національного епічного спадку. Таким чином спростовується висловлене деякими нинішніми науковцями твердження [9] щодо наявності виключно т. зв. «вторинного реконструктивного виконавства». Натомість спостерігаємо тривалість живої епічної співочої традиції втіленої у не постановочних проявах сьогодення [10], [19], [20].

Профанація та її наслідки (практичний аспект)

Окрім живої традиції та вторинної реконструкції кобзарсько-лірницької співогри чи не найпоширенішим (за власними спостереженнями) сьогоденні є деякі негативні випадки привласнення рис обох напрямків діяльності — нехарактерним проявам творчості. Тобто відбувається підміна

понять. Її ж, втілену практично визначаємо профанацією. Профанація в свою чергу може бути очевидна і прихована (вдало замаскована). Очевидну профанацію може збагнути кожен, хто хоч трохи обізнаний у достеменній традиційній культурі [21]. Проте, скажімо для урбанізованої молоді, котра має мало стосунку до народної естетики очевидні симулянти можуть скласти уявлення еталонного оригіналу (як нажаль зазвичай і трапляється). Далі на дійсних прикладах розглянемо очевидну та приховану профанацію дотичну епічній співогрі.

1) Очевидна профанація:

Зумовлена різними переважно штучними наслідками «культурної» політики радянської доби. Яскравим представником якої є «кобзарі» [11] виховані радянською культурно-масовою «естетикою».

Неозброєним оком глядач (слухач) має змогу вловити подиву гідну маніру поведінки, костюмування, взаємодії з аудиторією оснований на нехарактерному народнім співцям способі. Відтворювані витвори зазвичай не мають ані найменшого стосунку до т. зв. старцівського репертуару й світогляду.

Не обов'язково бути дипломованим фахівцем-культурологом, аби збагнути що складові такої феноменальної діяльності, попри вражаючий зміст діаметрально протилежні ритміці, мелодиці, мелізматичі, етиці, естетичі, філософії та іншим критеріям традиційної кобзарсько-лірницької практики [21],[22]. І попри розуміння того що «кобзарство це не бізнес і не шоу [12]» митець переконує усіх у достовірності власних діянь(у якості епічного співця), більше того безпосередній належності до найархаїчнішої кобзарської школи. Таким чином у пересічного слухача (наприклад школяра) формується хибне уявлення не лише про національну епічну традицію, а відбувається культурно-історична «деформація», що за нашим переконанням вельми прикро і може розцінюватись як справжня диверсійна діяльність в гуманітарній сфері [13].

2) Прихована профанація:

Прихована профанація є ще небезпечнішим спотворюючим чинником аніж її попередньо наведений в-т. В даному випадку потрібно бути вузько кваліфікованим фахівцем мистецтвознавцем, музикознавцем, фольклористом аби ідентифікувати, збагнути, підтвердити дійсні вияви прихованої профанації. В свою чергу вона може втілюватись різноманітним чином:

- у друкованих джерелах (підручниках для студентів ВНЗів [14];
- усній формі (на лекціях, доповідях) [1];
- у виставковій діяльності [15];
- за допомогою медіа продукції [16];
- поширювана ретрансляторами близькими за більшістю критеріїв до достовірних носіїв (кобзарів, лірників, стихівничих).

Щодо останнього підпункту, часом маємо прикрі зразки здійснення такої діяльності науковцями — етноорганологами¹⁾ [17].

Так, з першого погляду безперечні авторитети своєї справи (як сподівається реципієнт), вправно відтворюють старцівський репертуар. Попри це зафіксовано нехарактерні надмірності у виконавській імпровізації, що виходить за межі контролю транслятора [17]. Ці інциденти зумовлюють концентрацію уваги слухача на особистості співця, більше аніж на виконуваному артефакті, що категорично суперечить засадам епічного співочства [23], натомість притаманне сценічному артистизму [11]. Зазвичай такі прояви супроводжуються порушенням неписаного правила кобзарів та лірників: «з пісні слів не викидати, своїх не додавати».

Таким чином здійснюється неосяжна шкода, як власне традиції (еталонній скаладовій), так і вторинно-реконструктивному музикознавству. Адже співець-вторинник «реконструює» феномен таким чином, як цього ніколи не відбувалося у традиційному середовищі, при цьому прикривається науковою аксіомою. В результаті отримуємо зразок творчого доробку амбіційного діяча, названий «реконструкцією традиції».

Такі вияви на нашу думку є найнебезпечнішими з усіх можливих зразків профанації. Адже пересічні слухачі сприймають виконавця-реконструктора, в якості найбільш наближеного до традиції доступного джерела інформації, сподіваючись на його авторитет та сумлінність. Уявлення сформовані при безпосередній участі у сеансі слухання [24], зазвичай не тільки закарбовуються на тривалий термін у пам'яті голів слухавших, а й складають остаточне враження про ціле явище національної культури, яке як виявляється є хибним!

Отже таку діяльність пропонуємо ідентифікувати як **«культурний тероризм»**.

«Культурний тероризм»: здійснена диверсійна діяльність практичного спрямування в інтелектуальній сфері, зокрема культурній, котра зумовлює хибне уявлення щодо пропонованого явища (традиції, феномену), дезорієнтує, відштовхує, пригнічує слухача на підсвідомому рівні. Містить маніпулятивні складові втілені більшою мірою у змісті аніж у формі пропонованого зразку. Може бути реалізованим незалежно від усвідомлення транслятора(діяча), проте в жодному з варіантів значимість та її наслідки не применшуються. (*Термін вперше пропонований автором*).

¹⁾З етичних міркувань у тексті не наводимо конкретних імен діячів «альтернативної діяльності» (тих хто творить категоріями **культурного тероризму**). Зацікавлений читач може ідентифікувати їх скориставшись посиланнями наведеними у джерелах інформації (зокрема відеоматеріалах).

Список використаних джерел:

- [1] <http://knukim.edu.ua/novunu/kobzarske-mistetstvo-mudrist-i-dusha-narodu/>
- [2] <http://ceh.org.ua/>
- [3] https://www.facebook.com/BanduraStyle/?hc_ref=ARQdan8bqmqD51E1wRsfFWXoxi9qsocGzYSwzyVxEBBzrdPJAwP4NscQPmCZy7xAzMXg
- [4] <http://earlymusic.lviv.ua/>
- [5] Жованик В. Музична творчість Гната Хоткевича / В. Жованик // Стежками Івана Франка та Гната Хоткевича: матеріали підсумкової науково-практичної конференції . К., 2012. — С. 28-31.
- [6] <http://kobzari.org.ua/>
- [7] <https://www.facebook.com/lirnica/>
- [8] Відеоінтерв'ю сучасних незрячих епічних співців:
 - 1) <https://www.youtube.com/watch?v=JB9ouSNus-E>
 - 2) <https://www.youtube.com/watch?v=7xharV0UpfA>
- [9] Хай М. Микола Будник і кобзарство / М. Хай // Астролябія Л. 2015
- [10] <http://kobzarstvo.org.ua/>
- [11] <http://logos-ukraine.com.ua/project/index.php?project=piued3&id=1325>
- [12] Аудіозапис інтерв'ю (з власного архіву)
- [13] <https://www.youtube.com/watch?v=OT4BX0Mi0TQ>
- [14] Росовецький С. Український фольклор у теоретичному висвітленні: Підручник. К., 2008, Тарас Шевченко і фольклор. К., 2011. Л-ра:
- [15] <http://museumshevchenko.org.ua/post.php?id=1161>
- [16] https://www.youtube.com/watch?v=-OEvvOEhI_E
- [17] <https://www.youtube.com/watch?v=zbZCglcMIBg>
- [18] Жованик В. Бандура — український національний музичний інструмент давнини й сьогодення. Кобзарська традиція. / В. Жованик // Матеріали семінару-практикуму та «Народознавчих студій пам'яті Василя Скуратівського». Тернопіль-Київ, 2011. — С. 208-211.
- [19] Безвербний І. Актуалізація виконання думового епосу в наші дні. / І. Безвербний // Програма II Всеукраїнської науково-практичної конференції «Імплементція конвенції про охорону нематеріальної культурної спадщини: підсумки та перспективи». К., 2016. — С. 7.
- [20] Zhovanyk V. Ukrainian Kobzarstvo is alive. / V. Zhovanyk // Giorgi Garaqanidze XI International Festival of folk and church music in Batumi – Scientific conference. Batumi 2016. — p.86.
- [21] Жованик В. Старосвітська бандура сьогодні: стереотипи, традиція, реконструкція, новаторство, профанація. / В. Жованик // Програма II Всеукраїнської науково-практичної конференції «Імплементція конвенції про охорону нематеріальної культурної спадщини: підсумки та перспективи». К., 2016 — С.8.

[22] Жованик В. Кобзарські псалми та канти (до питання сприйняття в наші дні) / В. Жованик // Глухів музичний: земля Березовського і Бортнянського. Збірник наукових статей за матеріалами Всеукраїнської науково-практичної конференції 25-26 лютого 2016 року. Г., 2017. — С. 77.

[23] Черемський К. Традиційне співоцтво. Українські співці-музиканти в контексті світової культури. / К. Черемський // Х., «Атос» 2008. — 288 с.

[24] Черемський К. Виховання сучасного слухача українського епосу: засади відновлення традиційного сприйняття. / К. Черемський // Традиційна бандура: минуле, сучасне, майбутнє. Матеріали Міжнародної науково-практичної конференції 18-19 червня 2016 року. // Х., Савчук О.; НМНК «Музей Івана Гончара», 2016. — С. 232.

Vasyl Zhovanyk (Kyiv)

**ON THE UKRAINIAN ORAL EPIC SONG TRADITION TODAY:
SPECIFIC ASPECTS OF CURRENT TERMINOLOGY IN DEBATE**

The article aims to inspect the use of the correct terminology for the definition of kobzardom as a specific phenomenon with regard to current tendencies within and without scientific circles, namely amateur ones. It emphasizes applied definitions of the Ukrainian oral epic song tradition, as well as self-identification of its up-to-date performers. There is also an attempt to offer a proper nominative characterization explaining some current near-kobzardom performances that in reality have poor relation to traditional exemplary patterns.

Key words: tradition; reconstruction; terminology; epic legacy; cultural terrorism.

РОЗДІЛ II

*Дослідження.
Розвідки.
Матеріали*

Григорій ДІБРОВА (Ромни)

РОМЕНСЬКИЙ КОБЗАР МУСІЙ ОЛЕКСІЄНКО: УЧИТЕЛЬ ЄВГЕНА АДАМЦЕВИЧА І СПІВАВТОР «ЗАПОРІЗЬКОГО МАРШУ»

Стаття присвячена кобзарям Роменщини (що на Сумщині) Євгену Адамцевичу та Мусію Олексієнку — творцям «Запорізького маршу». Розповідається також про кобзарів Валентина Заворотька, Івана Запорожченка, Івана Петренка, кобзаря і лірника Олександра Тріуса, що нині є гідним продовжувачем кобзарського мистецтва Роменщини.

Ключові слова: кобзар, лірник, традиції, Роменщина, Є.О. Адамцевич, М.П. Олексієнко, О. Тріус.

Українське кобзарство має багатовікову славу і невичерпну історію. Ще за сивої давнини кобзарі грали і співали для козаків у короткі хвилини перепочинку між боями, а після звитяжних походів по всій українській землі і далеко за її межами розносили нев'янучу славу — легенди про їх мужність і хоробрість, виявлену відважними охоронцями землі рідної. Народні пісні, історичні думи приносили не одну лише естетичну насолоду, а й відігравали надзвичайно величезну роль в збереженні і передачі наступним поколінням відомостей про численні історичні події і їх учасників, в збереженні культурно — мистецьких традицій та їх розвитку, акумулювали в собі і потім випромінювали через народних співців, через музику і слово багатий здобуток творення і невпинного поступу вперед. Не випадково великий українець Микола Гоголь називав народні пісні дзвінками, живими літописами.

З прадавніх віків славилася кобзарським мистецтвом роменський край. І своїх, доморощених, і тих, хто прибував на нашу гостинну і щедру на добро землю з усіх сторін, упродовж багатьох десятиліть приваблював в це славне літописне місто Іллінський та інші багатолюдні ярмарки, що подовгу вирували тут. Адже відомо, що ярмарки сприяли не лише господарському розвитку населених пунктів, де вони проводилися, не лише спричиняли прискорений розвиток промислового та сільськогосподарського виробництва, давали поштовх розквітові промислів та ремесел, але й слугували на-

буттю та поширенню культурно — мистецьких традицій. Не був винятком і Ромен, де, наприклад в середині XIX століття проживало десь біля шести тисяч чоловік, а в окремі роки на знамениті Іллінські торжища прибувало більше ніж 120 тисяч купців! В свій час ще незабутній Остап Вересай полюбляв ходити до Ромна, як до себе додому. І це не випадковість, а швидше закономірність. Саме тут, на Роменщині, знайшов він свого першого вчителя Юхима, котрий взяв із собою в мандри по селах і містечках Остапа. А коли Юхима не стало, то знову ж таки в Ромні пристав Вересай до іншого кобзаря — Семена Кошового із села Голінки, що розкинулося недалеко від нашого міста. В нього він і закінчив своє навчання і попростував далі в світ своїми власними життєвими й кобзарськими стежками. Але й опісля не раз повертався кобзар до Ромен із своїх Сокиринець — на пісенну батьківщину своїх вчителів і талановитих наставників.

Ходив сюди не раз із сусідньої Березівки і один з найдавніших кобзарів нашого краю Іван Стрічка. В 1832 році фольклорист Платон Лукашевич, їдучи з-під Яготина до Ромна, у корчмі Новицького побіля села Слобідки, записав від Стрічки до того часу невідому думу про Самійла Кішку. Співав у нашому місті і інший народний музикант — Трихон Магадин. Виконував, зокрема, сумну думу про втечу трьох братів з Азова з турецької неволі. І той же таки Остап Вересай був високої думки про його кобзарську майстерність.

Не тільки оспівував боротьбу українського народу за кращу долю, але й сам брав активну участь в ній кобзар — партизан Іван Запорожченко, що народився в одному з хуторів побіля Ромна. Це був кобзар нового типу. До традиційної кобзарської діяльності він додав багато нового, що відповідало часові: співав те, що вивчив від інших кобзарів, одночасно складав нові вірші та творив пісні, в яких відбилися революційні настрої, національно — визвольні прагнення українського народу тощо.

Місто над тихою Сулою стало рідною домівкою і для славетного роменського кобзаря Євгена Адамцевича, котрий, безперечно, залишається найбільш колоритною і значною фігурою серед народних співців минулого XX століття. Великий знавець кобзарського мистецтва і творчого доробку нашого ушлякованого земляка Олександр Правдюк писав якось про нього: «Адамцевич має повне право бути віднесеним до числа тих носіїв кобзарського мистецтва, якими пишається вся українська музична культура».

В двадцятих роках XX століття на Роменщині існувала невеличка кобзарська капела. Незабаром роменські кобзарі об'єдналися з миргородськими і об'єднана капела почала виступати з концертами в містах і селах Полтавщини, Харківщини, на Криворіжжі. Відомо, що кобзарська секція існувала при славетній Роменській мандрівній капелі імені Леонтовича.

Не можна не згадати і інших роменських кобзарів, зокрема Івана Петренка, Федора Терещенка, кобзаря-педагога Олександра Верещинського

та інших, які теж полишили помітний слід в історії кобзарського мистецтва нашого краю. Славні кобзарські традиції Роменщини продовжували до останніх днів свого життя ветеран війни і праці Валентин Заворотько, народний співець Віктор Шатан. Не пориває з нашим краєм своїх творчих і життєвих зв'язків лавірівський бандурист із сусідньої Чернігівщини Ігор Рачок, котрий, безперечно, на сьогодні є одним з найцікавіших і найталановитіших кобзарів ще недавно молодшого покоління народних співців. Найкращі кобзарські традиції нині з величезним успіхом і талантом продовжує Олександр Тріус, котрий, до того ж, освоїв і гру на лірі, активно виступає як в рідному краї, так і поза його межами.

Одним із прекрасних, але на жаль і по сьогоднішній день маловідомим кобзарем є наш земляк Мусій Петрович Олексієнко. Мусій Петрович народився 17 листопада 1871 року в селі Процівці, що пізніше злилося з містом. Батько його рано помер, мати працювала хатньою робітницею в місті. Довелося звичайно зазнавати і злигоднів, але малий Мусій все ж успішно закінчив народне училище, а потім пішов працювати учнем до садівника при поміщицькій садибі¹. В 1892 році М.П. Олексієнко поступив учнем телеграфіста на станцію Ромни Любаво - Роменської залізниці і скоро освоїв професію телеграфіста. Ним і працював все життя. А ще постійно займався самоосвітою, дуже багато читав, особливо художню літературу, книги по історії, цікавився театральним мистецтвом, але найбільше любив народну та класичну музику, народні пісні.

Ця велика любов до музики і пісні з'явилася в нього ще в ранньому дитинстві. Все це в значній мірі перейшло від матері, яка мала гарний голос, любила співати народних пісень, яких знала безліч. Підліток надзвичайно любив музику і часто слухав під вікном будинку, в якому грав на скрипці прибулий з Києва брат поміщиці, який вчився в одному з музичних закладів. Він помітив зацікавлення підлітка-садівника і запросив його до себе, почав навчати грати на скрипці, розуміти ноти. Тоді ж вітчим, який був неабияким майстром, виготовив йому скрипку².

Через все життя проніс Мусій Петрович Олексієнко любов до історії, літератури, театру, але найбільше — любов о музики. Грати любив за будь-яких обставин, окрім скрипки опанував гру на гітарі, мандоліні, духових інструментах. У вільний від основної роботи він заробляв на прожиття, настроюючи роялі та піаніно в сім'ях заможних городян, а ще купляв ноти, книги, музичні інструменти.

Слухаючи гру кобзарів, які часто бували на роменських ярмарках Мусій Петрович дуже зацікавився їх ремеслом, купив стару бандуру і скоро вивчився грати на ній і від багатьох народних співців засвоював, розширював свій власний репертуар. Ще з молодю, упродовж всього свого життя записував ноти та слова пісень і дум. Мусій Петрович надзвичайно дорожив своїм пісенним скарбом (адже пісень було записано до півтисячі). Свої

записи він розпочав піснями, котрі співала його рідна матінка, від різних літніх людей, чия пам'ять зберегла старі народні пісні. А ще спеціально подорожував селами Роменщини, розшукував співаків, що тримали в пам'ті багато пісень і записував, записував... Записував слова і ноти. Але незадовго перед Великою Вітчизняною війною старший син роменського бандуриста Олександр, який керував оркестром в одній з військових частин, забрав їх до Ленінграду, щоб спробувати їх видати. Але розпочалася війна і разом із сином кобзаря вони загинули у лихолітті війни в блокованому фашистами місті. Лише мізерна частина їх нині збереглася.

Мусій Олексієнко брав якнайдіяльнішу участь в просвітньому драматичному гуртку, який виник в кінці минулого століття в селі Процівці і в який увійшли процівські селяни-любители, які були підтримані місцевим любителем театрального мистецтва Каменевим. Каменев не тільки морально підтримував селян, але постійно працював з ними, допомагаючи налагодити гру, спів. В його ж будинку відбувалися і репетиції селянського драматичного гуртка.

Перша вистава, як повідомляє «Київська старина» відбулася в лютому 1899 року. Любителями тоді була поставлена «Наталка — Полтавка» Котляревського. Після вистави народний хор Процівки, організований Каменевим в, виконав кілька творів Миколи Лисенка.

Повідомляючи про цю виставу журнал відзначив прекрасну гру кількох селян і, для нас особливо цінно — Олексієнка. Слід підкреслити, що і пізніші роки Мусій Олексієнко буде відігравати важливу роль в просвітній діяльності цього гуртка.

Особливо великого розмаху набрала ця діяльність кобзаря в роки визвольних змагань українського народу 1917–1920 років, коли як ніколи, великого розмаху набрало театральне мистецтво, освітній і національний рух. В цей час він повертається до Ромен із станції Ромодан, на якій деякий час працював знову ж така телеграфістом, і активно включається в мистецьке життя Ромен, що в перші пореволюційні роки, як в цілому і в усій Україні, набрало особливо великого розмаху. Варто, мабуть, нагадати, що в ті роки в цьому невеличкому провінційному містечку діяли кілька театральних колективів, багато аматорських гуртків, утворених місцевими «Просвітами» та іншими культурно — мистецькими товариствами і гуртками. Тоді ж в нашому місті була утворена мандрівна капела імені Леонтовича, що пізніше була реорганізована в професійний колектив, котрий гастролював не лише в багатьох округах України, але й далеко за її межами.

Мусій Олексієнко в ці роки виступає з бандурою в роменському Народному будинку, в процівському сільському театрі, на численних ярмарках, що так часто проводилися в Ромні та в багатьох навколишніх селах. В цей буремний час він знайомиться і підтримує творчі зв'язки із славною Ганною Петрівною Затиркевич — Карпинською, скульптором і режисером

одного з роменських театрів Іваном Кавалерідзе, майбутніми відомими акторами, а тоді ще аматорами Степаном Шкуратом, Іриною Воликівською, Василем Яременком та багатьма іншими творчими особистостями, що в ті бурхливі і неспокійні роки жили в Ромні. Особливо пам'ятним був для роменського кобзаря Мусія Олексієнка жовтень 1918 року, коли І.П. Кавалерідзе завершив спорудження першого монументального пам'ятника Тарасу Шевченку. В урочистому концерті, що відбувся того дня, виступав і він: і сольо, з бандурою, і в хорі під час театральної вистави.

Пам'ятним цей день став і для самого бандуриста Олексієнка, адже тоді відбулася його зустріч із 92-річним приятелем Тараса Шевченка Григорієм Станіславовичем Вашкевичем, котрий в той час жив поблизу Ромен на своєму хуторі в селі Шумську. Як відомо, Г.С. Вашкевич в молоді роки, навчаючись в Петербурзькому університеті на історико — філологічному факультеті, познайомився і близько зійшовся із Тарасом Шевченком, що незадовго перед цим повернувся із заслання і мешкав на квартирі у його родича Лазаревського. Зустрічі із ним глибоко запали в його душу, справили на нього велике і незабутнє враження. По смерті Шевченка наш земляк збирає і зберігає довгі роки безцінні Шевченківські реліквії в своєму хуторі, бере активну участь у виданні двох поетових «Кобзарів» тощо. В його колекції були рукописи кількох творів Шевченка, старовинний музичний інструмент торбан, що йому належав, фотографії та ін. На схилі літ, 1914 року, частину своїх Шевченкових реліквій наш земляк передасть до Українського Наукового товариства, що на той час діяло в Києві.

Талановита гра місцевого музики справила велике враження на старого Вашкевича. Розчулений дідусь запросив після того пам'ятного концерту на свій хутір аматорів — акторів і кобзаря і вручив тоді М.П. Олексієнку торбан Тараса Шевченка. До 1935 року зберігав він торбан (і не просто зберігав, а грав на ньому), а потім передав Шевченкову пам'ятку до Роменського краєзнавчого музею³. Кілька років тому Шевченків торбан був реставрований і вперше після п'ятдесятирічного німування зазвучав в Ромні на одному із шевченківських вечорів.

Мусій Олексієнко не лише добре грав на багатьох музичних інструментах, але, водночас, був і добрим вчителем. Багатьох юнаків в Ромні він навчив грати на скрипці, гітарі, на різних духових інструментах, довгий час керував у Процівці біля Ромен оркестром народних інструментів, котрий успішно виступав не лише в його рідному селі, але й у місті та багатьох селах Роменщини.

Були серед його учнів і бандуристи, зокрема, роменські кобзарі Іван Петренко, Іван Бедрін та інші. Але найкращим учнем з — поміж них був славетний Євген Адамцевич. Сини кобзаря Олексієнка розповідали, що добре пам'ятають той день, коли до них з товаришем завітав тоді ще молодий Є.О. Адамцевич і попросив батька заграти на бандурі. Мусій Петрович

заграв і заспівав для них кілька народних жартівливих пісень, а коли заспівав думу «Про трьох братів Азовських», які втікали з турецької неволі, тоді сліпий юнак кинувся до кобзаря і став цілувати йому руки, упав на коліна і з сльозами на очах почав прохати його, щоб він навчив його грі на бандурі. Спочатку Мусій Петрович вагався, бо дуже важко вчити незрячого, однак Євген довго благав його і врешті — решт умовив таки. А ще учень виявився надзвичайно здібним і наполегливим, за що його полюбив учитель, віддавав йому багато часу і терпіння, а до того ж ще й вчив безкоштовно. Згадував про свою науку у Мусія Олексієнка в одному з листів до О.А. Правдюка і сам Євген Адамцевич: «Учитись у Олексієнка почав у 1925 р., провчився рік, або $\frac{1}{2}$ р. ...»⁴

Своїм численним учням (а серед них були і діти самого кобзаря) Мусій Петрович Олексієнко передав у спадок любов до народної музики, любов до української народної пісні. Він віддавав весь свій великий талант, досвід і знання, щоб з них вийшли прекрасні люди і музики. Серед синів особливо слід згадати Олександра і Миколу, які успадкували від батька його хист і любов до музики. Вони вміло грали в духовому оркестрі 21-го стрілецького полку, що дислокувався в довоєнні роки в нашому місті, а також в художніх колективах залізничників та машинобудівного заводу. А талановитому бандуристові було що передати своїм синам і своїм учням. Він володів умінням грати на трубі, гітарі, віолончелі тощо, але найбільше любляв скрипку і бандуру, саме їм найбільше віддавав часу. Часто було, граючи на бандурі і співаючи народних дум, він плакав разом з бандурою.

Останні роки життя кобзаря припали на суворі воєнні роки. Давалися взнаки два роки жорстокої гітлерівської окупації, хворе серце боліло за синами, що перебували на фронті і в евакуації. Запізніла вістка про загибель старшого Олександра вкінці підірвала його здоров'я. Не стало Мусія Петровича Олексієнка 8 березня 1945 року. Тоді ж його й було поховано на одному з роменських міських цвинтарів⁵.

Загальноновизнано, що автором славетного «Запорізького маршу» одноосібно вважається роменський кобзар Євген Адамцевич — учень Мусія Олексієнка. Це, зокрема, засвідчує і листування з кобзарем відомого дослідника кобзарського мистецтва О.А. Правдюка. В одному з листів до нього Євген Олександрович писав: «Тепер відносно Запорізького маршу. 1926 року я почув мелодію, першу частину від кобзаря Положая Івана Кириловича, другу частину — мажорну сам склав, і з'єднавши до купи, дав назву Запорізького маршу»⁶. Але ж є і інша точка зору, зокрема поважного знавця народнопісенної творчості і творчості Євгена Адамцевича нині вже покійного академіка педагогічних наук П.П. Охріменка, котрий на основі багатьох фактів вважав, що авторами цього маршу були Євген Адамцевич і Мусій Олексієнко. Саме від свого вчителя перейняв першу частину маршу початкуючий учень і далі продовжив створення мелодії. Про це, зокре-

ма, йдеться і в спогадах синів М.П. Олексієнка. Додатковим аргументом на користь думки, що одним із співавторів слід вважати його вчителя є моя недавня знахідка в газеті «Рада» за 1911 рік. Повідомляючи про шевченківський літературно — музичний вечір, що відбувся 15 травня того року, в коротенькому дописові про цю подію автор повідомляв, що в ньому брав участь і «кобзар — інтелігент» із села Процівки Роменського повіту. І серед тих творів, котрі виконував на тому вечері наш земляк, названо і „Запорізький марш”⁷. Вважаю, що ця важлива інформація в газеті є додатковим і досить красномовним свідченням того, щоб Мусія Петровича Олексієнка слід вважати одним із авторів відомого по всіх обширах «Запорізького маршу».

Список використаних джерел:

1. Григорій Діброва. Роменський кобзар Мусій Олексієнко // Народна творчість та етнографія. — 1991. — №2. — С. 88.
2. Біографія кобзаря Олексієнка Мусія Петровича, написана його сином Костянтином та Миколою. Знаходиться в архіві автора.
3. Торбан Шевченка: Спогади братів Костянтина та Миколи Олексієнків. Знаходяться в архіві автора.
4. Народна творчість та етнографія. — 1987. — №5. — С. 63.
5. Григорій Діброва. Кобзар Мусій Олексієнко — учитель Євгена Адамцевича та один із авторів «Запорізького маршу» // Часопис української історії / за ред. д-ра іст. наук, проф. А.П. Коцура. — Київ, 2012. — Вип. 22. — С. 34.
6. Народна творчість та етнографія. — 1987. — №5. — С. 63.
7. Рада. — 1911. — 2 червня. — №123.

Hryhoriy Dibrova (Romny)

ROMNY KOBZAR MUSIJ OLEKSIYENKO: THE TEACHER OF YEVHEN ADAMTSEVYCH AND COAUTHOR OF «MARCH OF ZAPORIZHZHYA»

The article is devoted to the kobzars of Romny district (Sumy region) Yevhen Adamtsevych and Musii Okleksiienko — the creators of «Zaporizhian March». Also, the article tells us about Valentyn Zavorotko, Ivan Zaporozhchenko, Ivan Petrenko, and the kobzar and the lyre player Olexsandr Trius too, who continue the famous kobzar's traditions in Romnydistrict.

Key words: kobzar, lyre player, traditions, Romny district, Sumy region, Y. Adamtsevych, M. Okleksiienko, O. Trius.

Світлана ТЕТЕРЯ (Переяслав-Хмельницький)

ПЕРЕЯСЛАВЩИНА В ЖИТТІ ТА ТВОРЧОСТІ ГЕОРГІЯ ТКАЧЕНКА

У статті розглядається один із періодів творчості кобзаря, художника, архітектора — Г. К. Ткаченка, що пов'язаний із Переяславщиною. Аналізується постать творчої особистості на основі спогадів жителів м. Переяслава, які спілкувались із митцем під час його перебування в місті.

Ключові слова: Г. К. Ткаченко, музей, бандурист, кобзар, спогади.

Багата на історичне минуле Переяславська земля, приваблювала до себе багатьох видатних постатей в галузі культури, мистецтва, науки, історії. Тут творили Григорій Сковорода, Тарас Шевченко та багато інших видатних українців, серед них і Георгій Ткаченко — художник, архітектор, бандурист. Саме він після Другої світової війни лишився єдиним носієм традиційного кобзарського репертуару, зберіг старосвітську діатонічну бандуру, яку купив у 1917 р. в Харкові та проніс із собою через все життя, доніс до нас харківсько-зінківський спосіб гри на цьому інструменті. Ця бандура і донині зберігається в Музеї театрального, музичного та кіномистецтва України. Переїняв він спосіб гри та репертуар у кобзаря Петра Древиченка (Дригавки), який в свою чергу був учнем Гната Гончаренка.

Бандура Г. Гончаренка (№2042, KB-267) експонується в Музеї кобзарства Національного історико-етнографічного заповідника «Переяслав» [2]. Жодних даних про те кому вона належала, коли і ким виготовлена не було. Її приналежність Гнату Гончаренку, у ході проведених досліджень, визначив Микола Товкайло, цех-майстер Київського кобзарського цеху. Намагаючись встановити її походження він звернувся до фондів Національного художнього музею України, звідки у 1954 р. ця бандура разом з етнографічними матеріалами та творами декоративно-ужиткового мистецтва була передана до Переяславського, тоді ще історичного музею. Виявилось, за дослідженнями Товкайла М. Т., що вона там не була інвентаризована, і відповідно не мала облікової документації. І все ж її власника вдалося визначити за зовнішнім виглядом, і запорукою цього стало давнє зображення інструмента. Давні бандури не мали серійного виробництва, вони виготовлялись

майстрами без креслень, тому кожна бандура була індивідуальна й неповторна за розмірами, зовнішнім виглядом, характерними пошкодженнями тощо. Співставлення переяславської бандури і бандури з відомої світлини початку 1900-х рр., на якій бандурист Гнат Гончаренко зображений разом із поводитирем та дослідником О. Бородаєм показало, що це один і той же інструмент [9, 479-480]. Сьогодні цьому артефакту вклоняються всі кобзарі та бандуристи, які відвідують переяславський Музей кобзарства.

Як і багатьох інших талановитих митців, Георгія Ткаченка на творчі звершення надихала слава історія Переяславщини. Саме тут Георгій Кирилович на порозі свого 90-річчя створює, можливо, свою останню художню роботу, «Поріг Ненаситець» (М-2208, КВ-22829) [1]. Цей твір він писав у Переяславі, на території літописного урочища Гора відомого з княжих часів, де нині знаходиться Музей народної архітектури та побуту Середньої Наддніпрянщини НІЕЗ «Переяслав». Робота створена в 1987 р. олійними фарбами в притаманному Георгію Кириловичу стилі. Це є свідченням того, що митець до останнього працював, віддавав всього себе творчості, виконуючи високу духовну місію лишити по собі багатий мистецький спадок [8, 232]. За асистента та помічника у нього був Євдоким Перевальський син Василя Перевальського, який був у дружніх відносинах із Георгієм Кириловичем Ткаченком.

На той час Заповідник у Переяславі очолював Михайло Сікорський. Людина, яка не тільки створила більше 20 музеїв у маленькому містечку, перетворивши Переяслав на місто-музей, а й мала здатність акумулювати навколо себе геніальні творчі особистості. До цих людей належав і Георгій Кирилович Ткаченко. Михайло Іванович Сікорський, був у добрих приятельських стосунках із Григорієм Кириловичем, який і запропонував ідею створення Музею кобзарства в Переяславі. Разом із багатьма знайомими бандуристами Георгій Ткаченко був присутній на його урочистому відкритті 4 березня 1989 р.

Георгій Ткаченко є однією із ключових постатей відродження кобзарства, після його нищення радянським тоталітарним режимом. Варто зазначити, що сліпці не допускали до свого фаху зрячих, але Древченко відчув необхідність передати спосіб гри та репертуар зрячому. «Ось так-то, Георгію, — говорив П. Древченко хлопцеві, — бандура у кобзаря, як душа — загубити легко, а знайти тяжко» [8, 231]. Прості й глибокі пророчі слова, сказані кобзарем, які доніс до нас Георгій Ткаченко стали для нього дороговказом на кобзарській ниві.

Розкрити особистість Георгія Ткаченка, його творчі задуми та мистецький спадок допомагають спогади людей, які мали честь співпрацювати із ним або були свідками його творчості.

Георгій Ткаченко мав друзів і приятелів серед співробітників Заповідника та жителів міста. Одним з них був Микола Товкайло — археолог, кан-

дидат історичних наук, цех майстер Київського кобзарського цеху. Саме його Георгій Кирилович вважав одним із своїх улюблених учнів та послідовників у кобзарській справі. Микола Тихонович згадує свого учителя з великою повагою, адже він був саме тою людиною, яка дала йому в руки старосвітську бандуру, передала креслення цього інструменту, «поклала руки на струни», передала кобзарський репертуар та надихнула на подвижницьку діяльність по відродженню феномену української етнокультури — кобзарства. Товкайло М.Т. зазначає: «Я ж познайомився з Г. Ткаченком у 1979 р. У мене виник інтерес до справжнього кобзарського інструменту, і так почав напивувати, де можна познайомитись із справжнім кобзарем. В. Лісовол познайомив мене із Георгієм Кириловичем весною 1979 р. на вечорі присвяченого Ф. Лаврову, що проходив у Інституті мистецтвознавства фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського.

Тоді ж я і попросився в учні до Г. Ткаченка. Влітку поїхав в археологічну експедицію, а розпочав ходити на навчання восени. Виникло питання інструменту, на той час їх робили два майстри В. Сніжний та Нагнибіда по кресленню Г. Ткаченка.

Георгій Кирилович запропонував мені самому зробити інструмент. І за зиму я зробив собі бандуру. Займалися цією справою ми з М. Будником. Знайшли вербову колодку в ботанічному саду м. Києва, розкололи її, а на верхняк знайшли деку з старого піаніно.

Георгій Кирилович Ткаченко приїздив до Переяслава, ще з тих часів, коли розпочались роботи по спорудженню Музею архітектури та побуту Середньої Наддніпрянщини. Давав поради, як фаховий ландшафтний архітектор. В той час він був членом Українського товариств охорони пам'яток історії та культури, багато подорожував по Україні і вивчав давню архітектуру: церкви, замки, вивчав та фіксував, також паркову архітектуру.

Саме йому належить ідея створення Музею кобзарства. Тодішній директор Заповідника підтримав цю ідею, так в 1989 р. була створена музейна експозиція. У Переяславі він працював над картиною «Поріг Ненаситець». Під час роботи над полотном жив на території Музею архітектури та побуту Середньої Наддніпрянщини. В той час у нього уже були проблеми з зором і він потребував допомоги у створенні полотна. За помічників у Г. Ткаченка були М. Будник та Є. Перевальський» [6].

Зрозуміти велич та актуальність для сучасників постаті Г. К. Ткаченка дають можливість спогади першого очільника Музею кобзарства Національного історико-етнографічного заповідника «Переяслав» В. Ф. Мормеля У них він зазначає: «Познайомив мене з Ткаченком М. Т. Товкайлодесь у 1988 р. Тихонович привів мене до нього додому в Києві. Там у нього вдома я зробив відеозапис інтерв'ю із Г. Ткаченком, який передав до Музею кобзарства...

При створенні Музею кобзарства в Переяславі з Г. К. Ткаченком обговорювались всі питання, у вирішенні яких він міг взяти участь як носій кобзарської традиції, як художник, як представник іншої епохи.

Георгій Кирилович був присутній на відкритті Музею кобзарства разом з багатьма іменитими та поважними бандуристами, серед них: А. Бобир, Т. Компаніченко, М. Товкайло, Й. Яницький. 4 березня 1989 р. К. Ткаченко та А. М. Бобир перерізали стрічку на вході до Музею кобзарства — один як найстаріший, а другий як самий відомий. На відкритті Ткаченко співав із іншими бандуристами вже не в музеї, а в РБК» [7].

У дружніх стосунках із Г. К. Ткаченком був і поет, член Національної спілки письменників України, ветеран музейної справи Олег Коломієць. Ось, як він згадує про ті часи, коли йому випало на долю поспілкуватися із цією видатною людиною: «Вперше я побачив і почув Георгія Кириловича Ткаченка ще студентом-першокурсником навесні 1969 р. в Києві, у залі Музично-хорового товариства при Спілці композиторів України (що було тоді на вулиці Пушкінській). Він тоді виконав пісню «Про сестру та брата» й думу «Буря на Чорному морі» — в супроводі старосвітської бандури.

Вдруге — у жовтні 1976 р., коли я почав працювати науковим співробітником нашого Заповідника. На вокзалі я тоді зустрів кобзаря і супроводив його до центру міста. Так ми познайомилися ближче. Тоді Георгій Кирилович зупинився в нашій готелі (нині там готель «Пектораль»). Він запросив мене до себе в номер.

Я взяв із собою тогочасний невеликий магнітофон «Весна-3» й записав від кобзаря кілька козацьких дум та пісень. Магнітофонна плівка збереглась у мене й дотепер. Про цю зустріч я написав замітку до нашої місцевої газети («Гість міста»).

Георгій Кирилович Ткаченко з 1980-го по 1989 рр. час від часу, майже регулярно щороку приїздив до Переяслава — виступав із кобзарськими вечорами, влаштовував виставки своїх акварельних робіт, оскільки був ще й прекрасним художником-пейзажистом та архітектором. Як аквареліст він залишив нам вельми своєрідні романтичні зразки мистецтва.

У літню пору він у готелі не селився, а проживав на території Музею народної архітектури й побуту. Там він малював, виступав перед науковцями музею, перед учителями, учнями й просто перед аматорами старосвітського співу.

Незважаючи на вельми поважний вік, кобзар популяризував давню старосвітську бандуру й організовував своїх учнів довкола себе так, щоб і вони згодом могли подібні народні бандури за кресленнями, які робив сам Г. К. Ткаченко, а також грати на ній, переймаючи водночас репертуар традиційного кобзарства. Найактивнішими учнями Георгія Ткаченка були Микола Будник, Віктор Мішалов, Микола Товкайло, Михайло Селівачов, Василь Перевальський та інші.

Помер Георгій Кирилович Ткаченко в грудні 1993 року в віці 95 років у Києві.

Р. С. Перед очима й тепер його щира усмішка, лагідний голос, мудрі знання, які не часто можна зустріти навіть у книгах» [3].

Неодноразово спілкувалася із видатним митцем і Лариса Годліна — Заслужений працівник культури України, ветеран музейної справи, яка обіймала на той час посаду головного зберігача фондів Переяслав-Хмельницького державного історико-культурного заповідника (нині НІЕЗ «Переяслав»). Про цей період вона зазначає: «Георгія Кириловича Ткаченка я знала задовго до нашого знайомства, завдяки його акварелям. Уперше роботи художника я побачила у колекції Яготинського краєзнавчого музею — і відразу захопилася ними. Пейзажі та жанрові твори, пов'язані із життям та мистецькою спадщиною Г. С. Сковороди не могли нікого залишити байдужими. Залюблений в Україну автор писав душею, серцем. Похвалився роботами Г. К. Ткаченка директор Яготинського музею Непорожній Олександр Степанович, щирий друг Михайла Івановича Сікорського. І, звичайно, М. Сікорський відразу ж почав домовлятися про влаштування виставки художника у Переяслав-Хмельницькому заповіднику. Перемовини закінчилися передачею частини акварелей до Переяслава. Це були незвичайно гарні твори талановитого митця. Начебто, звичні для ока кожного українця куточки рідної землі були написані з такою любов'ю, що завмирало серце глядача. А кольорова гама взагалі була незвичайною, фантастично прекрасною. Георгій Кирилович мав унікальне відчуття кольору.

У М. Сікорського виникла ідея сформувати колекцію творів художника у нашому (Переяслав-Хмельницькому) заповіднику. І, в результаті перемовин з автором, його було запрошено до Переяслава.

Г. К. Ткаченко відносився до тих митців, яких Господь щедро обдаровує талантами. Ми дізналися, що художник, окрім всього, знаний кобзар, бандурист, який мав своїх учнів та вмів виготовляти кобзи і бандури. Один із його талановитих учнів Товкайло Микола Тихонович, бандурист, археолог, працював у Переяслав-Хмельницькому заповіднику.

Зустрівшись з Георгієм Кириловичем, я була вражена його внутрішньою культурою, інтелігентністю — це був яскравий представник української творчої еліти.

Невеликий, худорлявий, просто, але дуже ошатно вбраний він світився добротою та лагідністю. Мені кинулася у вічі білосніжна, ідеально випрасувана вишиванка-чумачка з жовто-блакитними візерунками. Орнамент був геометричний, з давніми елементами, дивував своєю довершеністю. Поцікавилася у Георгія Кириловича чи не остерігається носити сорочку з вишивкою такого розкольорювання. На це він відповів: «Я вже своє відбоявся». Пізніше дізналася, що зазнав Г. Ткаченко і гонінь, і репресій — та залишився патріотом. Щодо вишиванки пояснив — виконана вона за сло-

божанськими мотивами. І, чи то серйозно, чи жартома сказав, що за давнім козацьким звичаєм вміє вишити сам собі сорочку.

Він кілька разів заходив до нас у відділ науково-фондової роботи з якими-сь питаннями. В той час мова йшла про замовлення авторських творів для експозиції меморіального музею Г. С. Сковороди та полотна «Поріг Ненаситець» для майбутнього історичного музею, що донині залишився недобудованим. Георгій Кирилович був дуже цікавим співрозмовником — він вражав своєю мудрістю та справді енциклопедичними знаннями. На моє запитання, де він отримав таку різносторонню та фундаментальну підготовку, відповів: «Насамперед, у гімназії, а потім у життєвих вузах».

Саме він познайомив мене та колег з роботами К. Шероцького і Хв. Вовка, дослідників закритих для радянської етнографічної науки. При цьому Г. К. Ткаченко наголосив, що не треба боятися «незручних» проблем, адже вони правдиві, а правда завжди є «незручною». Георгій Кирилович був дуже тактовним і толерантним, але, якщо мова заходила про життєво важливі питання, умів спокійно і дуже ввічливо відстояти свої принципи.

Г. Ткаченко допомагав і в музейних справах. Познайомивши його із колекцією народних музичних інструментів, ми отримали кваліфіковану консультацію з атрибуції цих предметів. Георгій Кирилович дав фондовим співробітникам пораду щодо наукового комплектування вказаної колекції. Також він підказав, які джерела допоможуть у роботі та до яких респондентів варто звернутися за інформацією. Боюся помилитися, але, здається, саме він підштовхнув М. І. Сікорського до ідеї створення Музею кобзарства»[4].

З теплотою та вдячністю згадує про Георгія Ткаченка Ніна Захарчук — ветеран музейної справи, яка на той час очолювала Музей класика єврейської літератури Шолом-Алейхема: «Мої спогади про Георгія Кириловича Ткаченка дуже теплі та приємні. Це була літня людина невисокого зросту, худорлявої статури, дуже приємна в спілкуванні. Він був дуже привітний, жвавий, попри свій вік. Одягнений Георгій Кирилович був вишиванку, що було рідкістю на той час. Відчувалося, що це патріот, який любить Україну. Запам'ятався він мені як неординарна творча особистість.

На ганку Музею М. М. Бенардоса художник працював над своєю картиною «Поріг Ненаситець», що викликало подив та захоплення відвідувачів та співробітників музею.

Хто ж такий Г. Ткаченко я більш детально дізналася від Миколи Товкайла. Він розповів, що Георгій Кирилович виконує кобзарський репертуар на старосвітській бандурі. Саме він передав своїм учням, серед них і М. Т. Товкайло, цей безцінний скарб.

Це велике щастя та дарунок долі спілкуватися з такими людьми як Георгій Ткаченко, але усвідомлюєш це лише згодом» [5].

Ці спогади та роздуми ілюструють лише невеликий проміжок життя непересічної особистості, митця — Георгія Ткаченка. Зібрані в одне ціле ці свідчення дають нам можливість осмислити всю велич та унікальність наших попередників, які не тільки відроджували та примножували нашу національну культуру, але й залучали до цього молодих патріотів. Завдяки величній постаті Г. К. Ткаченка відроджено феноменальну гілку української етнокультури — кобзарство.

Список використаних джерел:

1. Інвентарні книги фондової групи «Мистецтво» Національного історико-етнографічного заповідника «Переяслав» № 1–6.
2. Інвентарні книги Переяслав-Хмельницького історичного музею № 1–5.
3. Польові матеріали автора. Записано від респондента О. Р. Коломійця 1951 р. н., жителя Переяслава-Хмельницького у березні 2017 р.
4. Польові матеріали автора. Записано від респондента Л. О. Годліної 1954 р. н., жительки Переяслава-Хмельницького у травні 2017 р.
5. Польові матеріали автора. Записано від респондента Н. О. Захарчук 1949 р. н., жительки Переяслава-Хмельницького у липні 2017 р.
6. Польові матеріали автора. Записано від респондента М. Т. Товкайла 1949 р. н., жителя Переяслава-Хмельницького у вересні 2017 р.
7. Польові матеріали автора. Записано від респондента В. Ф. Мормеля 1941 р. н., жителя Переяслава-Хмельницького у вересні 2017 р.
8. Тетеря С. А. Творчий геній Георгія Ткаченка — витоки духовності митця. Пошуки себе і свого місця в світі мистецтва // Переяславський літопис: зб. Наук. Статей. Вип. 7 / [ред. колегія Коцур В. П. (голов. ред.) та ін.]. — Переяслав-Хмельницький, 2015. — С. 226–232.
9. Товкайло М. /Гончаренкова бандура у Переяславі/ GENTE UKRAINUS, NATIONE UKRAINUS = ЛІТЕРАТУРНІ ШЛЯХИ СТАРОЖИТНЬОЇ УКРАЇНИ: зб. наук. праць: [на пошану доктора філологічних наук, професора Миколи Корпанюка з нагоди його 60-річчя]/ [упоряд.: В. М. Подрига, М. М. Малинка]. — К.: Євшан-зілля, 2010. — С. 479–483.

Teteria Svitlana (Pereiaslav)

TRANSLATION IN LIFE AND THE WORKSHOP OF GEORGIA TKACHENKO

The article deals with one of the periods of creativity of the kobzar, artist, architect G.K. Tkachenko, which is connected with Pereiaslavl region. The figure of a creative person is analyzed on the basis of memoirs of inhabitants of Pereiaslav city who communicated with the artist during his stay in the city.

Key words: G. K. Tkachenko, museum, bandurist, kobzar, memoirs.

Олександр ТРИУС (Ромни)

МОЄ КОБЗАРЮВАННЯ¹⁾

У цій автобіографічній статті відомий незрячий бандурист і лірник Олександр Триус розповідає про свій кобзарський шлях. До друку статтю підготував Н.І. Божинський.

Ключові слова: ліра, бандура, кобзарі, традиція.

Я народився в простій робочій сім'ї, в місті Ромни Сумської області. Мій батько казав, що всі прізвища пов'язані з вусами, свідчать про належність до козацького роду. Раніше наше прізвище звучало як Триус, в розумінні терти ус, а з часів русифікації України, перетворилося на Триус.

Все своє свідоме життя, я грав на якихось музичних інструментах. Спочатку це був пищик зроблений мною з кульбабки, в якому я спаленим сірником протикав отвори, і грав на ньому як на ріжку. А ще був мотузок прив'язаний до ніжки столу, за рахунок натяжки мотузка, я міг змінювати тональність звуку і таким чином підбирати на слух мелодії. Ще мене моя бабуня познайомила з таким примітивним інструментом як гребінець. Цей інструмент використовувався двома способами. У першому способі можна проводити щепкою по зубцях гребінця і задавши ритм, доповнювати гуртове музикування. У другому ж, використовується мембрана з паперу, яка вставляється між зубчиками гребінця, і щільно притиснувши до губ цей інструмент, треба голосом наспівувати мелодію. Отримані звуки з такого інструменту, віддалено нагадують звуки саксофону. Потім були прості алюмінієві ложки ситиснуті між пальцями, і ними відбивався ритм. Потім був бубон, склянні пляшки наповнені водою і безліч всілякої господарської утварі, з якої можна добути хоч який музичний звук. А вже в 6 років, батьки купили мені дитячий-одноголосий акордеон. Опанувавши його самотужки, я грав на ньому як на справжньому. Тодішній мій репертуар складався з народних пісень та мелодій, які я чув від своєї бабусі.

¹⁾На прохання Назара Божинського збережено авторський правопис і стиль викладення.

Моя бабуса була віруючою людиною, а тому й мене привчала до духовного життя. Вчила мене молитов, яких сама знала і читала мені біблію, пояснюючи де-які епізоди своїми словами, щоб я міг сприйняти та правильно зрозуміти написане.

Слово кобза, я також вперше почув від бабусі. У неї під самотканим килимом, на стіні, весіла величезна картина, з зображенням козака Мамає. Я такого зображення Мамає більше ніде не бачив. Це була зображена ніч, невелике багаття, перед багаттям на траві сидить Мамай з кобзою в руках, а за спиною зажурений кінь біля могутнього дуба, і око коня наповнене сльозами, ніби ось-ось потече.

Бабця розповідала мені багато казок та легенд про козаків, де іноді зрідка, можна було почути слово кобзар. Коли я чув це слово, то в моїй дитячій голові, складалася уявна картина Мамає, або ж Шевченка.

Коли я пішов до школи, то з першого ж класу почав грати у шкільному, духовому оркестрі. І грав виключно на слух, бо народився з вадами зору і не бачив нот. А з 5 класу почав ще й у шкільному ансамблі естради грати, на ударних інструментах. І саме того ж року, помер мій хрещений батько, залишивши мені у спадок гармошку. Швидко, також самотужки опанував гармошку, та мав величезний репертуар Українських народних пісень, та народних пісень радянської доби. Пісні були, як Українською, так і Російською мовою. У кінці 1980 року, почав самотужки опановувати гітару, і вже у 1983 році заявив про себе, як бард обласного масштабу. З 1982 по 1985 рік, навчався в Роменському ПТУ, де також грав у духовому та естрадному колективах. Був не одноразовим переможцем в якості барда, представляючи честь свого училища на різноманітних фестивалях і конкурсах, обласного масштабу.

З грудня 1986 по грудень 1988 року, служив у лавах Радянської армії, де також продовжував грати у духовому та естрадному колективах. В армії отримав черепно-мозкову травму, в наслідок якої зір впав з 30% до 10%. Після армії, зір стрімко почав падати і в 1997 році засліп на ліве око, а в червні 2003 року осліп зовсім. Але продовжував брати участь та перемагати на фестивалях та конкурсах, що правда вже всеукраїнського масштабу. В 2008 році познайомився з місцевим бандуристом, який називав себе кобзарем, Валентином Іларіоновичем Заворотьком. Він обіцяв зробити з мене кобзаря, попередньо взявши з мене обіцянку, не полишати цієї справи до кінця свого життя. Він вводив мене в духовний світ кобзарства, а саме вчив молитов та знайомив із знахарськими справами. Вчив, як мусить поводити себе кобзар. Та на жаль так спільно і плідно спілувалися ми з ним всього 2 місяці, бо того ж року у грудні він помер, у віці 83 роки. Хоч він і не встиг навчити мене володінню бандурою, я вважаю його своїм духовним наставником. Взявши в аренду академічну бандуру у місцевій музичній школі, я почав самотужки її опановувати, і вже через 2 місяці брав участь у збірних

концертах, при Роменському відділі культури. І завдяки відділу культури, я потрапив на обласний відбірковий тур фестивалю «Червона рута» у 2010 році. Там я посів перше місце і познайомився з Михайлом Йосиповичем Хаєм. Він зауважив мені, що не зважаючи на перемогу, я не зможу взяти участь у самому фестивалі, як-що я не перевчуся грати з академічної бандури на автентичний інструмент, тобто на старосвіцьку бандуру. Взявши з мене попередньо обіцянку, що я буду грати на цьому інструменті, він пообіцяв допомогти мені у придбанні старосвіцької бандури. І вже у листопаді 2010 року, Микола Тихонович Товкайло привіз мені прямо додому цей дивовижний для мене інструмент. Він зробив цю бандуру з клену. Ту ніч я і Микола Тихонович майже не спали, а все говорили і він показував мені як правильно ставити пальці, та як брати акорди, або вести мелодію. А вранці наступного дня, Микола Тихонович поїхав додому, а я лишився сам на сам з інструментом, який вперше в житті взяв у руки. Та вже через чотири місяці наполегливої праці, завдяки нестримному бажанню та терпінню моєї родини, сформувався мій перший репертуар. Цей репертуар складався з чотирьох пісень: Нема всвіті правди за Ткаченком, Ой піду я лугом за Будником, Ой ти пташко жовтобоко та Мире лукавий за Криськом. З цими піснями я розділив перше місце з Євгеном Ветруком з Херсону, на Червоній Руті 2011 року. Це був мій дебют і стартовий трамплін, для того, щоб я став більш глибоко цікавитися та вивчати кобзарство.

У червні 2011 року я приїхав на фестиваль «Кобзарська Трійця», де вперше брав участь. Кобзарська братія мене зустріла так, як зустрічають рідного брата, якого давно не бачили. І я відчув себе членом цієї родини, де все було таким близьким і таким знайомим, але не відомо з якої причини ми ніби були у довготривалій розлуці. Тут я вперше почув слово «лірник» і усвідомив істинне значення традиції. Саме з цього часу я став одним із братчиків «Київського кобзарського цеху».

Протягом декількох років Микола Тихонович Товкайло давав мені настанови та поради, автоматично ставши моїм панотцем. І вже у червні 2013 року, я пройшов першу визвілку (одкліщину). З відтоді почалося моє самостійне кобзарювання, кобзарські мандри Україною, але все ж за допомогою поводири.

Я грав у будинках культури та навчальних закладах, біля церков і просто на вулиці, на базарах та ярмарках, в містах і селах. Мені більше подобається грати на вулиці, бо там я відчуваюся вільнішим, та й слухачів можу зібрати більше ніж у залах. У залах хоч і оголошували мене кобзарем, все одно було відчуття, що слухачі сприймали мене як артиста. Це було помітно по аплодисментах та вигуках «браво». На вулиці ж я відчуваю тісний контакт із слухачем. Там не чути аплодисментів та вигуків, але чути слова подяки і чути як біля тебе хтось схлипує слухаючи сумну, або жалібну пісню.

Микола Тихонович Товкайло зробив мені ще й ліру, яка розширила мої можливості у демонстрації традиційного, кобзарсько-лірницького репертуару. На сьогодні у моєму репертуарі понад 40 творів. Це дві думи: «Про Марусю Богуславку» та «Про трох братів самарських», історичні пісні, псалми та канти. Я люблю виконувати більше духовних пісень, але іноді люди просять виконати якихось певних пісень, частіше історичних, а буває і на вірші Шевченка чи Сковороди. На правобережній частині України краще сприймається бандура та історичні пісні, а на лівобережній — ліра та пісні духовного змісту.

В народі мене називають і кобзарем, і бандуристом, і лірником, а декілька разів у Києві люди, старші за мене віком, називали батьком. І лише один раз чув коли говорили про мене, як про людину Божу. Дехто з науковців стверджує, що ми не кобзарі, а реконструктори. Ті, хто це твердить, і справді реконструктори, бо вони беруть пісні із можливо-доступних джерел і копіюють їх, як магнітофон. Вони роблять велику і важливу роботу, реставруючи майже втрачені пісні. Але я вважаю себе кобзарем, бо для мене кобзарство і реконструкція — це різні речі, хоча і тісно пов'язані між собою.

Кобзар, це не тільки виконавець кобзарських пісень, але і є носієм, нехай вже частково втраченої, частково реконструйованої, але все ж таки традиції. Мені, як і колишнім кобзарям, доволі часто доводиться на прохання людей співати заупокійні молитви на поминках. Навіть одного разу був запрошений на весілля тільки з однією метою — благословенням молодят. Мене запросили їхні батьки, хоча я з ними й зовсім не знайомий.

Особисто для мене, кобзарство — це можливість самореалізації, як людини незрячої. Тож і в майбутньому я бачу сліпецьку братію кобзарів, які плідно працюють разом з реконструкторами-науковцями.

Oleksander Trius (Romny)

MY KOBZAR LIFE

This article spoke about hard kobzar way of famous blind bandura and lyra player Oleksander Trius. Tekst wrote Oleksander by himself. Article prepared to print by N. Bozhinsky.

Key words: lyra, bandura, kobzars, tradition.

Олександр ТИХЕНКО (Київ)

ЛІРНИКИ КИЇВСЬКОГО ПОЛІССЯ

У статті порушено проблему запису спогадів про українських лірників. Вперше опубліковано 5 розшифровок аудіозаписів з історії української лірницької традиції.

Ключові слова: записування спогадів, ліра, сліпі старці, Київське Полісся.

Виїжджаючи на терени Київського Полісся і розпитуючи тамтешніх старожилів про колишнє життя, дуже часто можна почути цікаві оповіді про незрячих старців — лірників. Зафіксувати цю інформацію — доволі важливе завдання для сучасних етнологів, адже таким чином рятуємо від забуття цілий пласт народної культури.

Справді, Київське Полісся є надзвичайно результативним тереном для дослідника. У цьому регіоні й досі збереглося багато архаїчних рис, як суто побутових, так і світоглядних. Шкода, що лірницька традиція цього осередку, незважаючи на свою давність, вивершеність та самобутність, згасла. Однак у пам'яті народній лишилися деякі спогади про неї. Про що ж згадують люди?

1. Лірники активно ходили тут у 1930–1940-х рр. [1–5]. Менш масово — у 1950-х рр. Власне, чимало респондентів вважає, що лірництво занепало у зв'язку з проведеною пенсійною реформою, коли калікам та старим людям почали виплачувати хоч якісь кошти. Останні декілька згадок про активну лірницьку співогру на Київському Поліссі припадають на кінець 1970-х рр.

2. Подекуди радянська система застосовувала проти лірників репресивні заходи. Так, вдалося записати свідчення про лірника, який в кінці 1930-х рр. або на початку 1940-х рр. “з тюрми повернувся” і співав під ліру доволі специфічну пісню — “Тюрма каменна, большая” [4]. На жаль, залишається невідомим, за що він був засуджений, яким чином зумів вибратися з місць позбавлення волі, де саме він перебував. Однак сам по собі факт — надзвичайно цікавий.

3. Імовірно, деякі лірники могли загинути під час Другої світової війни від рук німців. Про один такий випадок, що трапився в с. Ясногородка Вишгородського р-ну, оповідає Є. П. Кухаренко [2]. Важко сказати, чи сталося це внаслідок якоїсь помилки, чи, можливо, цілеспрямовано. Взагалі

німці не ставилися вороже до лірників [1]. Це підтверджують також і інші респонденти.

До речі, Є. П. Кухаренко називала ліру “бандурою” та “круглою бандурою”. Через це виникла потреба дещо докладніше розпитати про інструмент, показувати зображення колісних лір, лірників. Врешті сумнівів не залишилося — під “круглою бандурою” малася на увазі колісна ліра.

4. Справжньою щасливою знахідкою є оповідь Є. І. Єрко, де змальовано багато характерних рис із лірницького побуту [1]. Особливу увагу тут привертає переказ про лікувальні практики лірника Ничипора Івановича. Як бачимо, він лікував хворих словами, що їх промовляв про себе (“*ув умі*”). Причому тримав усе під секретом, адже у випадку, якщо ці слова стали б відомі і були б необережно промовлені вголос сторонньою людиною, хвороба із пацієнта начебто могла перейти на самого лірника.

Цікавими є також пригадані Є. І. Єрко деталі із лірницького життя: співання псалмів перед хатніми іконами, відмова від виконання побутових пісень під час релігійних свят, промовляння молитов під супровід ліри, носіння на собі іконки тощо. Безумовно, тут маємо справу із глибокою і давньою лірницькою традицією, яка продовжувала існувати навіть в умовах радянського тоталітарного режиму.

5. У 1940-х рр. лірницькі осередки переважно не відходять від своїх засадничих положень, не змінюють світоглядних орієнтирів. В багатьох місцевостях лірницьке мистецтво опанували чоловіки, скалічені під час Другої світової війни. Київське Полісся тут не стало винятком [3].

Однак не можна не помітити також і інші явища. Так, наприклад, приблизно в 1940-х рр. один із лірників говорив, що нібито вчить своєму ремеслу кількох власних дітей [3]. Наскільки була серйозною така наука, і чи була вона взагалі? Так чи інакше з обережністю можна говорити про деякий регрес у традиції, брак розуміння у конкретних виконавців.

На сьогодні фіксування свідчень та переказів про лірницьку традицію може дати все ще значні результати. Звісно, далеко не завжди щастить записати розлогу, сповнену всілякими подробицями, оповідь. Це швидше виняток із правила. Найбільше поки що записано спогадів-констатацій. Мовляв, були лірники, ходили, грали, співали сумних пісень, люди плакали тощо. Майже в кожного такого спогаду є якась своя неповторювана деталь, те, що оповідачеві найбільше запам'яталося. В одному випадку це може бути згадка про хусточку з квітковим орнаментом, що лежала поверх ліри. В іншому випадку — якісь уривки з пісні, що її виконував лірник, або що.

Завдання дослідника — не лишень вишукувати великі, досконалі спогади, а прискіпливо фіксувати також будь-які маленькі згадки [5]. Адже навіть у них міститься деяка інформація, яка в комплексі може бути цікавою. Головне — не забувати про обов'язкову наукову паспортизацію, а також максимально автентично подавати тексти, зберігаючи в них усі лексичні,

фонетичні та граматичні особливості, не змінювати місцями смислові блоки тощо. Власне, всі ці засади було дотримано при публікації нижче наведених матеріалів.

Насамкінець хочемо подякувати всім респондентам, які зберегли в пам'яті спогади про лірницьку традицію, і завдяки яким маємо змогу доповнити наші знання новою змістовною інформацією.

Лірники в Демидові¹

<...>.

О. Тихенко: Були такі люди, що на ліру грали?

<...>.

Є. Єрко: *Ходили, ходили... І хлопчик маленький, якого... Він водив того лірника, бо він сам не бачив очима. Дак він його водив. І люди давали гроші, що хто мав. Ну, він картоплі, наприклад, не брав, потому що це тяжко носити. Малиш-хлопчик не донесе. А то... то яйчок дадуть...*

<...>.

О. Тихенко: А як його звали, може, пам'ятаєте? Може, була чутка, як звали його?

Є. Єрко: *Одного, пам'ятаю, Ничипор... Ничипор Іванович звали. А хлопчика звали Василько. Все люди казали: Василько. І лірник на його казав. І це вже він був, той хлопчик, його онук.*

<...>.

А другий ходив молодший трохи. Ну, тільки ті ходили, які не бачать очима. А як бачать, вони не ходили. Не ходили отак.

О. Тихенко: То отаких двох Ви пам'ятаєте?..

Є. Єрко: *Аякже, канешно! Воно інтересно даже, розумієте? Було мені тоді 7 років, і я... Даже діти слідом ходили да слухали, як він грає. І він співав тільки божественні пісні.*

<...>.

О. Тихенко: Може, Ви пригадаєте якісь?

Є. Єрко: *“Верую”, є така, “Отче наш” і багато... Декілька таких пісень божественних він співав.*

<...>.

І даже люди... ісходилися люди, слухали, як він співає. Отак було.

О. Тихенко: А от де він співав? Він по хатах ходив чи, може, десь на ярмарку був?

Є. Єрко: *Як ярмалок, до він і на ярмалку. А як ярмалку нема... а ярмалки обично були в неділю або на великий празник... А так він ходів по хатах. І люди його всі обдарували дуже добре. Дуже добре. І даже зазивали, щоб він поспівав.*

<...>.

Коло церкви і в церкву ходив. Як у наше село прийде, так іде у церкву. Там, у церкві, довго буває. А люди там йому... обдаровують його коло церкви. А як на Паску, до це вже й не питаєте — так гарно!

<...>.

Пускали ночувать. От йому ж треба де переночувать. Да й вони... Попроситься він у хату... Наприклад, прийде до мене, до я кажу:

— Заходьте, заходьте!

Дам повечерять. І тоді переночовав, да йому тоді ще й на дорогу копійку якусь дам. І він вже поспіває, і йде собі.

— Пойду вже додому! — каже.

А вони там... Ну, до любої людини... Наприклад, йому люди дають, до він... Десь же його нада діть — на улиці ж не покинеш. Наприклад, яїчка там чи там м'яса кусочок жареного, чи там сала кусок. До він же на улицях. Дак він, наприклад, до мене попроситься. Кажу:

— Ложіть, — кажу, — туто у мене! А потім будете додому йти — й заберете!

Так він так і робив.

Люди його приймали дуже... дуже радосно приймали.

<...>.

О. Тихенко: Дивіться, оці лірники, дуже важливо, от коли вони ходили? Це ще до війни було чи вже після війни? Тобто...

Є. Єрко: І до війни, і після війни.

<...>.

І при німцях ходили. Німці не трогали тоже. Вони не трогали. Шоб там побили його чи одняли од його — ні! Дакже наче й не замічали. Так, як він іде, дак вони наче й не замічають.

<...>.

О. Тихенко: Кажуть, що ці лірники, вони грали на весіллях іще в якихось місцевостях... Грали?

Є. Єрко: Да, грали на весіллі, да! Як свадьба, дак просили, шоб він грав. І гарно грає! І танці грав на свадьбі. Колись же ж свадьби дома робили. Не так, як зараз, а дома. Дак він грав. Просто його запрошували.

А були такі, шо інтересовалися.

<...>.

А особливо діти інтересовались. От гітара, балалайка там, мандаліна, скрипка — воно якось... більши його було, помімаєте? А ліри — мало. Де-не-де тільки. І от діти інтересовалися. Особенно, як іде цей... цей нищий або де на свадьбі грає — це куча дітей сидить коло його — так їм интересно.

О. Тихенко: І бігали ж, мабуть, по вулицях за ним?

Є. Єрко: Да!

— Ідьом, ідьом, — каже, — ідьом на свадьбу!

А, гляди, другий хлопчик каже:

– Не... не йдім, бо нас оттуда виженуть.

– Не виженуть! Там, — каже, — на ліру грає. А як танцюють! А як грає! Ой, їдьом!

І прийдуть. Ну, люди ж то не вигонять дітей. Діти шо? Вони шкоди не роблять — сидять собі да дивляться.

А тоді вже прийде до матері, до батьку розкажує вже. Така новина вже, шо він був на свадьбі і бачив.

– Мамо, він не грає на гітару да на скрипку! А він грає на ліру. Ти знаєш, мамо, шо таке ліра?

– Знаю, синок, — каже, — нищий ходить у нас у Демидові із такою.

От. Ну, люди знали вже це — те, шо... шо вони були, такі люди.

Да, і на свадьбі грали.

<...>.

О. Тихенко: А от якісь, може, історії він розказував про колишнє там життя? Чи він тільки-от, ну, грав пісні? Чи він розказував якісь ще, ну, оповідання?

Є. Єрко: Нє, нє! Він через це старався грать і співать божественних, бо знає, шо за це обдаровують харашо. Дак через те. От.

І на собі іконку носить.

О. Тихенко: А це теж цікаво. Як він її носив?

Є. Єрко: А тоді... а тоді такий шнурочок був надітий. І шнурочок, і отак іконка. І тут іконка. Тоді, як він, наприклад, попроситься ночовать, дак він тоді молиться до тої іконки. Не просить у людини, шо...

– Дайте мені, я помолюсь!

А в його є. Своя вже є. Отак.

О. Тихенко: Цікаво як!

Є. Єрко: І главно, раніше він ходив, оце ж у Демидові я бачила, дак ходив із жінкою. Із жіночкою своєю.

<...>.

Жіночка Марія. Дак вона тоже не бачила. Ну, трохи бачила вона. Ну, не зовсім. І його водила. А тоді, як він... вона померла, дак став водить правнучок Вася. Отако.

<...>.

О. Тихенко: А от якісь історичні пісні, може, про якихось... чи якісь козацькі там не співав він уже?

Є. Єрко: Буває, шо співає. Тільки особенно він тоді співає, як нема празника. А на празник, дак це ж божественне, він щитає, дак не можна співать таких пісень. От на Паску не можна, на Тройцю не можна. Дак він — тільки божественніє. А вже як такий буденний день — він любіє пісні.

От як замовляють там:

– Заспівайте там! Діду, ну, поспівайте яку-небудь українську пісню!

То він колишню-колишню, давню-давню, що де-не-де її даже немає, він тоді співає. Даже інтересно ту ж пісню почуть.

<...>.

Помню, що до нас декілька раз він заходив. До він зайде... Ми його в хату пригlašали, щоб він перед іконами поспівав. Дак він стає перед іконами і співає. Ну, таких пісень не загадували йому простих, як то кажуть, небожественних. А все... все...

Він сильно вірив у Бога.

<...>.

От, наприклад, оці, що в Ісуса Христа було 12 учеників — він кожного оцього ученика знав. І що цей ученик, ну, людям розказував, як був жив. Оце він казав. Оце він...

О. Тихенко: Це така пісня була чи це він розповідав просто?

Є. Єрко: Ні! Розповідав прямо, що там Павел, наприклад, так зробив, так зробив. Або... або даже він, наприклад, отак розказує, що...

От іде жіночка. І така страдна, така страдна! А він її питає:

— Що таке, жіночко, з тобою?

Ну, вона давай казати...

Ну, він іще й знав — людям помагав. Отут інтересно, що молився, грав, співав да ще ж і людям помагав.

А вона тоді каже:

— А чим Ви мені допоможете, як Ви такі старенькі? Чим Ви мені допоможете?

— А я, — каже, — декілька слів скажу, і воно, — каже, — тобі допоможе.

Отак він каже. І він ті слова уголос не казав — ув умі. От, наприклад, говорить-говорить, а тоді на декілька минут затихне, потому що він вже думає тії слова. А тоді скаже тії слова ув умі.

І було таке, що ішов мужчина. І шото таке з їм було, з тим мужчиною. І зустрілись вони на дорозі коло кладбища у нас у Демидові.

<...>.

Це ж лічно, да... Лічно він і розказував, той мужчина, людям.

Каже, я іду, коли іде, каже, лірник старенький такий, хлопчик з їм маленький. Пудходить до мене:

— Добрий день!

— Добрий день!

А тоді я йому кажу:

— Ой, — каже, — Ви знаєте, шо? Я, по-моєму, оце, то і то...

— Ти знаєш, — каже, — я подумаю. Ти замовкни, — каже, — на секундочку! Замовкни, я подумаю — і побачиш, як тобі буде гарно.

А він тоді каже... А тоді я витягнув гроші, дав йому за це, що він мені сказав. Він подякував, а тоді каже:

– Тільки ти, синок, не кажи, що я тобі казав! Не кажи!

Ну, попрощався, каже, я і пішов. Приходю я додому — як не бувало! Каже, здоров став. Нешо не болить, не... Я, каже, вчудовався: що ж це таке? Як же мені оп'ять його побачить, да щоб його розпитать?

<...>.

Ну, тоді люди... Було таке врем'я, що він... Декілька днів не було його. Довго не було. А потім явився. Дак хтось із мужчин пошов додому до цього чоловіка да йому сказав, що...

– Іди! — каже. — Лірник — у Демидові.

Він прийшов.

– Ви... — каже.

– А я по голосу, — каже, — тебе познав.

<...>.

– А я, — каже, — прийшов до Вас великого прощення просить.

– А що ж ти хочеш просить?

– От чого Ви мені не сказали ті слова, що Ви у думці подумали?

А він каже:

– Раз ти хочеш, я тобі скажу.

І йому сказав.

Але ж інтересно, після того, як ісказав він... Ну, уже другий раз він його не просив, бо йому харашо стало. Дак він його нечого не просив. Тільки, щоб тиє слова йому сказав. Він йому сказав:

– Раз ти так настаюєш, я тобі скажу. Тільки людям не говори! Ти не говори лічно! Я, — каже, — буду! А ти не говори, що тобі я так сказав.

І він не казав. Просили його, просили мужики — і він не... не сказав. Но одужав.

<...>.

Лірник два слова сказав, і він одужав. Так оце він вчудовався і все людям розказував, що...

– Це він мене вилічив.

А як вилічив, не казав, бо лірник йому... просив його:

– Не говори!

О. Тихенко: Цікаво...

Є. Єрко: А чого? А того не говорить, що... як людина оця, що хвора, да вилічується, помагає воно йому, ті слова, так тоді все отражається, ця болєзнь, на лірника, йому... мучить його, понімаєте? І він тоді хворіє, на себе забирає ту болєзнь. Отако.

Ну, інтересно, канєшно...

<...>.

Лірник у Ясногородці²

<...>.

Є. Кухаренко: *Старець ходив із бандурою. І хлопчик маленький коло його.*

<...>.

Кажу:

– *А що Ви берете?*

– *Нам не нада нечого! Нам — тільки Богу помолиться. Молімось Богу, бо буде кінець віку.*

<...>.

Ще що казав?

– *Буде неврожай. Буде голод. Будете ви ще завидувати мертвим на тму світлі. А на цьому живим людям не буде місця.*

<...>.

О. Тихенко: А які пісні він грав? Може, Ви пам'ятаєте, які пісні? Може, про Бога він співав? Якісь божественні? Чи...

Є. Кухаренко: *Вун — про голод. Про голод вун співав. Про Шевченка: як його в кайдани закидали да як мучили на... на тих на псаках, на вивозці.*

Вун сильно співав. А нечого не брав. Нечого.

– *А чоґо ж Ви ходите?*

– *Я хочу миру і сказати, людям, бо я вирос у пустині.*

Вирос вун у пустині. І нечого вун не... не... Добра неґоґо не бачив. І слепий вун.

<...>.

– *А чоґо Ви там росли?*

– *Нас було багато у матки, і поїшли ми по всьому миру.*

Я кажу:

– *Боже мій, світу муй! Як Ви оце мучитесь!*

А вун каже:

– *За муку Бог дає терпеніє.*

І все.

<...>.

О. Тихенко: А от скільки йому було років приблизно? Він сильно був старий чи такий десь? 60 років чи більше? Чи...

Є. Кухаренко: *Ні, десь було йому ще тульки, може, 54. Отак чи, мо', менше. А такий гарний мужик. Гарний.*

О. Тихенко: Ну, от цікаво, а що в нього був за інструмент? Ви кажете: бандура. А там як ішли?... Були довгі струни, і короткі струни ішли, приструнки, чи якась інша була конструкція? Як воно виглядало?

Є. Кухаренко: *Не! Кругла бандура — інструмент.*

<...>.

О. Тихенко: Він отак крутив правою рукою? Він крутив отак корбу оцю, да?

Є. Кухаренко: *Да, да! Правою рукою вун крутив.*

<...>.

О. Тихенко: Ну, от не пригадаєте, які він пісні співав? Може, якісь божественні отакі? Про Бога, про святих, про Страшний суд, може?

Є. Кухаренко: *Ні, вун спевав про войну і спевав про ніщету голоду... голоду. Усе спевав про голод.*

Кажу:

– Дід!

А вун:

– Ой, я не дід! Я — молодой. То в мене борода і уси.

У його така була борода. Не чорна, а рижа така. І коси на голові в його якісь рижіє були.

Дак каже мені:

– Знаєш, шо, доню?..

От яку ж вун пісню ще співав?..

А сестри! Сестри! Горе вам,

Мої голубки молодії,

Ви в наймах вирости чужіє,

У наймах, сестри, й помрете!

О. Тихенко: А це Шевченковська, здається...

Є. Кухаренко: *Оце Шевченкову пісню вун спевав. А тоді іще якусь. От не помню вже.*

<...>.

О. Тихенко: А от коли Ви останній раз бачили оцього старця? Коли його от не стало, і яка була чутка? Шо він: чи помер, чи от?.. Коли він перестав ходити? В яких це роках?..

Є. Кухаренко: *Німці вбили.*

О. Тихенко: Його німці вбили?

Є. Кухаренко: *Да, його німці вбили.*

<...>.

Німці в селі були, і вун ходив.

Кажу:

– *Ви не ходіть так одкрито, бо, — кажу, — всякіє гади-німці є: і хорошиє, і паганіє.*

І нашіє поліцаї не могли іздержать, щоб його не трогали. Отам у нас, на Дубині, було озеро таке. Зарость, як Вам сказать... Не було того, до моря воно не уходило, а у якесь озеро. І вун коло озера убитий там був.

<...>.

Такий у штанах у брезентових, зелених. І свита на йому була колишня. Колишня свита — кубанка. Ото такіє... не теперішні свитки, а такіє, як

Вам сказать... Свита на йому з ковпаком була. І шапка на том... на свиті. Як вона звалась? Із овечок така була, зв'язана сильно. Із овечок. Да така коричнева свита.

Я помню його свиту, бо я пудишила — вун мертвенький лежав уже. Дак я взяла вдома якусь хусточку, йому лице закрила, щоб не бачили нехто.

О. Тихенко: А от що тоді-от говорили люди? Ну, от як люди відреагували на те? Чи тоді уже таке було, таке творилося, що ніяк воно?..

Є. Кухаренко: Неякого тоді розбору не було, синок. Тоді його забрали, десь чи коло церкви його закопали, чи де, Бог його знає.

Не знаю.

<...>.

Лірники в Сухолуччі, Любимівці, Ротичах³

<...>.

О. Тихенко: Ви бачили колись отаке, що ходили от з лірою?

<...>.

М. Зубець: Канєшно, що бачила. Вони ходили із той лірою, отак крутили і пісні співали.

<...>.

Дак дуже красиво вони подспівували. І це ж вони отако ідуть і грають, а люде їх дарять.

О. Тихенко: А в яких це роках було приблизно?

М. Зубець: Це... це годи уже ж були такіє, ну, довоєнние.

О. Тихенко: Це до війни іще було, так?

М. Зубець: Да, да, о! До війни. Ну, ще й після війни трохи було.

<...>.

Було. Було. Були вони. Ну, вже були інваліди, бо їх на конях возили. І він показує, що "я ж без ніг" і все на світі.

Дак було дуже красиво, дуже красиво.

О. Тихенко: Так почекайте! Оцей, що без ніг, він теж на ліру грав чи просто старець?

М. Зубець: Ні, грав!

<...>.

Дак тие, що грали, і тие, що пооставались інвалідами і все, тие ходили і грали. А таких... А коло їх сиділи їхні діти.

О. Тихенко: Ага, що водили...

М. Зубець: Вони... Він їх... він...

Я вибігла. Шо ж тоді було дати? Кури ми держали, дак я винесла тройко яєчок. Так, як:

– А це що Ви за дітей насобидали?

А вин каже:

– Це мої діти. Я їх учу. Учу, шоби вони грали.

О. Тихенко: На ліру теж?

М. Зубець: Да! І все.

<...>.

Ну, дуже красиво! Пуд ліру красиво співали. Божественні пісні.

О. Тихенко: Божественні співали?

М. Зубець: Да! Не такіє, що це там...

О. Тихенко: Ну, да, якісь.

М. Зубець: ...А божественні пісні співали.

О. Тихенко: Не вулишні, а такі, що... "Псальми", да, воно звалосья?

М. Зубець: Да, божественніє, тому що, помімаєте, вин же ходить, просить, да? Вин же не співає так: які попало. Це він може дома там співати. А так, як вин їде по вулиці, то вин співає божественніє пісні. І хочеш, не хочеш, бо сильно красиво, голос красивий і все, і треба винести: що в кого єсть.

<...>.

О. Тихенко: А біля церкви грали вони?

<...>.

М. Зубець: Да! Їх дарили: у кого що. Хто гроші вкине там.

О. Тихенко: А почекайте, а біля... Це в якому селі Ви бачили оце?

М. Зубець: Любимовка була.

О. Тихенко: У Любимівці, значить, лірник грав біля церкви, так?

М. Зубець: Да!

<...>.

Ротічи.

О. Тихенко: В Ротичах теж сидів там?

М. Зубець: Да! Ну, я мала тоді була. З маткою ходила.

<...>.

А тоді вже, цього, посля... Вони так близько коло церкви не грали. Вони так: трошки оддалік геть. От допустім, вход до церкви, так? Дак вони тут, де церква, от допустім, загорожена, вони не... не грали тут.

О. Тихенко: Біля огради оцієї?

М. Зубець: А вони так, як ідеши, оце, в хвіртку до церкви. Дак вони там за воротьми... за воротьми грали. А так вони не грали.

<...>.

О. Тихенко: Ну, от, а вони сліпі були переважно, оті, що грали, лірники?

М. Зубець: Були й сліпіє, були і несліпіє. В очках. Я там знаю: в їх — чорніє очки. Який він, о? А були й сліпіє. Ну, з ім, це, поводитир ходить.

О. Тихенко: І торби, певно, він якісь носив, да, на собі?

М. Зубець: Да! Всякі ходили. Але я Вам хочу сказати: кражі негде не було.

<...>.

О. Тихенко: Лірники, кажуть, грали і на весіллях. Тут на весіллях їх не запрошували, щоб грали вони?

<...>.

М. Зубець: *Колись моя троюрідня сестра виходила заміж, дак були. Були. Я помню тільки трохи, но були.*

<...>.

О. Тихенко: Це теж до війни, да, було десь?

М. Зубець: *Ну, да!*

О. Тихенко: І отам оці лірники грали на весіллі прямо, так?

М. Зубець: *Да! І гарнєт грав, і... Ну, вобшем, грали.*

<...>.

О. Тихенко: А от не було такої чутки, що міліція їх ганяла, очих лірників? Бо кажуть, що начебто тут якісь репресії проти них от були. Чи не було такого?

М. Зубець: *Ну, це вже коли воно було! Зразу не було такого. Хто там кого гонив?*

О. Тихенко: Кажуть, що міліція їх кудись забирала наче...

М. Зубець: *Їздили... їздили, старцювали да й усе. Може, де й гонили. Откуда я знаю? У нас нечого — некого не гонили.*

О. Тихенко: І от як їх звали, теж не... не пригадаєте? Може, якесь ім'я?

М. Зубець: *Де і хто там питав, як їх звать, раді Бога!*

О. Тихенко: Ну, от вони старі були, да, уже чоловіки?

М. Зубець: *Да!*

О. Тихенко: Скільки? Вони були немолоді?

М. Зубець: *У годах. Да, в годах.*

<...>.

Ну, оце, що знаю, то й сказала Вам. Більш я нечого не знаю.

<...>.

Лірники в Коленцях⁴

<...>.

О. Тихенко: Ви от бачили коли-небудь таке, щоб на ліру грали?

М. Толочин: *Бачила. По селу йшли. По селу йшли, діточки. По селу йшли. А наші такіє девочки, як оце я, малиє, водили тих старцьов. То которіє не бачили нещо, бідненькіє, токо жили, да водили їх по селу.*

<...>.

Їще ж так гарно на ліру грали. Ну, це таке було все до війни. До війни оце. Послі війни вже такого мало було.

О. Тихенко: Але було і після війни?

М. Толочин: *Да, було. От було такеє, було, як я помню. Це як ідуть з лірою, до діти бігають за їми слідом, слухають. Слухають оце ж.*

<...>.

До такіє пісні гарні співали, шо, як грають, дак усі люди плачуть. А знаю, лірники були в нас такіє.

<...>.

О. Тихенко: *А які пісні грали оці, шо на ліру грали?*

М. Толочин: *Я, синок, не помню. Вони ж ідуть, грають. Я тільки знаю, шо одніє грали. Так кажуть:*

– Прийшли вони з тюрми.

А тоді кажуть:

– Співай!

До...

Тюрма каменна, большая,

З неї нечого не видать,

Тільки видно ув окошко –

Стоїть мать, родной отец.

Отец — голову склонівши,

Мать начала плакати.

– Не плач, мама, не плач, мама,

Не плач, мамонька родна!

Мне ця тюрма не страшна!

Була такая і перейняла.

О. Тихенко: *А це... лірник співав оцю пісню?*

М. Толочин: *Да, да! А я — така і перейняла. Перейняла таке.*

О. Тихенко: *Так а шо... Це виходить, шо він із тюрми повернувся? Чи...*

М. Толочин: *Да, з тюрми, з тюрми повернувся.*

О. Тихенко: *А за що ж його туди запроторили?*

М. Толочин: *Я не знаю. Я не знаю. Це, синок, до війни ж багацько ізсилали. Багацько зсилали.*

<...>.

О. Тихенко: *А от вони, оті, шо грали на лірах, були старими? Чи молодими вони були?*

М. Толочин: *Старіє йшли. Старіє йшли такі. Діти малиє бігли, бо... за їми. А вони йшли, бо грали. Бо вони сильно гарно грали. Гарно грали.*

О. Тихенко: *А от діти дражнили їх чи просто бігали?*

М. Толочин: *Ні! Ці так бігали, слухали пісні. Слухали пісні. Вони й давали, шо в їх у торбах було, хто їм давав якіє кусочки, все. І вони дарили дітей. Дарили дітей. В їх, шо ж тоді люди давали, кусочки хліба. Хто дасть хлібця, хто картопельок сирих, у кого є, у торбочку. Вони давали діткам, о! Вони ділилися із дітками. Отакеє-о! Ділилися.*

<...>.

На гробки ходили. Їх ніхто не чепав. Їх дарили. Вони сядуть на кладочці собі, грають і співають. А їх дарять тоді. Дарять.

<...>.

О. Тихенко: А от танцювальні пісні, може, грали на ліру вони? Якісь танці?

М. Толочин: *Ну, танцювали, до це таке. Були, шо танцювали. А хлопці співали коло їх. Отакеє-о!*

О. Тихенко: Коло лірників...

М. Толочин: *Да! Хлопці співали. Вони вчили хлопців співати... хлопців співати. І хлопці, інтересно ж їм було, знаєте, што... Напрімер, хай отакий хлопчачок буде, а вун побачить, вун вже і собі хоче. Дать би йому пограти! Вун же думає, так ліру крутить — та й усе. А вони ж співають, вони знають, як пуд музику співать усе на світі.*

Отакеє, моє діточко.

<...>.

Лірник у Воропаївці⁵

<...>.

О. Тихенко: Ви отаких ніколи не бачили, щоб отак на ліру грав хто?

<...>.

Т. Павленко: *Ну, вон отако крутить. Крутить ото. А чи воно... шо... шо... шо... схоже на шо-небудь, до я цього не пінімаю.*

О. Тихенко: Ну, от він тільки крутив чи співав теж шось?

Т. Павленко: *Та я не помню. До як я сильно малим був ше.*

О. Тихенко: Ну, в яких роках це було десь так?

Т. Павленко: *Та, ну, в яких? Ну, мені... ну, мені... Ну, скоко? Годов 6–8 отако було.*

<...>.

Як можна сказать? Жалко було, шо вон ходить да просить. Значить, шоб... Просить їсти шо. Ну, давали шо-небудь: кусок хліба. А хто яечко дасть таке. А хто копійку яку дасть.

<...>.

Ну, я не знаю. То ж не балалайка вже, а казали: ліра. Ну, крутить отако. Крутить, і то... Крутить, ну, воно... Ну, може, вон і пінімає, шо вон крутить. Як крутить її, і пальцями ж перебірає, може ж, там.

<...>.

Канєшно бачив.

<...>.

¹ *Лірники* в Демидові / Записав О. В. Тихенко 8.11.2014 р. у с. Демидів Вишгородського р-ну Київської обл. від Євгенії Іванівни Єрко, 1925 р. нар., корінної жительки села.

² *Лірник* у Ясногородці / Записав О. В. Тихенко 22.06.2015 р. у с. Ясногородка Вишгородського р-ну Київської обл. від Євдокії Порфирівни Кухаренко, 1929 р. нар., корінної жительки села.

³ *Лірники* в Сухолуччі, Любимівці, Ротичах / Записав О. В. Тихенко 24.06.2015 р. у с. Сухолуччя Вишгородського р-ну Київської обл. від Марії Семенівни Зубець, 1926 р. нар., корінної жительки села.

⁴ *Лірники* в Коленцях / Записав О. В. Тихенко 6.07.2016 р. у с. Коленці Іванківського р-ну Київської обл. від Марії Володимирівни Толочин, 1933 р. нар., корінної жительки села.

⁵ *Лірник* у Воропаївці / Записав О. В. Тихенко 8.07.2016 р. у с. Болотня Іванківського р-ну Київської обл. від Тимофія Тимофійовича Павленка, 1941 р. нар., уродженця с. Воропаївка Іванківського р-ну Київської обл.

Olexander Tyhenko (Kyiv)

HURDY-GURDY PLAYERS OF THE KYIVAN POLISSIA

This article is dedicated to the problem of writing down the remembrances about ukrainian hurdy-gurdy players. 5 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, Kyivan Polissia.

Микола ШАПА (Дніпро)

АНАЛІТИЧНИЙ ОГЛЯД МАТЕРІАЛІВ ЛАКОФАРБОВИХ ПОКРИТТІВ МУЗИЧНИХ ІНСТРУМЕНТІВ СТАРОСВІТСЬКОЇ ТРАДИЦІЇ

В статті проведено аналітичний огляд різноманітних матеріалів для лакофарбових покриттів старосвітських музичних інструментів. Наведено інтерпретацію на основі сучасних знань та досвіду деяких відомих раніше рецептів та технологій лакування. Подано аналіз лакофарбового покриття як системи. Сформульовано загальні рекомендації щодо побудови оригінальних лакофарбових систем.

Ключові слова: музичні інструменти, покриття лакофарбні, лак, матеріали, технології, аналітичний огляд.

Лакофарбове покриття є важливим додатком для будь-якого виробу з дерева, що виконує, насамперед захисну та декоративну функції. Проте, залежно від призначення та умов експлуатації виробів з дерева, до їх лакофарбових покриттів висуваються особливі вимоги. Так, для музичних інструментів лакофарбове покриття, крім захисних та декоративно-естетичних якостей, має відповідати досить високим вимогам до акустичних властивостей.

Питання про вибір компонентів для лакофарбового покриття музичних інструментів та способів їх нанесення було актуальним в усі часи. Варто згадати, хоча б, скільки уваги дослідників та майстрів приділено дослідженням покриттів старовинних італійських скрипок давніх майстрів, вершиною майстерності серед яких заслужено вважається Антоніо Страдіварі. Навколо лакофарбових покриттів скрипок Страдіварі розгорнувся цілий дослідницький напрям, дослідження проводяться і дотепер. Більш того, «лак Страдіварі» оповитий багатьма легендами, і бажання його повторити не покидає голів сучасних майстрів, які подекуди вірять у «чудодійні» властивості «таємничого» лаку.

Відомо, також, що багато часу вивченню техніки виробництва та випробуванню різних лаків присвятив Гнат Хоткевич [1], який залишив у

спадщину опис деяких з них. Проте, нажаль, повний опис рецептів та технології приготування до наших днів не збережено.

В наш час більшість майстрів, зокрема Київського та Харківського кобзарських цехів для покриття музичних інструментів старосвітської традиції послуговуються композиціями на основі шелаку, які наносяться у вигляді розчинів, переважно в етиловому спирті, на різноманітні ґрунти, нанесені на деревину. Так само вчиняє і більшість інших індивідуальних майстрів, а також у майстернях, при виготовленні інших музичних інструментів. При серійному ж виготовленні відносно дешевих інструментів про високі вимоги до покриттів мова не йде, тому ми можемо бачити різноманітні інструменти. покриті купованими олійно-смоляними композиціями на основі пентаеритрито-фталевої або гліцерино-фталевої смоли, й тому нас ця тема не цікавить.

Справедливо зазначити, що згадані покриття на основі шелаку відносно добре себе зарекомендували і здебільшого відповідають вимогам до покриттів музичних інструментів, а саме: мають естетичний вигляд, надійно захищають деревину інструмента, мають відносно задовільні механічні якості, і головне — не псують акустики інструмента. Проте, в літературі згадуються і недоліки шелачних покриттів: низька атмосферостійкість та кракелюр. Крім того, немає єдиної думки щодо деяких важливих технологічних моментів приготування та нанесення композицій: ступеню та способу очищення шелачної смоли від природних домішок (віск, хромофорні речовини), розчинника, концентрації, кількості шарів, технології нанесення та способу поверхневої обробки кожного шару. Досі залишається погано вивченим питання щодо ґрунтів для деревини акустичного інструмента. До цього ще варто додати прагнення майстрів застосовувати для інструментів давньої традиції покриття, притаманні духу того часу та місцевості, звідки вони походять. Це змушує досліджувати та випробовувати різноманітні рецептури олійно-смоляних лаків та ґрунтів під них. Отже, питання про лакування старосвітських музичних інструментів досі залишається актуальним.

Метою цього дослідження є аналіз та систематизація різноманітних рецептів лакофарбових композицій, технологій нанесення лакофарбових покриттів в аспекті їх придатності щодо застосування для виробництва, ремонту та реставрації музичних інструментів української старосвітської традиції.

Проблема дослідження полягає в тому, що, незважаючи на ретельність та значний обсяг вже проведених досліджень у відповідній галузі, нажаль результати цих досліджень погано систематизовані, інколи дослідження подані фрагментарно. Присутні, нажаль, й інші вади: адаптація методів до гіпотези дослідження, проведення дослідження лише вглибину гіпотези, нелогічні причинно-наслідкові конструкції в інтерпретації результатів.

Методологічною базою для досягнення поставленої мети дослідження є аналітичний огляд доступних джерел інформації (літератури та Інтернету), найбільш релевантних до окресленої мети та проблеми, верифікація їх логічно-інтерпретаційних моделей та систематизація їх результатів на основі порівняння, з застосуванням наукових компетенцій автора, а також експерименту.

Для початку розглянемо спадщину Г. Хоткевича, який в питаннях лакофарбових покриттів відразу посилається на досвід скрипкових майстрів. Він зазначає, по-перше, що «старі скрипкові майстри ... примішували краску до лаку» [1, с. 47], а по-друге, в іншому місці: «всі найзнаменитіші італійські й німецькі майстри (Аматі, Страдіваріус, Штейнер та інші) уживали жирних лаків, бо вони й красивіші й міцніші спиртових» [1, с. 45].

Зупинимось трохи, щоб сказати кілька слів про наведені Г. Хоткевичем відомості щодо надання забарвлення самій деревині. Всі описані автором [1] рецепти містять натуральні речовини і, в принципі, є практично придатними. Щоправда, сам текст друкованого видання містить значну частину неточностей, але вони легко розкриваються. Одне невелике зауваження слід надати відносно рецепту «4.1» темно-червоного барвника, в якому поташ розшифровано в дужках як «окисел калі», хоча насправді поташ — це карбонат калію, а не оксид. Що саме мав на увазі автор рецепта — невідомо. Обидві речовини погано віддають воду, притягують вологу, роз'їдають деревину та шкіру рук, але друга значно сильніше. При розчиненні сильно розігрівається (до кипіння розчину), а при потраплянні в очі — можна позбутися зору.

Далі у згаданому джерелі мова йде про фарбовані лаки, з посиланням на старих майстрів. Ця тема дійсно становить інтерес. Щоб зрозуміти переваги фарбування верхніх шарів лаку порівняно з фарбуванням самої деревини, краще перекоонатися в цьому шляхом експерименту. Один шматочок білого паперу пофарбуємо, наприклад, розчином фуксину, а другий залишимо нефарбованим. Покладемо їх перед собою і накриємо склом. Скло нефарбованого аркушика пофарбуємо тим же розчином і порівняємо оптичні картини. В другому варіанті забарвлення меншої інтенсивності, проте воно дає відчуття глибини та тривимірності, на відміну від першого, що виглядає пласким, хоч і стабільного кольору. Такого ж висновку дійшли і деякі скрипкові майстри, запатентувавши спосіб нанесення лакофарбового покриття [2], в якому барвник розчиняється в розчиннику лаку і втирається тампоном у верхній шар покриття. Проте такий спосіб годиться тільки для барвників, що розчиняються у розчиннику лаку. Схожі рецепти, але вже суто з природними барвниками подає і Г. Хоткевич [1] у композиціях «5.1.1» та «5.1.2», проте розчин барвника додається до лаку і наноситься разом з ним. Решта рецептів, що наводить Г. Хоткевич («5.1.3-5.1.6») стосуються вже колоїдних розчинів, де тверді частинки барвника (дисперсна фаза) розподілені у розчині плівкоутворювача (дисперсійне середовище). Всі вони варті бути випробуваними.

Особливого інтересу колоїдним барвникам надало дослідження С. Сакконі [3], який методами оптичної мікроскопії зрізів покриття, відлущеного під час ремонту скрипки роботи А. Страдіварі встановив наявність у верхніх шарах покриття невпорядкованих полідисперсних частинок крапلاك неправильної форми. Сучасні майстри можуть з успіхом застосовувати такий лак, приготувавши крапلاك за прописом С. Сакконі з екстракту кореня мари красильної та алюмо-калієвого галуна, або й придбати для цієї мети готову художню фарбу «крапلاك червоний темний», і домішати до олійного лаку. Сухий крапلاك можна додати і в спиртовий лак, а от художню фарбу доведеться відмити від лляної олії будь-яким органічним розчинником, що добре розчиняє жири і легко випаровується без залишку.

Проаналізуємо тепер рецепти самих лаків, які відомі з літературних джерел. Описано безліч рецептів лаків, розчинником яких є спирти. Плівкоутворювачем виступає шеллак, він же гумілак, до якого можуть додаватися інші природні смоли — каніфоль, сандарак, мастікс та ін. Низку таких рецептів наводить Г. Хоткевич, подібні композиції застосовують сучасні скрипкові майстри, їх же багато в Інтернеті. Всі вони, в принципі є адекватними і можуть застосовуватись для старосвітських інструментів. Втім, варто зауважити, що хоча більшість майстрів віддають перевагу 96% етиловому спирту, для приготування таких лаків з успіхом підходять інші розчинники. Це може бути ізопропіловий спирт, який значно дешевший. В метиловому спирті шеллак розчиняється значно краще, і а разом з ним й інші смоли; щоправда використання метанолу потребує особливих заходів безпеки через його надзвичайну токсичність. Застосування ацетону значно розширює можливості шелачних композицій через розчинність в ньому олії, резинатів тощо, які можуть служити пластифікаторами, а також введення до композицій готових художніх фарб. При купівлі ацетону слід керуватися головною відмінністю справжнього ацетону від інших, схожих за запахом розчинників — абсолютною розчинністю у воді з утворенням істинного розчину. А от наведений Г. Хоткевичем спосіб перевірки спирту за допомогою підпалу у ложці з порохом не витримує критики. Порох, про який ідеться (очевидно чорний) спалахуючи вибухово у ложці, може стати причиною нещасного випадку. Але цінність такого випробування мізерно мала, бо на спалах пороху впливатиме низка факторів, які в експерименті не враховані: товщина шару пороху, температура повітря, і, найголовніше, сорт пороху, його гранулометричний склад та ступінь випалу вихідного деревного вугілля [4]. Останній впливатиме на результат вирішально. Разом з тим для визначення вмісту води у спирті є надійніші засоби: відомий з XIX століття ареометр Траллеса, або проба на прожарений мідний купорос (інтенсивність блакитного забарвлення).

Що стосується способів нанесення шелачних лаків, то варто взяти до уваги досвід реставраторів старовинних меблів. Так, докладно процес поширюваного лакування з проміжною поверхневою обробкою наводить І. Мукін [5].

Окремо заслуговують уваги олійні лаки. Г. Хоткевич, як зазначалося, звертав увагу на їх переваги над лаками спиртовими. Нажаль, рецепт приготування лаку, який він описував, повністю не зберігся. Проте, із відомого фрагменту видно, що мова йде про один з бурштинових лаків. Звідси розгортається декілька аспектів для дискусій. Перше питання — доцільність застосування бурштинових лаків для музичних інструментів. Літературні джерела наводять протиречиві відомості про вплив бурштину на акустику інструментів. Крім того, у складі старовинних лаків фігурує не бурштин у природній формі, а павлений бурштин, або так звана бурштинова каніфоль. Спосіб переведення бурштину у розчин становить друге складне питання, бо у давні часи не існувало ані такого розчинника як бензол, ані такого пристрою як автоклав, тому бурштин піддавали термодеструкції. Найкращим чином процес та пристрій для плавлення бурштину, а також технологія приготування бурштинового лаку описана в [6]. Крім цієї старовинної технології, відомий сучасний автоклавний спосіб переведення натурального (не плавленого) бурштину у розчин в бензолі при високій температурі та тиску. а також описано спосіб переведення бурштинової крихти у розчин в інтенсивному ультразвуковому полі [7]. Розкриття третього питання може прояснити протиречиві відомості щодо впливу бурштину на акустичні властивості звукотвірних дерев'яних частин музичних інструментів. Справа в тому, що бурштин — не індивідуальна речовина, а загальна назва цілого ряду викопних смол, що походять від різних рослин, пролежали в землі різний час та в різних природних умовах. Деякі види бурштину III класу [8], зокрема зігбургіт походженням з Саксонії, є фенольною смолою з полістирольною структурою. Полістирол відомий своїми дзвінкими властивостями (згадаємо падіння на підлогу пінополістирольної плити), тому, можливо такий бурштин міг би й поліпшити звукові якості деревини, або принаймні, не псувати їх. Проте більшість бурштинів інших родовищ мають іншу структуру, здебільшого аморфну, складають суміш різних речовин. Теж саме стосується і копалів. Користь таких добавок до олійного лаку обмежується сиккативними властивостями органічних кислот бурштину, які не є екстраординарними. Бурштинові лаки мають, скоріше, навантаження ціннісною функцією товару та легендами про «чудодійні» лаки Амати та Страдіварі, які буцім-то були саме бурштиновими.

На способах варіння олиф та олійних лаків, як і на сиккативах зупинятися не будемо, бо по-перше, це велика тема, по-друге старовинні технології дуже добре описано в [6]. Лишень варто застерегти від поширеного в Інтернеті способу [9] одержання важливого матеріалу — свинцевого глету — шляхом нагрівання свинцевого порошку з селітрою: це вибухонебезпечно.

Нарешті, прийшов час розглянути питання щодо ґрунтів. Насправді, говорячи про будь-яке лакофарбове покриття, треба розуміти багатокомпонентну і багатшарову систему. Підготовка самої поверхні під лакування

теж має важливе значення, однак це — окрема тема, яка неоднократно і періодично піднімається фахівцями. Насамперед, варто розглядати систему деревина-грунт-лак-повітря з точки зору взаємодій між ними. Вони можуть носити хімічний, поверхневий та дифузійний характер. Крім того, дуже важливим, хоч і тимчасовим компонентом лакофарбової системи є розчинник, і з його властивостями доведеться рахуватись. Розглядувана система постає в багатьох важливих фізичних, хімічних та технологічних аспектах: взаємодія між шарами, з деревом, проникність, поверхневі явища, заломлення світла, коливально-хвильові характеристики тощо. Саме системного підходу як до шаруватої структури дотримувався С. Сакконі [3], досліджуючи покриття скрипок А. Страдіварі. Разом з тим, дослідник, одержимий гіпотезою дослідження, нажаль не був достатньо критичним до одержаних результатів, на що потім вказували критики. Але слід визнати і значний обсяг напрацьованого матеріалу, який потребує більш ретельної інтерпретації.

Систематизувавши загалом різні аспекти цієї системи на основі відомого досвіду, можна виділити наступні принципи побудови системи деревина-грунт-плівкоутворювач/розчинник-повітря.

1. Грунт, як і лак, не повинен дуже глибоко просочуватися в пори деревини. Сам ґрун повинен перешкоджати глибокому проникненню розчину плівкоутворювача.

2. З огляду на вищесказане, компоненти ґрунту в цілому або частково не повинні бути розчинними в розчиннику лаку.

3. Грунт не повинен хімічно взаємодіяти з деревиною, руйнуючи її.

4. Всі шари покриття не повинні бути надто твердими, а достатньо еластичними.

5. При застосуванні шарів різного хімічного складу (з урахуванням розчинника) треба враховувати, що система загалом прямує до зменшення поверхневої енергії, тому речовини, що зменшують поверхневий натяг на межі розділу лак-повітря будуть прямувати до цієї межі й опинятися у верхньому шарі.

6. Для досягнення найкращих оптико-естетичних якостей покриття треба застосовувати проміжне шліфування між шарами покриття. Це також сприяє кращій адгезії наступного шару. Це зауваження є критично важливим для покриттів з великою кількістю шарів, оскільки може мати місце внутрішнє відбиття через багатократне заломлення світла.

7. Для надання покриттю гарного кольорового відтінку, як вже говорилося, краще вводити барвисті компоненти до поверхневих шарів лаку.

Що стосується вибору самих матеріалів для ґрунтування дерев'яної поверхні музичного інструменту, то їх асортимент за відомими джерелами досить великий та різноманітний. Прекрасним ґрунтом під всі вили лаків можна вважати яєчний білок як в чистому вигляді, так і в суміші з каміддо фруктових дерев у водному розчині [3]. Пропонується і викорис-

тання як ґрунта для музичних інструментів спеціально підготовленого бджолиного воску [2], також відомі прополісовий та воско-каніфольний ґрунти [10]. Проте, розчинність каніфолі в спирті розкритикована автором винаходу [2] як недолік. Варто зауважити, що розчинність воску в жирах у тонких плівках — питання лише незначної теплоти, що може виділитися за рахунок загального зниження поверхневої енергії, тому цей ґрунт, очевидно — не для олійних лаків.. Пропонувався також ґрунт [6] на основі соку молочаю у спитовому розчині. Відомий підхід до ґрунтування корпусу скрипки розбавленим розчином столярного клею [11]. Нарешті С. Сакконі [3] пропонує у якості першого шару ґрунта досить дивну з точки зору хімії суміш силікату калію (рідкого скла) та вапна. Ці компоненти реагують дуже швидко з утворенням твердого, як камінь, осаду силікату кальцію та побічного продукту — гідроксиду калію, здатного роз'єдати деревину та перешкоджати видаленню вологи. Сам розчин силікату калію — теж доволі їдка лужна речовина. Тут виникає думка про помилкову інтерпретацію дослідником хімічного складу та технології ґрунту на основі хімічного аналізу. Відтак, секрети Страдіварі залишаються нерозгаданими. Щоправда, можна спробувати інтерпретувати ситуацію по-іншому. Деяке світло на старовинні покриття проливають реставратори старовинних меблів. Наприклад, І. Мукін [5] описує ґрунтування деревини старовинних меблів порозаповнювачем у вигляді порошку вулканічної пемзи, котрий наноситься у вигляді спиртової суспензії. Спирт знижує поверхневий натяг і сприяє втягуванню частинок пемзи в пори деревини. Після випаровування спирту поверхня шліфується сукном, частинки пемзи, що видаляються, сприяють процесу як абразив. Варто зауважити, що ця технологія була відома в давнину меблевим майстрам, а вулканічна пемза є природним калійним склом, яке також може містити домішки Феруму, Кальцію та інших елементів, що надають їй різних забарвлень. Відомим є також інший твердий порозаповнювач — суміш свинцевого глету та порошку крейди. Технологія обробки — така ж, як і з пемзою. Такий порозаповнювач характерний для ХІХ століття. Крім того, свинцевий глет сприяє полімеризації олійних лаків.

Таким чином, наведений огляд, аналітична інтерпретація та сформульовані основні принципи побудови лакофарбових систем музичних інструментів старосвітської традиції може допомогти сучасним майстрам досягти найкращих результатів як щодо застосування автентичних матеріалів у покриттях, так і щодо кращих естетичних та акустичних якостей якостей музичних інструментів. Цей аналітичний огляд може стати також в нагоді у проведенні реставрацій, ремонтів та реконструкцій старовинних інструментів.

Список використаних джерел:

1. Хоткевич Г. М. Бандура та її конструкція / Г. М. Хоткевич / Передмова, коментарі, загальна редакція В. Мішалова. — Харків : Фонд національно-культурних ініціатив імені Гната Хоткевича, 2010. — 292 с.
2. Способ нанесения защитно-декоративного покрытия на корпус смычковых и щипковых музыкальных инструментов / Пат. RU2179749C1 МПК 7 G10D001/02, G10D001/08 / М. Ю. Данилкин. — Заявл. 15.08.2000, Заяв. № 2000121851/12. — Опубл. 20.02.2002. — Режим доступа: <http://ru-patent.info/21/75-79/2179749.html>
3. Sacconi S. F. I “Segreti” di Stradivari / S. F. Sacconi. — Cremona: Libreria del convegno, 1972. — Режим доступа: <https://ru.scribd.com/document/120331726/Симоне-Ф-Саккони-Секреты-Страдивари>
4. Шидловский А. А. Основы пиротехники / А. А. Шидловский. — 3-е изд. — М. : Машиностроение, 1964. — 340 с.
5. Музейная реставрация мебели / И. М. Мукин. — СПб. : Артстудия, 2003. — 284, [3] с.
6. Производство лаковъ (Съ таблицею чертежей) / Сост. по Winkler'y, Porpighausen'y и др. П. Волковъ. — СПб. : Типографія брат. Пантелеевыхъ. — 1882. — 364с.
7. Лак янтарный / Пат. RU2543169C2 [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <https://patents.google.com/patent/RU2543169C2/ru> — Название с экрана.
8. Anderson K. B. The nature and fate of natural resins in the geosphere. II. Identification, classification and nomenclature of resinates // Organic Geochemistry. — 1992. — №18. — P. 829—841.
9. Технологии, секреты, рецепты [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://techno.X51.ru/index.php?mod=text&uitxt=547> — Название с экрана.
10. Стахов В. Творчество скрипичного мастера / В. Стахов. — Ленинград: Музыка, 1988. — 230 с.
11. Лаки і робота з ними [Електронний ресурс]. — Режим доступу: <http://ukrarticles.pp.ua/stroitelstvo/22031-laki-i-rabota-s-nimi.html> — Назва з екрану.

Shapa Mykola (Dnipro)

ANALYTICAL REVIEW OF MATERIALS FOR VARNISH COATINGS OF ANTIQUE TRADITIONAL MUSICAL INSTRUMENTS

In the article an analytical review of various materials for paints and coatings of antique musical instruments fre carried out. The interpretation is based on the current knowledge and experience of some previously known recipes and varnishing technologies is given. The analysis of paint and varnish coating as a system is presented. The general recommendations for creating of the original varnish systems are formulated.

Key words: musical instruments, varnish coatings, varnish, materials, technologies, analytical review

SUMMARY

The scientific-practical conference «Actual questions of modern performance on traditional kobzar instruments» (May 26–27, 2018, Ukraine, Kyiv, National Centre of Folk Culture «Ivan Honchar Museum») is held in commemoration of the 112th anniversary of the birthday of the prominent Ukrainian ethnographer Fedir Dniprovsky (Petlytsia) and the 65th anniversary of kobzar master Mykola Budnyk. The organizers of the conference are: The Institute of Art Studies, Folklore Studies and Ethnology. M.T. Rylsky National Academy of Sciences of Ukraine, the National Museum «Ivan Honchar Museum», the Kobzar Guild, the Hnat Khotkevych National Cultural Initiative Foundation.

The conference is devoted to the historical, socio-cultural, socio-political preconditions for the modern revival of authentic performance on traditional kobzar instruments. Attention focused on the psycho-physiological features of traditional singers, to the scientific analysis of the role of kobzars in the development of Ukrainian society, to various aspects of the traditional repertoire. Issues regarding the authentication of contemporary folk singers, their niche in the globalized cultural space are discussed; transformation of the traditional kobza repertoire; the experience of verifying the reconstruction of authentic instruments of the singing series, repertoire, media of traditional culture; empirical methods of interest in the traditional kobzar heritage; the cultivation in the society of epic creativity, the formation of communities of adherents, the concepts of education of the modern listener, etc.

АНОТАЦІЯ

Науково-практична конференція «Актуальні питання сучасного виконавства на традиційних кобзарських інструментах» (26–27 травня 2018 року, Україна, м. Київ, Національний центр народної культури «Музей Івана Гончара») проводиться до 112-річчя від Дня народження визначного українського етнографа Федора Дніпровського (Петлиці) і 65-річчя кобзарського панотця Миколи Будника. Організаторами конференції є: Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України, НЦНК «Музей Івана Гончара», Кобзарський Цех, Фонд національно-культурних ініціатив імені Гната Хоткевича.

Конференція присвячена історичним, соціально-культурним, громадсько-політичним передумовам сучасного відродження виконавства на традиційних кобзарських інструментах. Увагу приділено психо-фізіологічним особливостям традиційних співців, науковому аналізу ролі кобзарства в розвитку українського суспільства, різним аспектам традиційного репертуару. Висвітлено дискусійні питання автентифікації сучасних народних співців, їхньої ніші в глобалізованому культурному просторі; трансформації традиційного кобзарського репертуару; доказової реконструкції автентичних інструментів «співового ряду», репертуару, середовищ носіїв традиційної культури. Розкрито деякі емпіричні методики зацікавлення традиційною кобзарською спадщиною, культивування в суспільстві епічної творчості, формування спільнот шанувальників, а також концепти виховання сучасного слухача тощо.

УЧАСНИКИ КОНФЕРЕНЦІЇ



Абусамра Халід (Палестина), студент Сумського державного університету, медичний факультет, 5 курс



Божинський Назар Іванович, кандидат архітектури, доцент кафедри містобудування та урбаністики Харківського національного університету будівництва та архітектури, майстер, лірник, майстер народних музичних інструментів



Гавриленко Вікторія Вікторівна, магістр, аспірантка кафедри філософії Сумського державного університету, начальник відділу нематеріальної культурної спадщини Сумського обласного науково-методичного центру культури і мистецтв



Гримич Марина Віплівна, кандидат філологічних, доктор історичних наук, професор



Діброва Григорій Володимирович, краєзнавець, голова Роменської міськрайонної організації Всеукраїнського товариства «Просвіта» імені Тараса Шевченка, член Національної спілки журналістів України, Всеукраїнської спілки краєзнавців



Драч Едуард Валерійович, братчик Київського Кобзарського Цеху, виконавець на традиційній кобзі, колісній лірі, автор пісень, лауреат Всеукраїнських і міжнародних фестивалів, член НСПУ, НСКУ, лікар-невролог



Дутчак Віолетта Григорівна, доктор мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри музичної україністики та народно-інструментального мистецтва ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника»



Жованик Василь Андрійович, студент-магістрант Київського національного університету ім. Т. Шевченка спеціальності «Культурна антропологія та іноземна мова», стипендіат АН, учень Кобзарського Цеху, подвижник епічної співочої традиції



Михальчук Віталій Володимирович, студент Вечірнього факультету Національного педагогічного університету імені Михайла Драгоманова



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, доцент кафедри мовної підготовки іноземних громадян Сумського державного університету



Паславський Андрій Олександрович, аспірант кафедри фольклористики, провідний спеціаліст-етнограф Центру фольклору та етнографії КНУ імені Тараса Шевченка, реконструктор старосвітських музичних інструментів, колекціонер традиційного вбрання



Тетеря Світлана Анатоліївна, завідувач науково-дослідного сектора «Музей кобзарства» Національного історико-етнографічного заповідника «Переяслав».



Тихенко Олександр Володимирович, провідний архівіст відділу використання інформації документів Центрального державного кінофотофоноархіву України ім. Г. С. Пшеничного, етнограф, дослідник кобзарсько-лірницької традиції, бандурист



Товкайло Микола Тихонович, кандидат історичних наук, дослідник кобзарсько-лірницької традиції, бандурист, майстер традиційних інструментів, Цехмайстер Кобзарського Цеху



Трикоз Богдан Олександрович, студент Національного університету «Києво-Могилянська академія»



Тріус Олександр Олексійович, старосвітський бандурист, лірник, подвижник традиційної культури (м. Ромни)



Хай Михайло Йосипович, доктор мистецтвознавства, професор, завідувач, провідний науковий співробітник відділу етномузикології Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України, лауреат премій Володимира Гнатюка та Філарета Колесси



Черемський Кость Петрович, кандидат мистецтвознавства, віце-президент Фонду національно-культурних ініціатив імені Гната Хоткевича, лікар-анестезіолог



Шапа Микола Миколайович, кандидат технічних наук, доцент кафедри менеджменту та управління проектами Дніпропетровського регіонального інституту державного управління Національної академії державного управління при Президентові України

ЗМІСТ

матеріалів Міжнародної науково-практичної конференції
«Традиційна бандура: минуле, сучасне, майбутнє» (2016 р.)

РОЗДІЛ І. Актуальні питання теорії і практики

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

<i>Кость Черемський (Харків)</i> ВИХОВАННЯ СУЧАСНОГО СЛУХАЧА УКРАЇНСЬКОГО ЕПОСУ: ЗАСАДИ ВІДНОВЛЕННЯ ТРАДИЦІЙНОГО СПРИЙНЯТТЯ	123
--	-----

<i>Джеймс Етертон (Огайо, США)</i> ЖИТТЯ ПОЗА ДІАСПОРОЮ.....	137
---	-----

<i>Микола Товкайло (Переяслав-Хмельницький)</i> МИХАЙЛО ХАЙ: МИКОЛА БУДНИК І КОБЗАРСТВО.....	141
---	-----

<i>Михайло Хай (Київ)</i> ГІБРИДНА ТЕРМІНОЛОГІЯ В УКРАЇНСЬКОМУ «БАНДУРО»-КОБЗАРОЗНАВСТВІ.....	166
---	-----

<i>Олена Левенко (Київ)</i> АНСАМБЛЕВА ГРА НА УКРАЇНСЬКИХ НАРОДНИХ ІНСТРУМЕНТАХ У АРТ-ТЕРАПЕВТИЧНІЙ ПРАКТИЦІ В ЛЮДЕЙ З ОСОБЛИВИМИ ПОТРЕБАМИ.....	179
---	-----

РОЗДІЛ II. Дослідження. Матеріали. Дискусії

<i>Олександр Тихенко (Київ)</i> КОБЗАРСЬКО-ЛІРНИЦЬКА ТРАДИЦІЯ У СПОГАДАХ ОЧЕВИДЦІВ	183
--	-----

<i>Ігор Шрамко (Київ)</i> УКРАЇНСЬКІ НАРОДНІ МУЗИЧНІ ІНСТРУМЕНТИ В МУЗЕЇ НАРОДНОЇ АРХІТЕКТУРИ ТА ПОБУТУ УРСР	199
--	-----

<i>Назар Божинський (Харків)</i> У РІЧНИЦЮ ТРАГІЧНОЇ ЗАГИБЕЛІ КОРНІЯ МАЗУРА (СЕРГІЯ МИКОЛАЙОВИЧА ОРЛА). 1955-2015	215
---	-----

<i>Юрій Кабко (Харків)</i> ЗАГАЛЬНОВІДОМИЙ «НЕВІДОМИЙ» СТРІЙ КОБЗИ: ДИСКУСІЙНІ ПИТАННЯ СУЧАСНОГО ВИЗНАЧЕННЯ	218
---	-----

<i>Юрій Кабко (Харків)</i> ОРІЄНТИРИ СУЧАСНОГО ВИКОНАВСТВА НА ТРАДИЦІЙНИХ КОБЗАРСЬКИХ ІНСТРУМЕНТАХ.....	223
---	-----

Ознайомитися із текстами статей Ви можете тут:

<http://khotkevych.info/fond/2016/11/20/tradytsijna-bandura-mynule-suchasne-majbutnje-materialy-konferentsiji/>

ЗМІСТ

матеріалів Міжнародної науково-практичної конференції
«Традиційні музичні інструменти кобзарів і лірників» (2017 р.)

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 ГЕРОІЧНОГО 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

<i>Костянтин Рахно (Опішине)</i> КОЛІСНА ЛІРА В УКРАЇНСЬКОМУ ФОЛЬКЛОРІ: МІЖ ЗАХОДОМ І СХОДОМ	94
<i>Марина Набок, Мехмет Бешир (Суми)</i> ЕТНОТИП ВОЇНА В УКРАЇНСЬКИХ НАРОДНИХ ДУМАХ ТА КУРДСЬКИХ НАРОДНИХ ПІСНЯХ	103
<i>Михайло Рахно (Полтава)</i> ЕПІЧНА ТРАДИЦІЯ СЕРЕДНЬОВІЧНИХ ГЕРМАНЦІВ І УКРАЇНСЬКЕ КОБЗАРСТВО	110
<i>Олександр Матковський (Суми)</i> КОБЗАРСТВО — ЕЛІТАРНЕ ЯВИЩЕ НАЦІОНАЛЬНОЇ НАРОДНОМУЗИКАЛЬНОЇ КУЛЬТУРИ	124
<i>Віолетта Дутчак (Івано-Франківськ)</i> ТРАДИЦІЙНЕ КОБЗАРСТВО В СЕРЕДОВИЩІ УКРАЇНСЬКОЇ ДІАСПОРИ: ІСТОРІЯ І СУЧАСНІСТЬ	129
<i>Олександр Савчук (Харків)</i> ТРАДИЦІЙНИЙ КОБЗАРСЬКИЙ СВІТОГЛЯД В СВІТЛІ ФІЛОСОФСЬКОЇ СИСТЕМИ Г. С. СКОВОРОДИ	144
<i>Наталія Федорняк (Івано-Франківськ)</i> УКРАЇНСЬКЕ КОБЗАРСТВО В ОБ'ЄКТИВІ ЗАРУБІЖНОГО ДЖЕРЕЛОЗНАВСТВА (НА МАТЕРІАЛАХ МОНОГРАФІЇ НАТАЛІЇ КОНОНЕНКО «UKRAINIAN MINSTRELS: AND THE BLIND SHALL SING»)	153
<i>Ольга Кубік (Івано-Франківськ)</i> ТРАДИЦІЙНА ЛЕБІЙСЬКА МОВА КОБЗАРІВ І ЛІРНИКІВ: ІСТОРІЯ ТА СУЧАСНІСТЬ	160
<i>Кость Черемський (Харків)</i> ЕТНОМЕДИЧНІ АСПЕКТИ ПРАКТИКИ УКРАЇНСЬКИХ ТРАДИЦІЙНИХ СПІВЦІВ-МУЗИКАНТІВ	168

РОЗДІЛ II. Дослідження. Матеріали. Дискусії

<i>Олександр Тихенко (Київ)</i> НОВІ МАТЕРІАЛИ ПРО УКРАЇНСЬКИХ ЛІРНИКІВ	197
<i>Назар Божинський (Харків)</i> ВУЛИШНЄ КОБЗАРЮВАННЯ: ЯК ЦЕ БУВАЄ 2017 р.	214
<i>Віктор Мішалов (Торонто, Канада)</i> СПОГАДИ ПРО ГЕОРГІЯ КИРИЛОВИЧА ТКАЧЕНКА	217

Юрій Кабко (Запоріжжя)

ГУСЛА — ДАВНЬОРУСЬКИЙ СМІЧКОВИЙ ІНСТРУМЕНТ.

ПИТАННЯ ВИНИКНЕННЯ ТА ІНТЕРПРЕТАЦІЇ 226

Ознайомитися із текстами статей Ви можете тут:

<http://khotkevych.info/fond/wp-content/uploads/2017/06/tradycijni-muzychni-instrumenty-kobzariv-i-lirnykiv.pdf>

ДЛЯ ПРИМІТОК

ДЛЯ ПРИМІТОК

*Матеріали
науково-практичної конференції*

**АКТУАЛЬНІ ПИТАННЯ
СУЧАСНОГО ВИКОНАВСТВА
НА ТРАДИЦІЙНИХ КОБЗАРСЬКИХ
ІНСТРУМЕНТАХ**

26–27 травня 2018 року

Друкується в авторській редакції

Технічний редактор *О. О. Савчук*
Відповідальний редактор *К. П. Черемський*

На першій сторінці обкладинки:
Єгор Мовчан ат Георгій Ткаченко. Світлина 1966 р.
З історико-етнографічного альбому Івана Гончара
«Україна й українці» (т. 3)

На “кишені” першої сторінки обкладинки:
Микола Будник. Світлина поч. 1990-х рр.

На “кишені” четвертої сторінки обкладинки:
Федір Дніпровський (Петлиця). Світлина 1941 р.

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 70x100/₁₆. Папір офсетний.
Друк цифровий. Гарнітура Minion Pro.
Підписано до друку 15.05.2018 р.
Умовн. друк. арк. 20. Наклад 200 прим.