

КОБЗАРСЬКО-ЛІРНИЦЬКА
ЕПІЧНА ТРАДИЦІЯ





КОБЗАРСЬКО-
ЛІРНИЦЬКА
ЕПІЧНА
ТРАДИЦІЯ



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

КОБЗАРСЬКО-ЛІРНИЦЬКА ЕПІЧНА ТРАДИЦІЯ

*Збірник наукових праць
науково-практичної конференції
з міжнародною участю*

15–16 червня 2019 року
м. Київ, НЦНК «Музей Івана Гончара»

*Видання здійснене завдяки меценатській підтримці
Петра і Ніли ДЕРЯЖНИХ (Австралія)*

К 55 Кобзарсько-лірницька епічна традиція : Збірник наукових праць науково-практичної конференції з міжнародною участю (Київ, 15–16 червня 2019 р.) ; упоряд. К. П. Черемський. — Харків–Київ : Видавець Олександр Савчук ; НЦНК «Музей Івана Гончара», 2019. — 220 с. : [21 іл.].

Конференція присвячена актуальним питанням дослідження епічного спадку українських традиційних народних співців (кобзарів, лірників, стихівничих та інших). Серед кола порушених питань: історичні, національні, духовні, культурні, художні, естетичні, сакральні та символічні константи української епічної спадщини; значення епосу в формуванні української нації; психофізіологічні феномени впливу епічних творів на людський організм; особливості кобзарсько-лірницького епосу у порівнянні з епосом автентичних співців-музикантів інших народів світу. Зосереджено увагу на дослідженні історичних й новаторських шкіл, способів, стилів гри на кобзарських інструментах; основах традиційного виконання епічних творів; трансформації епічного виконавства народних співців у ХХ ст. Відкрито для наукового обговорення дискусійні теми, що торкаються засад сучасного відродження кобзарсько-лірницької епічної традиції (методика наукової реконструкції, досвід доказової реконструкції); особливостей нинішньої репрезентації епічних творів; перспектив творення сучасного епічного репертуару. На конференції також розглянуто коло практичних питань, що пов'язані з культивуванням в суспільстві епічної творчості, формуванням спільнот шанувальників у вітчизняних і чужоземних середовищах, пошуком концептів 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)

ЗМІСТ

РОЗДІЛ I. Актуальні питання теорії і практики

<i>Марина ГРИМИЧ (Бейрут, Ліван)</i> ПСИХОЛОГІЧНИЙ ПОРТРЕТ В ЕПОСІ (на прикладі образу старшого брата з «Думи про азовських братів»).....	11
<i>Marek JAKUBOWSKI (Czerwonak, Polska)</i> UKRAIŃSCY LIRNICZY – NIEROJĘTY ŚWIAT NIEWIDOMYCH BARDÓW	21
<i>Тетяна БЕЦЕНКО (Суми)</i> ДУМОЗНАВЧІ СТУДІЇ: ДО ПИТАННЯ ПРО ПОХОДЖЕННЯ І ВИВЧЕННЯ МОВИ ТА СТИЛЮ НАРОДНОГО ГЕРОЇЧНОГО ЕПОСУ	26
<i>Зоя СТУКАЛЕНКО (Кропивницький)</i> ВЗАЄМОЗВ'ЯЗОК ТОЛЕРАНТНО-ФІЛОСОФСЬКОГО ВИМІРУ Г. СКОВОРОДИ З КОБЗАРСЬКО-ЛІРНИЦЬКИМ СВІТОГЛЯДОМ.....	34
<i>Марина НАБОК, Ѓокальпн КАЯПИНАР (Суми)</i> ІДЕЯ РОДУ В УКРАЇНСЬКИХ НАРОДНИХ ДУМАХ ГЕРОЇЧНОГО ЦИКЛУ І ТУРЕЦЬКІЙ НАРОДНІЙ УСНОПОЕТИЧНІЙ ТВОРЧОСТІ.....	39
<i>Вікторія ГАВРИЛЕНКО (Суми)</i> СПРИЙНЯТТЯ СМЕРТІ УКРАЇНЦЯМИ РАНЬОМОДЕРНОЇ ДОБИ: СВІТОГЛЯДНІ ВИЯВИ У КОБЗАРСЬКО-ЛІРНИЦЬКІЙ ТРАДИЦІЇ	53
<i>Олександр МАТКОВСЬКИЙ (Суми)</i> ОБРАЗ КОБЗАРЯ В УКРАЇНСЬКІЙ КУЛЬТУРІ.....	60
<i>Victor MISHALOW (Toronto, Canada)</i> NEORNIY TKACHENKO AND INFORMED PERFORMANCE PRACTICE ON THE TRADITIONAL BANDURA.....	66

<i>Кость ЧЕРЕМСЬКИЙ</i> (Харків) «ВУСТИНСЬКИЙ ПРОСТІР» УКРАЇНСЬКИХ ТРАДИЦІЙНИХ СПІВЦІВ-МУЗИКАНТІВ	77
<i>Михайло ХАЙ</i> (Київ) ДУМА ПРО РЕПРЕСОВАНИХ КОБЗАРІВ. НАУКОВО-ЕТНОФОНІЧНА ВЕРСИФІКАЦІЯ М. БУДНИКА.....	91
<i>Андрій ПАСЛАВСЬКИЙ</i> (Київ) ПРОБЛЕМА СИМУЛЯКРІВ В КУЛЬТУРНІЙ ТРАНСМІСІЇ ХХ–ХХІ СТ.	116
<i>Віктор МІШАЛОВ</i> (Торонто, Канада) ПРОБЛЕМАТИКА ПОХОДЖЕННЯ ШКІЛ І СПОСОБІВ ГРИ НА БАНДУРІ.....	124
<i>Кость ЧЕРЕМСЬКИЙ</i> (Харків) ВІД «ЗІНЬКІВСЬКОЇ» ДО «ХАРКІВСЬКОЇ» ШКОЛИ ТРАДИЦІЙНОГО КОБЗАРСЬКОГО ВИКОНАВСТВА.....	130
<i>Тетяна БЕЦЕНКО, Людмила МИХНО, Юлія ПІДОПРИГОРА</i> (Суми) ПЕРШОРЯДНІ ПИТАННЯ ВИВЧЕННЯ НАРОДНИХ ДУМ У ШКОЛІ	142
РОЗДІЛ II. Дослідження. Матеріали. Дискусії	
<i>Олександр ТИХЕНКО</i> (Київ) МАТЕРІАЛИ ДО ВИВЧЕННЯ ЛІРНИЦЬКОЇ ТРАДИЦІЇ КИЇВСЬКОГО ПОЛІССЯ.....	153
<i>Василь ЖОВАНИК</i> (Київ) ІРПІНСЬКЕ КОБЗАРЮВАННЯ У ВЕРЕСНІ 2018 РОКУ	169
<i>Назар БОЖИНСЬКИЙ</i> (Харків) УКРАЇНСЬКИЙ ТРАДИЦІЙНИЙ ЕПІЧНИЙ ВИСПІВ СЬОГОДНІ	175
<i>Богдан ТРИКОЗ</i> (Київ) НАУКОВО-ВИКОНАВСЬКА РЕКОНСТРУКЦІЯ ЛІРНИЦЬКОЇ ТРАДИЦІЇ: З ДОСВІДУ УЧНЯ КИЇВСЬКОГО КОБЗАРСЬКОГО ЦЕХУ	178
<i>Микола БУДНИК</i> ШЛЯХ ДО СЕБЕ. Текстограма телепередачі.....	186

Олександр ПАНЧЕНКО (Лохвиця, Полтавщина) ФЕДІР ДЕРЯЖНИЙ — БАНДУРИСТ І ПАТРІОТ, ЯКИЙ ПРОСЛАВИВ ПОЛТАВЩИНУ	190
Ольга ЩЕРБАК (Суми) ЖИТТЄВИМИ І ТВОРЧИМИ СТЕЖКАМИ КОБЗАРЯ З РОМЕНЩИНИ ЄВГЕНА АДАМЦЕВИЧА.....	196
SUMMARY	206
АНОТАЦІЯ.....	206
УЧАСНИКИ КОНФЕРЕНЦІЇ	207
ЗМІСТ МАТЕРІАЛІВ МІЖНАРОДНОЇ НАУКОВО-ПРАКТИЧНОЇ КОНФЕРЕНЦІЇ «ТРАДИЦІЙНА БАНДУРА: МИНУЛЕ, СУЧАСНЕ, МАЙБУТНЄ» (2016 р.).....	211
ЗМІСТ МАТЕРІАЛІВ НАУКОВО-ПРАКТИЧНОЇ КОНФЕРЕНЦІЇ З МІЖНАРОДНОЮ УЧАСТЮ «ТРАДИЦІЙНІ МУЗИЧНІ ІНСТРУМЕНТИ КОБЗАРІВ І ЛІРНИКІВ» (2017 р.)	213
ЗМІСТ МАТЕРІАЛІВ НАУКОВО-ПРАКТИЧНОЇ КОНФЕРЕНЦІЇ «АКТУАЛЬНІ ПИТАННЯ СУЧАСНОГО ВИКОНАВСТВА НА ТРАДИЦІЙНИХ КОБЗАРСЬКИХ ІНСТРУМЕНТАХ» (2018 р.)	216

РОЗДІЛ I

Актуальні питання теорії і практики

Марина ГРИМИЧ (Бейрут, Ліван)

ПСИХОЛОГІЧНИЙ ПОРТРЕТ В ЕПОСІ

*(на прикладі образу старшого брата
з «Думи про азовських братів»)*

У статті на основі структурного розтину текстів, класифікації фрагментів та мотивів, порівняння кількісних і якісних показників у різних варіантах «Думи про Азовських братів» аналізується психологічний портрет старшого брата. Цей образ складається з канонічних «заготовок» (моделей поведінки і окремих відтінків психологічної кольористичної гами). Канон дає можливість виконавцям за допомогою комбінування деталей «мовно-стилістичного конструктора» продемонструвати свій фірмовий стиль і майстерність.

Ключові слова: український епос, дума, фольклор

У цьому році минає 200 років від часу появи однієї з перших публікацій про українські думи — «Разсуждение о старинных малороссийских песнях» у збірнику «Опыт собрания старинных малороссийских песней» князя Миколи Цертелева [15, 1–20]. З тієї пори вийшли друком сотні досліджень, серед них лише півтора десятка стосуються творення образів окремих героїв [3; 7; 9; 10–13]. Епоха постмодернізму і постпостмодернізму в науці вимагає переосмислення і зміни методики дослідження в філологічній фольклористиці, з відходом від описового, переказувального і рефлексивного стилів до дослідницької прагматичності, до більш-менш (наскільки це можливо в гуманітарній науці) аналітичного підходу з використанням структурного розтину текстів, класифікації фрагментів та мотивів і порівняння кількісних і якісних показників у різних варіантах.

У цій статті ми спробували застосувати перераховані методичні прийоми та інструменти до аналізу образу старшого брата в «Думі про Азовських братів». У наших попередніх публікаціях [1; 2] ми, говорячи про канон в думовій традиції, звернули увагу на те, що цей образ належить до тих компонентів, де виконавцям дається можливість продемонструвати свій «фірмовий знак».

Так, задля відтворення образів молодшого і середнього братів виконавці отримують від канону готовий цілісний образ з незмінними функціями

і, відповідно, моральним обличчям, і це не піддається обговоренню. У випадку старшого брата дається певний «люфт» для маневрування, пропонується не «моноліт», а «деталі конструктора» (фрагменти, мотиви), з яких кобзар чи лірник сам мусить скласти психологічний портрет.

Старший брат «розкривається» в шести епізодах думи, а виконавці творять цей образ шляхом комбінації різних поведінкових моделей і моральних відтінків. Ось ці епізоди:

1. «Поміж коні візьміте»: старший брат реагує на прохання молодшого взяти його поміж коней.

2. «Рука не здійметься, серце не осмілиться». Реакція старшого брата на імпульсивне прохання молодшого відрубати йому голову.

3. «На прикмету розкидати». Поведінка старшого брата у ситуації, коли середній знімає з себе дорогий одяг, розриває його на шматки і розкидає по шляху, щоб вказати меншому напрям утечі.

4. «Станьмо коні попасімо». Реакція старшого брата на пропозицію середнього довше попаси коней, щоб молодший встиг їх наздогнати.

5. «Який отвіт будемо держати?» Старший брат дає середньому настанови, як повідомити батькам про долю молодшого.

6. Старший брат пропонує (або не пропонує) середньому ділити спадщину навпіл.

Щодо поведінкових моделей старшого брата в цих епізодах, то вони в різних варіантах можуть бути полярно протилежними. Наприклад, беремо другий епізод:

А. Жорстка позиція: «То вже старший брат милосердіє має, / На телмак шаблю винімає / І хоче своїму брату меньшому / Головку, як галку, з плеч изняти» (невідомий виконавець) [14, с. 166–167].

Б. М'яка позиція: «Ой, братіку наш меньший, милий, / Як голубонько сивий! / Ой, хоть у нас ясен міч є, / Так наше серце козацькеє-молодецькеє не осмілиться, / І рука наша козацька-молодецька не воздойме, / І наш ясен міч твоєї головоньки не йме: / На прах розпаде!» (Остап Вересай) [5, с. 6–11].

А буває й так, що в межах одного епізоду канон пропонує лише одну модель поведінки старшого брата, зате виконавці мають у своєму розпорядженні набір різних відтінків для змалювання його психологічного стану. Наприклад, у першому епізоді на прохання молодшого брата взяти його поміж коні, канон передбачає лише одну відповідь: ні. Старші брати відмовляють меншому, аргументуючи це тим, що вони й самі не втечуть і його не врятують. Але «палітра» відмови є різна: від густо-чорної (категоричність, безапеляційність, відсутність емпатії) до, так би мовити, «десяти відтінків сірого» (співчуття, жалість, безпорадність перед ситуацією, докори сумління).

Так і виходить, що у вказаних шести епізодах «Думи про азовських братів» психологічна картина має різні варіації, і ми спробували звести їх до

цифр, аби легше було порівнювати різні варіанти думи. Тож ми склали таблицю, де поведінкові моделі старшого брата позначали цифрами від -10 до +10. Якраз у цьому діапазоні, як нам здається, відбувається коливання його емоційного стану і психологічного портрету: від бездушного егоїста до грішника, що кається. Причому у тексті думи грає роль не те, ЩО він каже чи робить (бо в різних варіантах це може бути одне й те ж), а ЯК.

Звернімося до згаданого вище першого епізоду — «поміж коні візбіте». Старший брат може відповісти: «Чи подобенство на коні велику вагу (ваготу) брати?». Така реакція відразу отримує у нас оцінку -10, так само, як і слова «старший брат згорда відповідає». Але якщо є «пом'якшувальні обставини», то він замість -10 може отримати -8 або -6. Що це за пом'якшувальні обставини? Наприклад, старший брат (або старший і середній) дають молодшому надію: мовляв, ти, дасть Бог, сам жив-здоров будеш і пішки до християнських населених пунктів доберешся (+2). Підказка з обнадіюванням «А сам ти будеш лучче, брате, добре знати, / Як по тернах схороняться, / До отця-паніматки сам прибувати» (Федір Баша) [3, с. 159–161] отримує +2 так само, як і звертання «братіку». А за «братіку рідненький, голубоньку сивенький» ми даємо ще +1. Також фраза «раді б ми тебе взяти» також отримує +2 бали.

Тепер другий епізод: «Рука не здійметься, серце не осмілиться». Залежно від прийнятого рішення (погодитися чи відмовитися відрубати молодшому брату голову), старший може отримати або мінус десять або ж плюс десять. У деяких варіантах слова «рука не здійметься, серце не осмілиться» належать середньому брату, старший начебто виявляє нейтральність, тому замість +10 даємо йому лише +2 бали. Якщо ж ці слова промовляють обидва брати, то старший брат отримує «свої» +10.

Третій епізод. «На прикмету розкидати». Тут дві опції: або старший брат ніяк не реагує на те, що це робить середній брат, тобто мовчки погоджується (+2), або ж він обурюється проти цього (-10): «А старший брат тее забачає, / Середульшого брата на сміх підіймає: / «Братіку мільй, голубоньку сивий, / Либонь ти собі жіноцькій розум маєш, / Що ти на собі пре-красну фантину теряєш» (Павло Братиця) [6, с. 119–123].

Четвертий епізод («Станьмо коні попасімо») має такі опції: а) обидва старші брати пасуть коней і чекають на молодшого брата (+10); старший брат відмовляє середньому на прохання затриматись (-10). Якщо ж відповідь старшого брата приблизно такого типу: «То то промовляє старший словами, / Обіллється гірко сльозами: / «Ой, братіку мій менший, милий, / Як голубонько сивий! / Чи ше ж тобі катерга турецька не ввірялася...» (Демид Зимогляд) [14, с. 170–172], то він отримує замість мінус десяти мінус два бали, бо тут також діє система пом'якшувальних обставин.

П'ятий і шостий пункти по суті складають один епізод, але ми для зручності розбили їх на два підепізоди.

П'ятий підепізод: «Що будемо батькові матері казати?» Найчастіша відповідь: не в одного пана пробували («Шо ми не в одного турчина пробували, / Не одну хліб-соль вживали» (Павло Братиця) [6, с. 119–123]) або: будили-не розбудили («То ми то ношної доби утікали, і свого найменшого брата от сна будили — не розбудили, / То там его у катерзі турецькій, / Тяжкій неволі, вірі бусурменській, / У городі Озові приостановили» (Іван Кравченко-Крюковський) [8, с. 1–9.]). Оскільки це явна брехня, то за неї даємо -10 балів. Якщо ж це говорить старший брат і при цьому плаче, то він отримує свої «пом'якшувальні» +2 бали («Старший брат тоє зачуває, / Словами промовляє, / Уже дробними слезами поливає: / «Шо ми, брате, будем думати да гадати, / Як будем мы до отца и до паниматки прибувати»» (кобзар Іван) [4, с. 197–203.]).

У шостому підепізоді або присутній або відсутній корисливий мотив поділу спадщини на дві частини замість трьох. Залежно від цього, старший брат або «заробляє» свої мінус десять балів або ні.

Тепер можемо подивитися на саму таблицю:

№	Виконавець (записувач)	рік	регіон	1	2	3	4	5	6
1	Кобз. Іван (В. Ломиковський)	1805	Полт.	-8	+2	-10	-	-8	-10
2	Невід. кобз. (М. Цертелєв)	1814- 1815	Полт.	-10	+2	+2	-	-	-
3	Невід. кобз. (І. Срезневський)	1831	?	-	+10	+2	-2	-8	-
4	Банд. Іван Стрічка (П. Лукашевич)	1830-і	Полт./ Черніг.	-6	+2	-10	-10	-10	-10
5	Банд. Андрій Олійник (П. Лукашевич)		Полт.	-10	+2	+10	-	-	-
6	Невід. вик. (М. Костомаров)	1840	Харк.	-10	-	-10	+10	-10	-
7	лірн. Архип Нико- ненко (П. Куліш)	1854	Полт.	-10	+10	-8	+10	-8	-10
8	кобз. Федір Алексєєв Крячківський (Є. Судовщиків)	1850- 1851	Полт.	-8	-10	-	-	-10	-10
9	невід. вик. (М. Білозерський)	1854- 1863	Черніг.	-	-10	+2	-10	-10	-10
10	Припустимо, кобз. Федір Шевченко (М. Білозерський)	1854- 1860	Чер- ніг. ?	-	-10	+2	-10	-	-
11	кобз. Хведір Грицен- ко ¹ (В.П. Тищенко)	1850- 1860	Черк.	-	+10	-10	+10	-10	-10
12	кобз. Петро Колибаба (очевидно, С. Нос)	1857	Харк.	-6	+10	-	+10	-10	-

¹) Нам вдалося визначити, що це саме Хведір Гриценко-Холодний, а не Грищенко.

13	Демид Зимогляд (М. Білозерський)	1863	Харк.	-	+2	+2	-2	-10	-
14	кобз. Остап Вересай (П. Чубинський і О. Русов)		Полт. / Черніг.	-6	+10	+2	-	-10	-
15	кобз. Павло Братиця та молодший кобз. Прокіп Дуб (П. Івашенко)		Черніг.	0	-10	-8	+10	-10	-
16	Кобз. Петро Коли- баба (М. Ніговський)		Харк.	-4	+10	-	-	-10	-10
17	банд. Мироновський (І. Манжура)	1875	Харк.	-5	+10	-	-10	-10	-
18	кобз. Іван Кравченко- Крюковський (П. Мартинович)	1876	Полт.	-6	-10	-5	-	-2	-10
19	кобз. Трихон Магадин (П. Мартинович)	1876	Полт.	-6	+2	-	-2	-8	-8
20	Невід. (невід.)	1870- 1880	Полт.	-9	-	+10	-	-10	-
21	Кобз. Іван Кравченко- Крюковський (В. Горленко)	1882	Полт.	-7	+2	+2	-10	-10	-
22	кобз. Мойсей Гордіє- вич Кулик-Гордієць (В. Горленко та П. Мартинович)	1884	Полт.	-4	-10	+2	-	-8	-
23	Федір Баша (В. Горленко)	1884	Полт./ Черніг.	-7	+10	+10	-10	-6	-10
24	Захар Кузьменко-Со- кур (В. Горленко)	1885	Полт.	-10	-	-10	-10	-10	-10
25	лірн. Семен Чекан (П. Мартинович)	1886	Полт. / Харк.	-9	-	+2	-	-10	-10
26	лірн. Миколай Хве- дорович Дорошенко (П. Мартинович)	1886	Полт.	-10	-	+2	-10	-8	
27	лірн. Хванасій Видю- ченко-Видюк (П. Мартинович)	1893	Полт./ Харк.	-10	+10	-	-10	-8	-10
28	Кобз. Хведір Грицен- ко (П. Мартинович)	1895	Полт.	0	+10	+2	-2	-10	-10
29	лірн. Іван Пересада (П. Мартинович)	1901	Полт., Харк.	-8	+10	-8	+10	-10	-
30	Кобз. Михайло Крав- ченко (О. Сластіон)	1902	Полт.	-8	-	+2	-2	-10	-10
31	Кобз. Терентій Пархоменко (М. Сперанський та його студенти Г. Бака- лов і В. Данилов)	1902	Черніг.	-5	+10	-10	-10	-10	-10

32	кобз. Михайло Кравченко (кобз. В. Шевченко)	1904	Полт.	-10	-12	+2	-10	-10	-10
33	кобз. Михайло Кравченко (Ф. Колесса)	1908	Полт.	-10	+10	+2	-10	-10	-
34	Фрагм.								
35	Фрагм.								
36	Фрагм.								
37	Фрагм.								
38	Фрагм.								
39	Фрагм.								
40	Фрагм.								
41	Фрагм.								
42	Лірн. Павло Данилович Гутиря (П. Мартинович)	1912	Полт.	-10	-10	-8	-8	-8	-
43	лірн. Іван Харлампович Мережко (Д. Яворницький)	1916	Катериносл.	-4	+10	-10	-8	-	-
44	лірн. Іван Харлампович Мережко (Д. Яворницький)			-8	0	-10	-10	-10	-10
45	Лірн. Антон Скоба (О. Сластін)		Полт.	-	-10	-10	-	-10	
46	Невід. вик. (М.К. Сергійів)	1920		-10	+2	+2	+10	-10	-10
47	Сліп. співець Савка Панченко (О. Курило та К. Квітка)	1923	Черніг.	-	-10	-	+10	-10	-
48	Павло Кулик (О. Курило)	1923	Черніг.	-10	-10	+2	-2	-10	-
49	Фрагм.								
50	Фрагм.								
51	кобз. Степан Пасюга (Ф. Дніпровський)	1929	Харк.	-9	-8	-	-	-	-
52	лірн. Назар Денисович Боклаг (В. Харків)	1930	Харк.	-8	-	+2	-	-10	-10
53	лірн. Назар Денисович Боклаг (В. Харків)	1930		-8	-	+2	-	-10	-10
54	лірн. Оврам Родіонович Гребінь (М.П. Полотай)	1946	Черніг.	-6	-10	+2	-10	-10	-
55	лірн. Оврам Родіонович Гребінь	1961	Київ	-6					
56	лірн. К.А. Кузьминський (М.О. Полотай)	1961	Черніг.	-	-10	-	-	-10	-
57	кобз. Григорій Ткаченко (С.Й. Грица)	1987	Київ	-8	-	-	-8	-	-

Таблиця, при всій умовності і суб'єктивності оцінок, все-таки демонструє стабільні тенденції і тим самим дає можливість сформулювати певні висновки щодо способів побудови психологічного портрету епічного героя «Думи про Азовських братів» — старшого брата — різними виконавцями.

1. Із 57 варіантів можна відкинути 10 фрагментів, 5 неповних варіанти, і в такий спосіб мати перед собою для аналізу 42 варіанти.

2. Географічний чинник (зокрема, поділ кобзарсько-лірницьких традицій на Полтавську, Чернігівську або Полтавсько-Чернігівську, Харківську та ін.), на нашу думку, майже не впливає на тенденції і частотність появи цих мотивів.

3. Хронологічний чинник суттєвий, оскільки бачимо в варіантах, записаних у ХХ ст., «провисання» сюжету внаслідок зникнення окремих сюжетних «цеглинок». (Про це докладніше в майбутніх публікаціях).

4. В першому і п'ятому епізодах канон узагалі не передбачає позитивної відповіді. «Плюси» можливі в другому, третьому (та й то, умовно) і четвертому епізодах.

5. Рівно половина варіантів (21) демонструє абсолютну «жорстокість» старшого брата, тобто в усіх епізодах усі бали мінусові. Рівно у половини варіантів є плюси (від одного до трьох).

6. Чи можна вважати, що частина варіантів, де є плюси (тобто з людською позицією старшого брата), суперечать епізодам 1 і 5? Відповідь: ні. Старший брат відмовляється взяти поміж коні молодшого — це можна якось зрозуміти: коней два, людей три, має ж хоч хтось врятуватися, тим більше є шанс молодшому дістатися пішки до найближчих населених пунктів. І немає нічого суперечливого в тім, що старший брат відмовляє меншому, коли той в пориві відчаю просить «зняти йому голівку з пліч». Він не монстр, а жива людина. Тому плюс у другому епізоді є на своєму місці. Так само не є нелогічним, коли старший брат кидає разом із середнім гілки дерев і кущів «на признаку» меншому. Адже він не бажає смерті братові. Цілком природним видається (хоча й не дуже благородним) бажання старшого брата приховати від батьків правду про те, що сталося, щоправда, читача/слухача обурюють його плани ділити спадщину надвое. Отже, навіть за наявності мінусів у першому і п'ятому епізодах і наявності плюсів в 2, 3 і 4, цей образ ніяк не суперечливий, натомість більш зрозумілий нам, в ньому є внутрішня драма. Чоловік опинився разом з братами в екстремальній ситуації, де розв'язати проблему життя і смерті без втрат нереально. Перед ним як перед старшим братом постала необхідність прийняти непросте рішення щодо життя і смерті — власного і братів. Він сумнівається, вагається, часом страждає, роблячи, так би мовити, «непопулярні» вчинки. Позитивним цей образ вважати все-таки важко, тому назовемо його драматичним. До творців драматичного типу образу старшого брата в думі «Азовські брати» належать визначні кобзарі

Хведір Гриценко-Холодний, Остап Вересай, Петро Колибаба, Павло Братиця та ін. Це зірковий склад виконавців.

7. Що стосується тих варіантів, де старший брат в усіх епізодах «заробляє» мінусові бали, то його образ видається більш схематичним, а подекуди й примітивним. Подібно до казок, де є герой і антигерой, чорне і біле, добро і зло, тут він явно уособлює зло. Якщо драматичний образ старшого брата психологічно вишуканий, має ознаки «літературності», то тут він класично фольклорний, нерідко тяжіє до жорстко-романсової стилістики з елементами кітчу: узяти хоча картинку (майже лубочну), коли старший брат виймає шаблю, щоб відрубати молодшому голову.

Якщо поставити собі питання, чи є відмінності поміж трактуванням образу старшого брата кобзарями і лірниками, то ми відповіли б, що так. Взагалі лірницькій інтерпретації характерна пристрась до яскравих ефектів. Якщо для кобзарів (більшості з них) канон — це закон, то для лірників — це майданчик для імпровізацій на морально-етичні теми. Вони нерідко накаляють пристрасі, їм подобається гратися із почуттями слухачів, справляти враження на аудиторію, схильну до емпатії. Тому лірники у своїх текстах нерідко загострюють і без того трагічну ситуацію, згущаючи кольори навколо образу старшого брата. Зразком «чорно-білої палітри» можна вважати лірника Семена Чекана, у нього старший брат не лише зневажає молодшого, а й погрожує середньому: «Што як ми будем отцу і матері правду откривати, / Што нашого брата меншого, пішого піхотинця, / На світі немає?» / Став старший брат до середульшого словом промовляти: / «Чи лучше нам отцу і матері правду откривати, / То лучше ж нам на дві часті батьківшину паювати. / А еслі будеш ти, середульший брат, / Отцу і матері правду откривати, / То буду я тебе із світа погубляти, / То сам я тогда буду батьківшину поживати» [8, с. 253–255]. Тексти дум, записані від лірників, — надзвичайно цікавий сегмент епічної традиції, якому ми присвяtimo одне з наступних досліджень.

8. Треба визнати, що серед прихильників «жорсткої» версії тлумачення образу старшого брата також є «зірки», зокрема, Іван Кравченко-Крюковський. Щоправда, така «безжальна» інтерпретація присутня лише в одному з двох записаних від нього варіантів. У тексті другого запису кобзар має два плюси з шести епізодів. Але й перший його варіант — це той випадок, коли закинути авторові примітивність не можна. Цей кобзар просто взірцевий у дотриманні канону.

9. Хоч образ старшого брата і складається з канонічних «заготовок» (моделей поведінки і окремих відтінків психологічної кольористичної гами), він не є шаблонним, стабільним, він є мінливим. Канон дає можливість виконавцям за допомогою комбінування деталей «мовно-стилістичного конструктора» продемонструвати свій фірмовий стиль і майстерність. Із 42 варіантів ми не знайшли бодай двох з повною відповідністю цифр. (Ще раз повторюємо, що ми усвідомлюємо всю суб'єктивність оцінювання, проте факт

лишається фактом). Тобто кожен з авторів, «власників» «свого» варіанту думи має «свій» образ старшого брата, який, нехай навіть маленькими, ледь помітними відтінками, але все-таки відрізняється від інших.

10. Аналіз цього образу в «Думі про Азовських братів» дає серйозний матеріал для роздумів не лише про згаданий твір, а й про український епос назагал. Порівняно пізній характер походження думової традиції виключає міфологічну прямолінійність і «казковість», притаманну «старим» епосам. Натомість у думках, в аналізованій зокрема, з'являється «must have» на розробку психологічної складової, а також панує тенденція відмови від однозначності і схематизму в трактуванні образів.

11. З філологічної точки зору, більше того, з позиції строго-філологічної, така увага до розробки психологічного портрету епічного героя пов'язує думову традицію з літературною (не обов'язково книжною). Цим і зумовлений той факт, що думи є зразком «високого стилю» в українському фольклорі.

Перелік використаних джерел

1. *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.Ж НМНК «Музей Івана Гончара», 2016. — С. 9–27

2. *Гримич М.В.* Трансмісія дум у неписемному середовищі, або Від кого Микола Дубина та Михайло Кравченко навчилися «Азовських братів» // Актуальні питання сучасного виконавства на традиційних кобзарських інструментах: Матеріали науково-практичної конференції 26-27 травня 2018 року. — К.: НЦНК «Музей Івана Гончара», 2018. — С. 20–38.

3. *Грушевська К.* Українські народні думи — Т. I. — Київ-Харків, 1927.

4. *Житецький П.* Мысли о народных малорусских думах. — К., 1893.

5. Записки Юго-Западного отдела Русского Географического Общества. Т. I. — К., 1873–1874.

6. Записки Юго-Западного отдела Русского Географического Общества. Т. II. — К., 1875–1876.

7. *Малинська Н.* Думна героїка. Канон. Література: Онтологія спадковості. — К., 2001.

8. [Мартинович П.] Українські записи Порфирія Мартиновича. — Е., 1906.

9. *Набок М.* Штрихи до характеристики світогляду героїв українських народних дум // Нар. творчість та етнографія. — 2003. — № 4. — С. 95–102.

10. *Охріменко П. Охріменко О.* Морально-етичні ідеали героїв українських народних дум і пісень про козаків // Нар. творчість та етнографія. — 1992. — № 3. — С. 3–8.

11. *Пазяк М.* Поетика народних дум, її джерела і традиції (На матеріалі варіантів «Думи про втечу трьох братів з Азова, турецької неволі») // Усна епіка: епічні традиції та виконавство: Мат. міжнар. наук. конф., присвяч. пам'яті Ф. Колесси та А. Лорда, Київ, 8–10 верес. 1997 р. — К., 1997. — С. 2. — С. 31–38.

12. *Плісецький М.* Українські народні думи: сюжти і образ. — К., 1994.

13. *Поліщук Ф.* Герої українських народних дум // Українська мова і література в школі. — 1970. — № 9. — С. 10–17.

14. Українські народні думи / упор. Б. Кирдан. — М., 1972.

15. [*Цертелев Н.*] Разсуждение о старинных малороссийских песнях // [*Цертелев Н.*] Опыт собрания старинных малороссийских песней. — СПб, 1819.

Maryna Hrymych (Beirut, Lebanon)

PSYCHOLOGICAL PORTRAIT IN EPIC

(Case study: Elder brother in 'Duma about the Azov brothers')

The article analyzes the psychological portrait of the elder brother on the basis of the structural analysis of texts, the classification of fragments and motives, the comparison of quantitative and qualitative indicators in different variants of the "Duma about the Azov Brothers". This portrait consists of canonical components (patterns of behavior and elements of psychological "color spectrum"). Canon makes it possible for performers to demonstrate their personal style and skills in creation of their own version of elder brother.

Marek JAKUBOWSKI (Czerwonak, Polska)

UKRAIŃSCY LIRNICY — NIEPOJĘTY ŚWIAT NIEWIDOMYCH BARDÓW

Wstęp do publikacji na temat ukraińskich niewidomych bandurzystów i lirników. Czy byli tylko pokrzywdzonymi przez los żebrakami? Czy słowo "żebrak" w powiązaniu ze słowami "lirnik", "bandurzysta" powinno być w ogóle stosowane? Czy przez stulecia, ta nieznana aktualnie szerokiemu gronu w Polsce grupa społeczna przyczyniła się do przetrwania i utrwalenia tożsamości kulturowej kraju naszych sąsiadów? Autor próbuje w swoim artykule zadać sobie pytania, które pomogą mu pójść tropami więcej widzących ukraińskich niewidomych bardów.

Słowa kluczowe: niewidomy, bandura, lira, żebrak, bard, kultura, poezja, Ukraina, patriotyzm, religia

An introduction to the publication concerning Ukrainian blind bandura players and lyrers. Were they just the disadvantaged beggars? Does the word „beggar” in combination with words: „lyric”, „bandura” should be used at all.? Has the social group contributed to the survival and consolidation of the cultural identity of the country of our neighbors for centuries, which is currently unknown to a wide group of people in Poland? The author tries to ask questions in his article that will help him to follow the traces of more seeing Ukrainian blind bards.

Keywords: blind, bandura, lyre, beggar, bard, culture, poetry, old people, Ukraine, patriotism, religion

Po pięknych, żyznych ziemiach Wołynia, Podola, Polesia, po rozległych przestrzeniach Ukrainy — w deszcz, śnieg i upały po polnych drogach, po brukowanych gościńcach, po ścieżkach idą wędrowcy. Zawsze we dwóch. Dorosły i dziecko. Dziecko idzie przodem lub z boku. Dłoń dorosłego oparta jest na dziecięcym ramieniu. Oboje objuczeni torbami, pakunkami, węzełkami. Ubrani biednie, często w kilka warstw poszarpanych ubrań. Dziecko bose lub w łykowych, rozdeptanych łapciach. Dorosły oprócz ciężkiego kostura dodatkowo dźwiga tłumok z którego niekiedy przy uderzeniu lub potrząśnięciu słychać dobywający się cichy, głuchy dźwięk. To brzęk strun liry lub bandury. Dziecko jest oczami dorosłego. Dorosły jest niewidomy... To jeden z bardzo, bardzo wielu lirników lub bandurzystów, jacy na przestrzeni wieków nieśli Ukrainie **słowo i pieśń** — a w nich **wiarę, historię, kulturę i narodową świadomość...**

Malarze, rysownicy a później pierwsi fotografowie bardzo często pokazywali w swoich dziełach niewidomych. Brudnych, wychudzonych, chorych, odzianych w podarte łachmany, bardzo często z wyciągniętą w żebraczym geście ręką. Z tych przedstawień wyzierała beznadziejna bieda, nieskończony smutek samotności i brak nadziei... Wzruszają te przedstawienia, uczą pokory, dają do myślenia, wywołują współczucie...

Ale są też i inne obrazy, rysunki i fotografie. Widać na nich tak samo postacie niewidomych, tak samo biednie odzianych ale jakże inne są ich twarze. Dumne, pewne siebie, myślące — nawet ich niewidzące oczy zdają się patrzeć na oglądającego z siłą, z pewnością siebie, z wiarą w przyszłość, z cierpliwym oczekiwaniem na odpowiedź widza...

To twarze ukraińskich niewidomych bandurzystów i lirników.

Dlaczego są tak bardzo inni od niewidomych żebraków z zachodnich krajów Europy?

Długo szukałem na to pytanie odpowiedzi studiując bogatą ukraińską i rosyjską literaturę związaną z tym tematem, przyglądając się niewidomym bandurzystom uwiecznionym na szkicach, obrazach i fotografiach w muzealnych galeriach, rozmawiając z wieloma wybitnymi specjalistami związanymi z tym tematem a przede wszystkim z ludźmi, dla których ten temat był prawdziwą pasją.. zarówno z widzącymi jak i niewidomymi.

Próbowałem jako tyflopedałóg zrozumieć tą niesamowitą rozbieżność pomiędzy przedstawieniami światowymi i europejskimi postaci niewidomego żebraka a tym jak był on postrzegany na Ukrainie. Studiowałem literaturę przedmiotu z punktu widzenia dawnej „opieki społecznej”, współczesnej psychologii i pedagogiki. Usiłowałem zrozumieć i pojąć tą niesamowitą różnicę podczas setek podróży po miejscach i instytucjach związanych z niewidomymi.

Odpowiedź przyszła niespodziewanie kiedy pod znamienitym Soborem św. Zofii w Kijowie „prawie” spotkałem niewidomego jak najbardziej współczesnego bandurzystę. Śnieżny, mroźny zimowy wieczór — wielka cisza po skończonym nabożeństwie i gdzieś zza murów starego soboru dobiegają dźwięki bandury. „Prawie” spotkałem, bo kiedy doszedłem do miejsca gdzie zdawało się iż jest wykonawca — nikogo już nie było. Można by pomyśleć, że to duch któregoś ze znamienitych niewidomych bandurzystów gdyby nie pozostawiona, oparta o mur kartonowa tabliczka z tekstem wypisanym zwykłym długopisem niezdarnymi znakami cyrylicy po ukraińsku i po rosyjsku. W tłumaczeniu brzmiała: JESTEM NIEWIDOMY. NIE GRAM DLA PIENIĘDZY — GRAM DLA BOGA I SIEBIE.



To wtedy właśnie zrozumiałem, że ukraińscy niewidomi bandurzyści i lirnicy nie byli żebrakami w europejskim pojęciu !!!!! Dlatego byli tak bardzo inni. I na portretach i ... w rzeczywistości.

W swoim trudnym życiu wiecznego wędrowca nie wyciągali reki po jałmużnę. Oni pracowali!!. Za chleb, za dach nad głową, za zużyte już w gospodarstwie odzienie, niekiedy za skromne kopiejki...

Nie widzieli, nie mieli wykształcenia ale mieli nabytą przez życie wiedzę i umieli posługiwać się instrumentem muzycznym — najczęściej lirą albo bandurą. Potrafili łączyć słowo z muzyką stając się jednoosobowym — na ówczesne czasy jedynym zresztą jedynym przekaźnikiem poezji, literatury, wiary oraz aktualnych wydarzeń i rozrywki. Jeden ze młodych niewidomych chłopców z charkowskiej szkoły im. Korolenki powiedział — „byli takim radiem i telewizorem, takim internetem tamtych czasów”.

Wędrujący od sioła do sioła, od miasteczka do miasteczka, po odpustach, weselach, pogrzebach, po uroczystościach kościelnych a bywało że i państwowych stali się wyczekiwаныmi gośćmi dla w większości niepiśmiennych włościan.

Poza brakiem wzroku współcześnie żyjące osoby niewidome różnią się od tych z dawnych wieków wszystkim powiedział mi kiedyś nieżyjący już wielki czeski tyflopodagog — Jozef Smykal.

Idący niewidomi ze sławnego obrazu Breugla wydawać się mogą twórczą, artystyczną imaginacją. Wymysłem malarza. Fantazją. Czymś nieprawdopodobnym i nie mogącym istnieć!

Wierzyć się nie chce w opisywane przez Valentyna Hau`y sceny traktowania niewidomych jako źródła rozrywki w niedzielne popołudnia dla mieszkańców Paryża, gdzie w specjalnym kojcu po dwóch niewidomych walczyło bijąc na oślepe drewnianymi pałkami aby upolować wpuszczonego tam prosiaka.

A wynikające z fałszywie pojmowanej litości okrucieństwa z wojen krymskich opisywane przez Skriebickiego gdzie ociemniałych w wyniku walk własnych żołnierzy zabijano tak, aby nie spodziewali się tego?

Nieprawdopodobnym wydaje się celowe oślepienie dzieci przez ubogich rodziców aby łatwiej było im się utrzymać w przyszłości z najbardziej dostępnego dla niewidomych wtedy zawodu — z żebractwa.

Pyszniąc się swoją kulturą, postępem Europa była na co dzień okrutną machiną dla swoich ślepych obywateli.

Początek XIX stulecia. Jeszcze na mapach Europy granice rozległych imperiów według starego porządku: Austro-Węgry, Rosja, Niemcy. Zachodnia Europa w szamerunkach, lampasach, hełmach i z krzykliwymi mowami polityków szykuje się do potężnego, krwawego starcia które historia nazwie I Wojną Światową. Wśród milionów ludzi gotujących się do wojny znajdują się jednak jednostki dalekie od polityki i narodowych szowinizmów, zajmujące się czymś zupełnie innym. Edukacją niewidomych mającą swoje źródło w pierwotnych działaniach opiekuńczych nakierowanych gdzieś na tą grupę społeczną. Nieliczne były przytułki dla ciemnych, „szpitale” dla inwalidów już od prawie stu lat funkcjonują jako miejsca edukacji. Istnieją już szkoły dla niewidomych w Wiedniu, Budapeszcie, Berlinie, Petersburgu... Powstają na wzór tych już okrzepłych nowe placówki.

Zaczyna się także (postrzegane teraz jako zwykłe okrucieństwo) państwowa opieka i nadzór na niewidomych.

Kraje niemieckojęzyczne postanawiają usankcjonować żebractwo niewidomych. W Wiedniu, Budapeszcie, Pradze czy Berlinie niewidomy nie będzie już od tak sobie wyciągał ręki prosząc o miłosierdzie i wsparcie! Państwo wyposaży go w specjalną puszkę oznaczoną i niekiedy numerowaną.

Postępowe Stany Ameryki idą jeszcze dalej w swoim „opiekuńczym” podejściu — numerują niewidomych i wpisują w specjalne rejestry!

Wschodniej Europie daleko do „postępowego” w swoim mniemaniu zachodu. Mało kto przejmując się osobami które teraz nazywamy „niepełnosprawnymi”. Słowo ślepy nie ma pejoratywnego wydźwięku. Określa brak wzroku i najczęściej kojarzone jest z biedą, żebractwem, brudem — niekiedy z nadprzyrodzonymi umiejętnościami i zdolnościami niedostępnymi zwykłym ludziom. Bardzo, bardzo wielu z tych niewidomych to bandurzyści, lirnicy — nie żebracy, ale pra-

cujący ciężko ludzie, którzy nie widzą a są ich setki krążących za chlebem po ziemiach Ukrainy.

Podobno mają swój własny tajemniczy język? Podobno są chodzącymi bibliotekami? Podobno są stowarzyszeni w niedostępnych zwykłym ludziom organizacjach, cechach? Podobno potrafią leczyć lepiej od miejskich felczerów? Podobno nie wolno nie wpuścić na podwórze niewidomego lirnika? Podobno potrafią rzucić zawsze spełniające się przekleństwo? Podobno tylko oni mogą wymodlić rzeczy niemożliwe?

Zapraszam na lirnicze ścieżki dziewiętnastowiecznej Ukrainy. Zapraszam na Polesie, na Wołyń, na Podole — pod drewniane cerkwie, pod strzechy biednych chałup na miejskie odpusty, pogrzeby i wesela. Zapraszam do świata, którego już nie ma...

Koniec części pierwszej

Марек Якубовський (Червонак, Польща)

УКРАЇНСЬКІ ЛІРНИКИ — НЕЗБАГНЕНИЙ СВІТ НЕЗРЯЧИХ СПІВЦІВ

Чи були незрячі бандуристи та лірники просто знедоленими жебраками? Чи взагалі коректно вживати слово "жебрак" у смисловому поєднанні зі словами "лірник" та "бандурист"?

Як протягом століть ця дотепер невідома широкому польському загалу спільнота людей спричинилася до збереження і утвердження культурної ідентичності країни наших сусідів? У статті автор намагається задати собі ці запитання, які допоможуть йому пройти шляхами незрячих українських бардів-провидців.

Ключові слова: незрячий, бандура, ліра, жебрак, співець, культура, поезія, Україна, патріотизм, релігія

Тетяна БЕЦЕНКО (Суми)

ДУМОЗНАВЧІ СТУДІЇ: ДО ПИТАННЯ ПРО ПОХОДЖЕННЯ І ВИВЧЕННЯ МОВИ ТА СТИЛЮ НАРОДНОГО ГЕРОЇЧНОГО ЕПОСУ

У статті узагальнено погляди учених стосовно походження жанру думи з проєкцією на природу мови творів героїчного епосу. Подано міркування щодо специфіки мови дум. Звернена увага на аспект народнопісенної традиції у поясненні витоків формування мовного континууму народного епосу.

Ключові слова: жанр думи, походження жанру, мова дум, народно-книжна традиція.

Загальна суть проблеми.

Жанр думи визнано феноменальним явищем української народної творчості. На сучасному етапі розвитку думознавчих студій постала потреба узагальнити результати попередніх досліджень стосовно поглядів на жанр думи, враховуючи один із визначальних чинників — специфіку словесно-образної організації давніх пам'яток народної творчості.

Аналіз останніх досліджень та публікацій.

Думовий епос у різних аспектах привертав увагу таких дослідників, як М. О. Максимович, М. І. Лисенко, Ф. М. Колесса, П. Г. Житецький, М. Т. Рильський, Г. А. Нудьга, С. Й. Грица та ін. На сучасному етапі у літературознавчому ракурсі народні думи є предметом вивчення М. М. Набок.

Формулювання мети статті.

Численні праці мистецтвознавців, літературознавців, мовознавців означили науковий контекст висвітлення теми. Однак недостатньо вивченими залишаються питання фольклорної текстології, мовноструктурної, стилістичної організації текстів дум. Саме відповідь на них і дасть змогу повною мірою осмислити феномен жанру думи, що й окреслює мету нашого дослідження.

Виклад основного матеріалу.

Думу визначають як «жанр (вид) суто українського речитативного стилю народного героїчного ліро-епосу, який виконували мандрівні співці-музики: кобзарі, бандуристи, лірники в Центральній і Лівобережній Україні» [10, 218].

Час виникнення цього жанру (XV ст.) збігається з активізацією національного самоусвідомлення українців.

Термін «дума» на означення стильової відмінності великих епічних полотен від пісні ввів в українську фольклористику М. О. Максимович у збірнику «Малороссийские песни» (М., 1827). У передмові до наступного збірника — «Украинские народные песни» (М., 1834) — учений докладно розтлумачив його суть: «Думи — це співи, що виключно належать бандуристам. Від пісень вони відрізняються характером більш оповідним, вільним розміром, що полягає у невизначеній кількості тонічних стоп, хоча іноді (за ліричним характером української поезії) вони уподібнюються до пісні: тоді й набувають сталого пісенного розміру, їх вірші майже завжди римовані. Зміст у більшій частині історичний» [11, 2].

До XIX ст. термін «дума» не мав однозначного визначення. Характеризуючи стан розвитку думознавства, дослідник українського епосу М. К. Дмитренко констатує: «У наукових джерелах XIX- початку ХХІ ст. погляд на думу як жанр, відтак її тлумачення, виявився по-різному: романтичне захоплення, аматорство, науковий підхід» [18, 15]. На позначення дум у їх сучасному розумінні вживали терміни «козацький епос», «козацькі пісні» [Ф. Колесса], «козацькі псалми» [С. Грица], також їх «називали «поважними, святими піснями» [О. Прабович].

Українські думи стали предметом всебічного вивчення у першій чверті XIX ст. Думи досліджували фольклористи, літературознавці, лінгвісти. Вивчення думових текстів у історичному та культурологічному аспектах засвідчує багатомірність цього фольклорного жанру, пор.: «Думи належать до такого специфічного роду творчості, в якому сконцентрувалися ознаки всіх компонентів: поезики, музичного вислову та форми виконання» [2, 197].

Українські фольклористи XIX і початку ХХ ст. зібрали значний фактичний матеріал для здійснення наукового опису дум. Важливим джерелом для наукового аналізу стали публікації дум у збірниках: «Опыт собрания старинных малороссийских народных песней» М. О. Цертелева (1827), «Украинские народные песни» (Ч.І, 1834), «Сборник украинских песен» (Ч.І, 1849) М. О. Максимовича, «Малороссийские и червонорусские народные думы и песни» П. І. Лукашевича (1836), «Народные южно-русские песни» А. Метлинського (1854), «Записки о Южной Руси» П. О. Куліша (т.1, 1856; т.2, 1857), записи текстів із нотним матеріалом у розвідках М. І. Лисенка «Характеристика музыкальных особенностей украинских дум и песен, исполняемых кобзарем Вересаем» (1874), «Дума про Хмельницького та Барабаша» (1888), Ф. М. Колесси «Мелодії українських народних дум» (1910–1913).

У наступні роки робота над виданнями дум тривала. З-поміж найголовніших назвемо такі праці: «Українські народні думи. Том перший корпусу.

Тексти 1–13 і вступ К. М. Грушевської» (1927), «Українські народні думи. Тексти № 14–33» К. М. Грушевської (1931), «Думи та історичні пісні» — упорядкування М. М. Плісецького, за ред. О. І. Білецького (1941), «Козацькі думи XVI ст.» (1944), «Українські думи та історичні пісні» (1944), «Українські думи та історичні пісні» за ред. М. Т. Рильського та К. Г. Гуслистого. (1955), «Думи» (1959), «Думи» (1969), «Думи та пісні про Б. Хмельницького» (1970), «Украинские народные думы» (1972), «Думи» (1974), «Думи: Історико-героїчний цикл» (1982), «Героїчний епос українського народу: Хрестоматія» (1993) та ін., «Українські народні думи. Т. 1. Думи раннього козацького періоду» (2009).

Літературознавчий аналіз думового епосу репрезентують розвідки М. С. Возняка «Дума про козака-нетягу в записі кінця XVII ст.» (1928), «Із збірника Кондрацького кінця XVII ст.» (1927), «Історична пісня й козацький епос» (1924), К. Г. Гуслистого «До питання про історичні умови виникнення українських дум» (1958), М. В. Калиниченка «Трагічне в народних думах та історичних піснях» (1976), А. Кінька «Про розвиток реалізму в українському героїчному епосі» (1958), Б. П. Кирдана «Украинские народные думы» (XV – нач. XVII ст.) (1962), «Украинский народный эпос» (1965), дослідженнями О. Д. Королевича «Українські народні думи та історичні пісні» (1959), С. В. Мишанича «Один із підрозділів українських народних дум XVI–XVII» (1992), «Принципи наукового видання повного зібрання українських народних дум» (1989), «Порівняльне вивчення епосу українського та південно-слов'янських народів» (1974), «Текстологія видань українських народних дум» (1990), М. Нагорного «Перші зразки радянських дум і пісень та завдання створення радянського епосу» (1939), «Пісні і думи українського народу про боротьбу з польським панством в кінці XVI і I третини XVII ст.» (1938), Г. А. Нудьги «Дума в писаних джерелах XVI–XVIII ст.» (1970), «Дума в писаних джерелах XVI–XVIII століть» (1985), «Ідея свободи в українському поетичному епосі» (1978), «Український поетичний епос: думи» (1971), «Українські думи в англійських перекладах та критиці» (1966), «Українські думи у Франції» (1965), «Українські думи в німецьких перекладах та критиці» (1964), П. Д. Павлія «Українські народні думи: дослідження з історії українського народного героїчного епосу» (1955), «До питання про походження дум» (1940), М. М. Плісецького «Питання розвитку епосу в умовах виникнення державності» (1959), «Ілля Муромець билин і Ганжа Андибер дум» (1961), «Український героїчний епос» (1959), «Генезис та ідейність думи про Самійла Кішку» (1960) та ін., М. В. Костенка «О стихе украинских дум и его связи с былинным стихом» (1985) та Б. І. Бучка «Ритміка українських народних дум і літературний вірш» (1981).

Про значення феномену народних дум для розвитку української літературної мови і художньої літератури наголошував С. О. Єфремов, який «на-

уково довів <...> органічну близькість народнопоетичного й книжного художнього мислення, яке досі залишається маловивченим фактом, хоч і загально визнаним <...>» [12, с. 11]. Дослідник уважав, що думи, «безперечно, походили з кругів письменних, до народу близьких — од школярства, дяків-пиворізів, інтелігентного козацтва, — але так поцілили, сказати б, у саму душу народню, що втратили всі свої індивідуальні риси, обшліхтувавшись на найкращі, може, зразки, народної творчості» [5, с. 303]. Отже, за С. О. Єфремовим, зародилися думи «на культурному ґрунті. Творцями їх були ті інтелігентні люди, що стояли близько до подій, але через те, що події зачіпали інтереси широких кіл посільства, думи ставали їхньою ідеологією, прищеплювалися в народі і тратили сліди свого індивідуального походження, набуваючи натомість рис колективної творчості» [6, с. 255].

Музикознавець, фольклорист Ф. М. Колесса присвятив думам кілька різнобічних розвідок. У його дослідженнях, окрім музикознавчих студій, представлено фольклористичні, літературознавчі, лінгвістичні матеріали. Природу народних дум Ф. М. Колесса пов'язував з голосіннями. Визначальними щодо цього твердження можуть бути, на думку автора, «досліди над поетичним стилем дум» [8, с. 31]. «Важна роль, яку відіграють у думках традиційні схеми оповідання та епічні повторення й формули, засвідчують понад усякий сумнів про усну техніку їх складання й передачі», — зазначає Ф. М. Колесса, а типові закінчення дум «можна вважати їх найдавнішими частинами», що дають цінні вказівки щодо наверстування й групування дум [8, с. 33]. Не погоджується Ф. М. Колесса з поглядами П. Г. Житецького на залежність дум від віршової літератури XVII–XVIII ст.: «... думи не є на половину народними, а на половину книжними складаннями». Вбачаючи в голосіннях першоджерела козацького епосу, Ф. М. Колесса проводить думку, що від тону і мелодії голосінь думи перейняли готовий, уже давніше вироблений рецитативний стиль, збагатившись новими мотивами, які приносило бурхливе козацьке життя [8, с. 39].

Розвиваючи твердження Ф. М. Колесси, Наталія Кононенко обґрунтовує витоки дум з голосінь. Дослідниця, визнаючи близькість дум до релігійних творів, приходиться до висновку, що думи — це «поминальні молитви» [9, с. 30].

Значний доробок, присвячений дослідженню думового епосу, належить С. Й. Грици. Монографія С. Й. Грици «Мелос української народної епіки» репрезентує мистецтвознавчу розвідку мелосу народнописенної епіки. Дослідження С. Й. Грици виступає «спробою аналізу і класифікації української пісенної епіки в основних її жанрових і тематичних різновидах, в **єдності слова і музики**» (виділення наше — Т. Б.) [2, с. 3], адже «поняття «епос», що означає: слово, розповідь, пісня, — це та ділянка творчості, яка найбільшою мірою уособлює синкретизм первісного мистецтва, поєднання в ньому різних начал: слова, музики, пантоміми» [2, с. 4]. Синкретичний

характер мають публікації С. Й. Грици у періодиці, зокрема стаття «Українські думи в міжетнічному діалозі» [3, с. 68–81]. Дослідниця відстоює тезу про те, що думи виникли у XV–XVII ст. — тобто в такий період у житті українського народу, який є важливою віхою «його розвитку як народності і нації, активного діалогу з іншими етносами у драматичних і миролюбних ситуаціях — воєн і примирень» [3, с. 69]. С.Й. Грица також звертає увагу на те, що «порівняльні дослідження дум майже поспіль зосередились на сюжетах, історичних реаліях. Поза увагою залишились глибинні мовні шари дум — структурний, лексико-фонічний» [3, с. 74], за якими можна робити висновки про контакти з іншими народами.

В історичному ракурсі думи вивчала Катерина Грушевська. Дослідниця вважала, що за текстами цих творів можна зробити перевірку історичного змісту кобзарського епосу [4, 12]. В історіографічному плані подано розвідки Ірини Матяш «Українські народні думи у виданнях та дослідженнях» (1997, Число 38(54): 2-3; 1997, Число 40(56): 2-3), «Українські народні думи: дослідження, видання, виконавці» (2008).

З-поміж праць, повністю чи частково присвячених проблемі м о в и т а с т и л ю у к р а ї н с ь к и х н а р о д н и х д у м, на особливу увагу заслуговують дослідження П. Г. Житецького, Ф. М. Колесси, М. Т. Рильського, О. О. Назарука. Насамперед слід назвати працю П. Г. Житецького «Мысли о народных малорусских думах» (1893) (в укр. перекладі вийшла під назвою «Про українські народні думи») (1919), яка є першою науковою спробою вивчення мовних особливостей дум. Дослідник порушив таку надзвичайно важливу проблему, як походження дум. У результаті спостережень він дійшов висновку, що цей жанр українського фольклору виник під впливом писемності, шкільної літератури. Тому в думах засвідчено самобутні, оригінальні форми поетичної творчості, народні за світоглядом та мовою, і водночас книжні за особливим складом думки і способами її вираження, пор.: «У мові та поетичному стилі дум виразно виступає книжний лад мови, який свідчить, що літературна діяльність українських письменників не минула без сліду для народної свідомості» [7, с. 2].

Звертаючи увагу на взаємозалежність віршової форми і змісту дум, П. Г. Житецький доводить, що «віршова форма думи є в повній відповідності з її внутрішньою будовою, яка виражається самою її назвою» [7, с. 7], адже «у думі передається *продумане* оповідання про подію, і тому поетична мова думи потребує такого вірша, який би безумовно належав думці, який би відгукувався на всі найменші вимоги» [7, с. 7].

Суттєві і змістовні висновки зробив П. Г. Житецький щодо синтаксичної організації дум.

Про мовностильові особливості українських дум та історичних пісень, про їх незаперечні риси спорідненості з билинами йдеться у праці М. Т. Рильського «Героїчний епос українського народу» (окремим видан-

ням побачила світ у 1955). У названій розвідці автор звертає увагу на ознаки спорідненості українського епосу з епосом болгарським та сербським. Саме порівняльно-зіставний аналіз дає змогу авторові виявити специфічні риси, відмінності історичних пісень та дум. Мовну специфіку дум вчений бачив у їх лексико-семантичній, синтаксичній організації. Зокрема, М. Т. Рильський відзначав, що «слід би звернути увагу і на рису думової поетики, досі належно не вивчену» [16, с. 141], тобто на поетичні тропи, фігури як засоби оригінальної мовотворчості.

З-поміж лінгвістичних досліджень на особливу увагу заслуговує праця О. О. Назарука «Мовні особливості українських народних дум» (1968). У ній поєднано літературознавчий аналіз із лінгвістичним. Особливу увагу приділяє автор темі виникнення дум, а також характеристиці мовної практики кобзарів-бандуристів на тлі загального розвитку української літературної мови 15–17 ст.

Розвідки Л. К. Рак присвячені дослідженню лексико-семантичної системи дум, зокрема, описові топонімічних, синонімічних одиниць, мовних засобів гіперболізації. Дослідниця простежує спільні риси билин, дум та історичних пісень і робить висновок про те, що твори «складені на основі живої народної розмовної мови» [14, с. 33]. Л. К. Рак наголосила, що мова дум «відрізнялася від тогочасної книжної і від мови інших народних пісень не тільки добором лексики, а й формою слів і словосполучень. В основі дум лежить народна мова...» [15, с. 17].

Отже, Л. К. Рак, як і Ф. М. Колесса, визначає мову дум як таку, в основі якої — народна (народнорозмовна) мова, на відміну від П. Г. Житецького, який стверджував, що «мова дум являє дивне пристосування книжних стихій мови до народних» [7, с. 103].

У публікації Г. І. Халимоненка «Лексика дум та історичних пісень (коментар тюрколога)» [19, с. 21] зібрано й описано, критично проаналізовано із залученням різноманітних лексикографічних джерел тюркські (турецькі, кримсько-татарські, ногайські) слова в народних думках, зокрема зафіксовані в текстах дум екзотизми.

Наведені вище факти дають підстави стверджувати, що мова народних дум містить як народне, так і книжне начала. Мова дум в своїй основі дійсно народна; домінують загальноновживані елементи, почасти трапляються розмовні одиниці тощо. Разом з тим актуалізовано значний корпус книжних одиниць, зокрема конфесійних термінів, що свідчить про вплив релігійних джерел на формування думового текстового континууму. Тому правомірно говорити, що мова дум, без сумніву, в своїй основі народна, проте позначена впливом книжних (релігійних) пам'яток. Звідки з'явився релігійний компонент у лінгвопросторі героїчного епосу — теж складно стверджувати. Стосовно цього доречно навести припущення М. І. Марченка, що, можливо, творцями дум були члени братств при монастирях [13,

с. 127] — освічені особи, вихідці з народних мас, що добре знали фольклорні твори і разом з тим житійну літературу, Біблійне вчення.

Висновки.

Отже, мова дум становить своєрідне органічне поєднання народної мовної основи (на всіх рівнях) та книжної (зокрема релігійної) з домінуванням, звичайно, усно-народних елементів. Книжний компонент мови героїчного епосу зумовлений, безперечно, інтелектуальним впливом культурно-освічених особистостей. Твори, що об'єднані жанром думи, дещо неоднорідні за тематикою та часом виникнення. Однак їх пов'язує традиція мовнообразного відтворення дійсності, усталені канони словесно-поетичної героїзації особи як захисника народу, дотримання законів жанру відносно мовно-художньої організації.

Перелік використаних джерел

1. Грабович О. Думи як символічний код переказу культурних цінностей / Оксана Грабович // Родовід. — 1993. — №5. — С. 30–36.
2. Грица С. Й. Мелос української народної епіки / С. Й. Грица. — К. : Наук. думка, 1979. — 247 с.
3. Грица С. Й. Українські думи в міжетнічному діалозі / Софія Грица // Родовід. — 1995. — Ч. 11. — С. 68–81.
4. Грушевська К. До питання про історизм в українських думах / Катерина Грушевська // Родовід. — 1997. — №15. — С. 12–22.
5. Єфремов С. Історія українського письменства / Сергій Єфремов. — [4-е вид.]. — Мюнхен, 1989. Т. I. — 1989. — 690 с.
6. Єфремов С. Історія українського письменства / Сергій Єфремов. — К. : Femina, 1995. — 686 с.
7. Житецкий П. Мысли о народных малорусских думах / Житецкий П. — К. : Киевская старина, 1893. — 249 с.
8. Колесса Ф. Формули закінчення в українських народних думах у зв'язку з питанням про наверстування дум / Філарет Колесса. — Львів, 1935. — 67 с.
9. Кононенко Н. Епос та плач: про витоки української думи / Наталія Кононенко // Родовід. — 1993. — №6. — С. 27–30.
10. Літературознавчий словник-довідник [Р. Т. Гром'як, Ю. І. Ковалів та ін.]. — К. : Академія, 1997. — 752 с.
11. Максимович М. А. Украинские народные думы / Максимович М. А. — М., 1834. — Кн. 1–3. — 136 с.
12. Малинська Н. Пісні та думи в оцінці Сергія Єфремова / Наталія Малинська // Українська мова і література. — 2001. — Ч. 48 (256). — С. 11.

13. Марченко М. І. Історія української культури / Марченко М. І. — К. : Рад. школа, 1961. — 286 с.
14. Рак Л. К. Лексико-морфологічні особливості українських народних дум / Л. К. Рак // Укр. мова і літ. в школі. — 1960. — №4. — С. 9–18.
15. Рак Л. К. Мовні засоби гіперболізації в українських народних думах / Л. К. Рак // Укр. мова і літ. в школі. — 1961. — №4. — С. 27–34.
16. Рильський М. Т. Зібрання творів: у 20-ти т. / Рильський М. Т. — К. : Наук. думка, 1983–1985. Т.16. — 1983. — С.132–163.
17. Українські народні думи / [вступ Катерини Грушевської]. — К. : Держ. вид-во України, 1927. Том перший. Тексти № 1–13. — 1927. — 176 с.
18. Українські народні думи: в 5 т. / [упоряд. : Дмитренко М. К., Грица С. Й., Довженок Г. В., пер. Дмитренко М. К., Грици С. Й.; ст., ком., прим. Довженок Г. В., Ясенчук А. Ю., Шевчук Т. М., Шалак О. І., Пазяк Н. М., Кирилович І. І.; за заг. ред. Дмитренко М. К., Грици С. Й.; відп. ред. Скрипник Г. А.]. — К. : ІМФЕ НАН України, 2009. — Т. 1 : Думи раннього козацького періоду. — 2009. — 856 с.
19. Халимоненко Г. І. Лексика дум та історичних пісень (коментар тюрколога) / Г. І. Халимоненко // Укр. мова та літ. в школі. — 1977. — №9. — С. 21–29.

Tetyana Betsenko (Sumy)

STUDIO OF CONSCIOUSNESS: TO THE ISSUE OF THE ORIGIN AND STUDY OF THE LANGUAGE AND STYLE OF PEOPLE'S HEROES

In article are considered it is generalized views of scientists concerning an origin of a genre of a thought with a projection to the nature of language of works of the heroic epos. Reasoning's concerning specifics of language of thoughts are offered. It is paid attention to aspect of national and book tradition in an explanation of sources of formation of a language continuum of the national epos.

Keywords: a genre of a thought, a genre origin, language of thoughts.

ВЗАЄМОЗВ'ЯЗОК ТОЛЕРАНТНО- ФІЛОСОФСЬКОГО ВИМІРУ Г. СКОВОРОДИ З КОБЗАРСЬКО-ЛІРНИЦЬКИМ СВІТОГЛЯДОМ

У статті проаналізовано філософський аспект феномену «толерантність». Розглянуто гуманістичні ствердження моральних парадигм як толерантно-філософський вимір Григорія Сковороди. Охарактеризовано толерантні ідеї гуманізму кобзарсько-лірницького мистецтва. Проведено паралель взаємозв'язку та квінтесенції толерантно-філософського виміру Григорія Сковороди з кобзарсько-лірницьким світоглядом.

Ключові слова: Г. Сковорода, філософ, гуманізм, толерантність, кобзарі, лірники, світогляд.

Загальна суть проблеми. Освітня парадигма інформаційного суспільства передбачає розширення та поглиблення соціальних зв'язків у просторі і часі, тому цей глобальний процес неможливий без толерантності. «Модель толерантної поведінки передбачає повагу прав іншої людини, зокрема, право бути іншим, утримуватися від заподіяння небезпеки, оскільки заподіє іншій людині лихо означає лихо для всіх і для кожного» [6, с. 2]. Філософи та кобзарі-лірники ставили завдання з'ясувати сутність «толерантності» як терпіння в межах своїх моральних парадигм і визначали його як властивість і здатність до подолання зовнішнього впливу і внутрішніх переживань. Зважаючи на це, дослідження взаємозв'язку толерантно-філософського виміру Григорія Сковороди із кобзарсько-лірницьким світоглядом є актуальним і своєчасним.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Проблема толерантності знаходить належне місце в наукових дослідженнях та є предметом уваги досить широкого кола дослідників. Серед учених різних країн, які суттєво вплинули на розвиток проблеми толерантності, слід відзначити Ж. Бастиду, П. Кінга, Б. Уільяма та ін. Проблеми формування відносин знайшли своє відображення в роботах Б. Ананьєва, О. Асмолова, Я. Довгополової. Питання взаємозв'язку феномену кобзарства та лірництва і основ філософії Г. Сковороди розглянуто у працях науковців, з-поміж яких: М. Гримич, К. Грушевська, О. Дубас, Ф. Колеса, В. Кушпет, О. Савчук, К. Черемський, М. Хай та ін.

Мета статті. Метою статті є узагальнений аналіз феномену толерантності, провести паралель взаємозв'язку та квінтесенції толерантно-філософського виміру Г. Сковороди з кобзарсько-лірницьким світоглядом.

Виклад основного матеріалу. В українській філософсько-педагогічній думці народне життя, його мова, історія, культура, народознавство, мистецтво, наука, етнографія завжди співіснували у тісній взаємодії, взаємозв'язку з найновішими вимогами і досягненнями світової філософської думки. Толерантність — продукт історичного розвитку філософського мислення, означає бути терпимим до чужих думок та вірувань. Особлива роль у теоретичному осмисленні та практичному втіленні принципу толерантності належить епосі Відродження та Просвітництва, яка проголосила свободу совісті та слова з гуманістичних позицій.

Григорій Сковорода, український просвітител-гуманіст, філософ, поет, педагог; мандрівний філософ, народився у 1722 році. Відомо, що від природи Григорій мав неабиякі здібності: чудовий музичний слух, голос та жагу гри на музичних інструментах (сопілка, скрипка, флейта, ліра, гуслі, бандура). Як відомо, у ті часи в Україні мала розвиток невмируща народна дума, а натхненну козацьку пісню несли у маси сліпі лірники та кобзарі, формуючи художні смаки і уподобання своїх співвітчизників на високих народнопоетичних зразках. Того впливу зазнав також і Сковорода. Адже народні співці — кобзарі, бандуристи та лірники завжди були поруч із народом — борцями за свободу, рівність та незалежність і, як правило, вели мандрівне, скромне життя. На думку дослідниці О. Грабович, співець під час кобзарювання включається в «реафірмацію моральних норм і суспільних цінностей, часто вказує на санкції щодо порушників цих норм і цінностей» [2, 33]. Важливим, на наш погляд, є факт ставлення співців до себе як до вже покараних сліпотою: «Мене вже наказав Господь, що я незрячий, а ти мені ще кари хочеш!» [4, 29]. Співець уявляє себе людиною, що спокутує першородний гріх, якої торкнулася Божа кара. Це дозволяє співцям не тільки займати особливе становище в суспільстві, але й мати за висловом К. Грушевської «обсерваторський» погляд на світ, позицію спостерігача, який може поглянути на «мирське» життя з іншої системи координат, відрефлексувати ту чи іншу ситуацію [4]. Екстраполюючи до нашого дослідження, це ствердження можна сміливо назвати як толерантним по відношенню до співців.

Зосібно, О. Савчук вважає, що «Когнітивний аспект співоцького світогляду виявляється також в кобзарській етіології музичних інструментів, когнітивних схемах та сценаріях та «баченні» співцями себе і свого місця в світі. Це не тільки шлях до розуміння високої духовності співців, але й місток для вивчення суспільних функцій співця та розкриття феномену співоцького етносу» [7]. Проводячи паралель до філософської спадщини Г. Сковороди, ми бачимо толерантні ідеї гуманізму, що визначаються дже-

релом людського щастя. «Любов виникає з любові, коли хочу, щоб мене любили, я сам першим люблю»; «Не все те неправильне, що тобі незрозуміле», — зазначав Г. Сковорода. Так, основні здобутки філософа-просвітителя, з погляду сучасного гуманістичного розуміння толерантності, перебувають у царині індивідуальної етики, у толерантності як невід'ємному складнику цілісної особистості, тоді як соціальне розв'язання проблеми толерантності залишається ще досить абстрактним. Своїми поглядами Г. Сковорода був схожий на старогрецьких філософів, твори яких він добре знав. У своїх переконаннях філософ часто посилався на Арістотеля, Епікура, Ксенофонта, Платона. Тому не дивно, що сучасники називають Г. Сковороду «українським Сократом». Сьогодні його ідеї про «сродну працю», «рівну нерівність», самопізнання, самообмеження є досить актуальними. Г. Сковорода високо цінував науку словесного спілкування вчителя з учнем, убачаючи у слові силу, «що може засівати голову дитини добрими знаннями й любов'ю, а може розлити в дитячій душі зміїну отруту й мучити її» [9].

Педагогічні ідеї як закономірності щасливого життя, Г. Сковорода прагнув донести до свідомості кожної людини, збагативши вітчизняну філософію гуманістичними ствердженнями толерантного спрямування. «В роботах етнографів, присвячених історії кобзарства, знаходимо згадки кобзарів про Сковороду. Так, Є. Крист у статті «Кобзари и лирники Харьковской губернии» за 1902 рік під час спілкування з кобзарями Гнатом Гончаренком та Остапом Бутенком з'ясовує, їм знайоме ім'я Сковороди. Очевидно, що існує певна подібність духовного світу та ментальна суб'єктність між співцями і Сковородою.

Як відомо, традиційне лірницьке кобзарство вирізнялося особливим духовним філософським світоглядом, що в свою чергу неабияк мало багатоконпонентний вплив на суспільство. Так, К. Черемський наголошує у своїх дослідженнях, що «саме кобзарство та лірництво є найбільшою цінністю, оскільки, по-перше, є зосередженням духовного надбання та складного синтезу світоглядних систем співців, що передували кобзарям і лірникам (якщо визнавати теорію трансмісії духовного і мистецького досвіду, знань від однієї співоцької формації до іншої); по-друге кобзарі та лірники мали великий авторитет у традиційному українському суспільстві: найменування їх «Божими людьми», старцями (в значенні мудреців) переконливо це доводить» [8].

Етномузикознавець О. Богданова вважає, що «особливостями світогляду співців можна назвати байдужість до слави і почесей, відречення від світських принад та суєтності життя, аскетичне існування, суворі моральні поведінкові норми. А через феномен кобзарсько-лірницької традиції «віддзеркалювався складний спектр світоглядних вірувань і душевних переживань українців» [1, с.10]. Таким чином, ми бачимо, що етнографи неодноразово акцентують увагу на тому, що світоглядна система традиційного

кобзарства в світлі філософії Григорія Сковороди прочитується по-новому і характеризується подібними соціокультурними функціями. Адже, як вважає дослідник О. Савчук, «важливими характеристиками кобзарського світогляду, що корелюють із філософією Г. Сковороди є: 1) перебування в духовному вимірі. 2) маргінальне, обсерваторське, дещо дистанційне положення як співців, так і Г. Сковороди щодо суспільства. 3) мандрівництво як екзистенційна характеристика. 4) розуміння співцями свого ремесла як покликання, що нагадує сквородинський концепт «Сродної праці». 5) подібні парацерковні соціокультурні функції та певне протистояння формальному боку християнства» [8, с. 223]

Висновки. Отже, взаємозв'язок толерантно-філософського виміру Григорія Сковороди з кобзарсько-лірницьким світоглядом є квінтесенцією бачення світу і місця в ньому людини, морально-етичні норми поведінки. Як бачимо, це те коло питань світогляду традиційних співців, що несли першооснови та першоджерела українського суспільного буття, визначали зміст та долю вітчизняної традиції та визначається впливом толерантно-філософської і поетичної творчості Сковороди на співців-лірників.

Перелік використаних джерел

1. Богданова О. В. Лірницька традиція в контексті духовної культури України : автореф. дис. на здобуття наук, ступеня канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво» / О. В. Богданова. К., 2002. 20 с.
2. Грабович О. Думи як символічний код переказу культурних цінностей / Оксана Грабович // Родовід. — 1993. — № 5. — С. 30–36.
3. Жеплинський Б. М. Українські кобзарі, бандуристи, лірники : енцикл. довід. / Жеплинський Б. М., Ковальчук Д. Б. — Львів : Галиц. Вид. Спілка, 2011. — 315 с.
4. Лурье С. В. Историческая этнология [уч. пос.] / С. В. Лурье. — М., 1997. — 447 с.
5. Михайлова К. Про сакральність жебрака і жебрака-співця у фольклорній культурі слов'ян / К. Михайлова. — Народна творчість та етнографія. — 2008. — № 2. — С. 65–72.
6. Поліхронова В. В. Освітня парадигма інформаційного суспільства [Електронний ресурс] / В. В. Поліхронова. — Режим доступу: http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:http://archive.nbuv.gov.ua/portal/soc_gum/Ardup/2009_1/1_57-61.pdf. — Назва з екрана.
7. Савчук О. О. Структура світогляду традиційних співців слобідської України. когнітивний аспект. Філософія: конспект лекцій : Збірник праць / Київ, 2012. — 750 с.

8. Савчук О. О. Традиційний кобзарський світогляд у світлі філософської системи Григорія Сковороди. Переяславські Сковородинівські студії. Випуск 1, 2011. — С. 219–224.

9. Стукаленко З. М. Формування професійної толерантності майбутнього вчителя музичного мистецтва в процесі фахової підготовки : дис. ... на здоб. ступ. канд. пед. наук : 13. 00. 04 / З. М. Стукаленко. — Кіровоград, 2016. — 296 с.

Zoya Stukalenko (Kropyvnytskyi)

INTERACTION OF THE TOLERANCY AND PHILOSOPHICAL MEASUREMENT OF G. SKOVORODA WITH COBZAR-LIRNTIC WORLDWIDE

The article analyzes the philosophical aspect of the phenomenon of "tolerance", examines the humanistic assertions of moral paradigms as a tolerant-philosophical dimension of Gregory Skovoroda. Tolerant ideas of humanism of kobzar-lyre art are described. A parallel of the interconnection and quintessence of the tolerant-philosophical dimension of G. Skovoroda with the kobzar-lyric world outlook was conducted.

Keywords: G. Skovoroda, philosopher, humanism, tolerance, kobzari, lyretics, world outlook.

Марина НАБОК, Гьокальп КАЯПИНАР (Суми)

ІДЕЯ РОДУ В УКРАЇНСЬКИХ НАРОДНИХ ДУМАХ ГЕРОЇЧНОГО ЦИКЛУ І ТУРЕЦЬКІЙ НАРОДНІЙ УСНОПОЕТИЧНІЙ ТВОРЧОСТІ

У статті на основі аналізу українських народних дум та фольклору Туреччини розглядається архетипна основа поняття «Рід», визначаються джерела його первнів, художньо-естетична трансформація крізь призму часу у фольклорний твір. Враховуючи особливості світосприйняття і світорозуміння українського і турецького народів, первні образу Роду та його становлення простежуємо в образах оповідача, творця і виконавця дум, виконавця турецьких народних пісень як носіїв родової моралі. Визначено первісну природу, особливості становлення та значення образів Матері та Батька у фольклорних творах, спільне та відмінне у творенні цих художніх образів.

Ключові слова: первень, Рід, символіка, стародавні уявлення, народний виконавець, художній образ, епічний герой.

Постановка проблеми. Український фольклор, як і фольклор народів світу — це не тільки наше минуле, але й сучасне, яке твориться безперервно, повсюди й скрізь, де розмовляють і думають [4, с. 59]. Фольклорна свідомість відображає своєрідний генетичний код, в основі якого стародавні уявлення про людину і світ. У статті особливу увагу ми звертаємо на первні колективного підсвідомого, як важливого чинника світопізнання і світорозуміння нації, пізнання яких важливе передусім для збереження національної природи людини, народу, становлення і розвитку міжкультурного спілкування загалом.

Аналіз останніх досліджень. Теоретичне осмислення первісної символіки проаналізовано у дослідженнях М. Костомарова. У давніх міфологічних уявленнях слов'ян вчений вбачав не підґрунтя християнських догматів, а продукт колективної свідомості, що творився відповідно до реальних потреб людей, продукт стихійної свідомості, що виникав в результаті оду-

хотворення природи. У працях «Про деякі символи в слов'янській народній поезії», «Думка й мова» та ін. О. Потебня стверджував, що символ є не тільки явищем мови, міфології, але і явищем усної художньої творчості. У статті ми також послуговувалися працею О.Братка-Кутинського «Феномен України», в якій глибоко проаналізовані питання етнотворення, витоки давніх уявлень праукраїнців, символіку життєвих сил та проявів тощо. Наукові ідеї та проблематика монографії «Символи українського фольклору» М. Дмитренка з цього погляду також викликають неабияке зацікавлення. У ній вчений простежив історію дослідження символів та народно-поетичної символіки, значення основних символообразів українського фольклору, зокрема й у розумінні національної природи Роду. Вагомим внеском у дослідження теорії та історії Роду є праця О. Лук'яненка «Родоцентрична педагогіка: історико-теоретичні розвідки», в якій Рід потрактовувався як універсальне поняття на позначення певних моральних та етичних принципів, а також як категорія, що співвідноситься із божественними, соціальними та матеріальними відносинами між людиною і всесвітом. Доповненням та розвитком цих ідей є й стаття М. Міщенко «Українські національні архетипи: від колективного несвідомого до усвідомленої національної ідентичності (до актуальності методології архетипного аналізу)», в якій автор аналізує українські національні первні, зокрема прообраз Матері та його осучаснення у зв'язку з новими реаліями ХХІ століття, що мають негативний характер, пов'язаний з кризою культури та духовності на фоні політичних та економічних проблем, в яких розвивається українське суспільство та українська культура. Новаторськими пошуками в цьому плані позначена й розроблена В. Азьомовим «Духовна Архетипна Система Етнонаціонального», в якій Рід розуміється як один з первнів національної свідомості, відтак і природна складова цієї систсеми, що потребує подальших ґрунтовних досліджень. У статті також знайшли конкретизацію та свій подальший розвиток ідеї Олега Ольжича, Ф. Колесси, С. Плачинди, О. Савчука, В. Храмової, К. Черемського та інших учених.

Мета нашої роботи — розглянути джерела розуміння Роду в українських народних думках та народній творчості Туреччини крізь призму Часу, як універсальне поняття на позначення духовних, моральних, етичних принципів, що взаємодіють між Людиною і Всесвітом. Охарактеризувати та розкодувати національні архетипи-символи на позначення Роду, порівняти явища сакральної свідомості народів. Такі порівняльні фольклористичні дослідження проводяться вперше, що становить на сьогодні їх новизну.

Виклад основного матеріалу

Архетип (грец. *arche* — початок, походження і *typos* — форма, відбиток) — прообраз, первісний образ, ідея, за Олегом Ольжичем — первень.

Утворення та розвиток етносів тісно пов'язане з такими первнями (архетипами). Вони виражають зміст і форму успадкованих від покоління до покоління основ поведінки, мислення, світосприйняття і світорозуміння людини у просторах її буття. Національні первні спостерігаємо у фольклорі: символіці міфів, казок, обрядів, традицій, народних думках зокрема. Вони, за словами В. Храмової, ще на «перших етапах формування етносів становлять певний інваріант, який реалізується на спільній мовній, культурній та морально-етичній основі. Саме це і є ті важковловимні особливості національного характеру, що зафіксовані на рівні найдавніших архетипів світосприйняття та поведінки. Такі властивості у метафізичній площині зветься «духом нації», «душею народу» [11, с. 8–9]. У народній творчості «дух нації» є втіленням єднання символічного світу людини і природи, злиття з буттям, входження у його склад. За О. Потєбнею він виражений парадигмою саме жіночого начала буття: сонце — дівочий вінок з жовтих квітів; дівчина — господиня зорі, а зоря як ключ, що відмикає небесні ворота, в які входить чи виходить сонце, випускаючи росу; роса — дівоча краса; наречена — сонце майбутнього дня; наречена — калина, гілки якої є променями світла тощо [7].

Найвиразніше первні постають в національних культурах, втілюючи досвід родів. Відтак, первісну символіку РОДУ в українських народних думках і турецькій народній творчості ми розглядаємо крізь призму поняття «Час», що є виявом зв'язку поколінь, їх єднання, а отже, показує витоки культурних праобразів, їх часопросторову трансформацію в жанр дум, турецькі народні пісні, звичаї, обряди. «РІД» же розглядаємо як поняття на позначення духовних, моральних, етичних принципів, що взаємодіють між Людиною і Всесвітом. Подібні зв'язки маємо і у мові: вРОДливий, приРОДа, вРОДити, наРОД, гоРОД, поРОДа, наРОДити, нагоРОДити, переРОДження та інші [5, с. 108].

О. Лук'яненко потрактує Рід як суму окремих характеристик Р+О+Д (Р+І+Д). Зміна кожної складової дає наступне тлумачення поняття РОД = безкінечний інформаційний потік (РО) глибинної генетичної пам'яті (Д) (або ж: РІД = багатократно примножений потік (РІ) родової генетичної пам'яті (Д) [5, с. 16]. Таку кодову пам'ять наші предки передавали молодому поколінню шляхом навчання, залучення їх до віршування, співу, танцю: «Великим здобутком було те, що вивчення нового матеріалу поєднувалося із залученням дитини до господарської діяльності разом із дорослими. Волхви, родичі та старші діти наводили приклади віршування, співу. Молоде покоління на основі прикладів здобувало розуміння, як краще складати вірші, як співати та організовувати танцювальний супровід. Систематизація отриманих знань проходила паралельно із досяганням нових висот у дисципліні. ... Хоровий та сольний спів, правила римунання, словниковий запас

дітей, танцювальні уміння й навички — все перевірялося під час взаємодії з тими, хто міг виступати у ролі вчителів: волхвів, родичів, старших дітей. Кульмінація всього попереднього процесу — Коляда. Це — вирішальний іспит для учнів, які до цього часу осягали науки та мистецтво. Спів та танці оцінювалися під час театралізованих дійств» [5, с. 11]. На сьогодні така традиція виховання молодого покоління втрачена. В обрядовому фольклорі українців збережено лише певні її прояви, наприклад, в театралізованому дійстві «водіння кози», традиції «носити вечерю родичам» та ін. В українських народних думках послідовником таких психолого-педагогічних вчень волхвів, старших родичів є *оповідач, творець і виконавець* народної думи. Ф. Колесса писав, що саме «кобзарі мають високе розуміння про своє співоцьке призначення які вказують на правду й неправду в людських відносинах, нагадують про смерть, і вічність, і з другого боку утверджують пам'ять про історичну минувщину народу, про його страждання і героїчні подвиги» [13]. Вони є продовжувачами національного родового виховання, адже виспівуючи образи героїв думи, кобзар ніби «морально «перезавантажує» свідомість слухачів, перенастроює й узгоджує її з традиційними нормами поведінки» [12, с. 182]. За цього виспіване кобзарем *Слово* було не просто словом, а духовним провідником вільної думки вільної людини. Енергетично багате, *Слово* збуджувало пам'ять слухачів, відроджувало стародавні образи, сюжети, образи національних героїв. У філософсько-лінгвістичній концепції О. Потебні *Слово* є не просто мовний засіб, а принцип мовної свідомості народу, в якому закладено особливості його світосприйняття і світорозуміння. Тож, оповідач, творець і виконавець дум *Словом* створював образи близького і далекого майбутнього, магічним потоком енергії віщував славу, міць наступним поколінням, продовжувачам Роду: «Нехай буде Воїнові слава до кінця віка / А сім слухаючим на многі літа!» («Дума про Івана Коновченка») [10, с. 94].

Прикметно, що виголошення слави виконавець народної думи пророкує на вічність, а саме «на многії літа», «до кінця віка», у «вічний час», вказуючи, за того, на безкінечність родової пам'яті, де Людина у Всесвіті свого буття є продовжувачем *героїчного* минулого своїх предків. Таке повернення до основ *Родовідповідності, Родовиховання* сформоване на основі національного розуміння сенсу буття людини, яке, як зауважував О.Ольжич, мало починатися з ідейного виховання дитини, бо саме у ранньому віці формується її духовний світ, який має бути героїчно-романтичний [6].

Тож, виконуючи думу, оповідач, творець і виконавець пробуджував «родові гени», виховував, невимушено допомагав слухачам злитися зі Всесвітом, увійти в його склад. Його творчий процес, як і процес волхвів, сприймаємо як явище психо-космічне, що «виникло на перетині взаємодії мисленневопочуттєвого світу людини з енергетичними потоками Космо-

су» [5, с. 54], як «визнання, дотримання та розвиток народних традицій, звичаїв та обрядів як спосіб реалізації архетипних законів Предко-Вічності-Майбуття» [1, с. 54], Таке співвідношення Людини і Космосу втілено у прадавніх віруваннях наших предків, коли РІД (РОД) був зачинателем усього живого, «Господарем світу», батьком БІЛОБОГА чи ДІДА (головний бог добра) й ЧОРНОБОГА (символ боротьби добра і зла) [2, с. 14, 22, 46]. Часто саме кобзарів та лірників називали «Божими людьми», «дідами» [2, с. 19]. ДІД в культурі українців, як носій архетипної родової пам'яті, добра, тісно пов'язаний з ДИТЯМ, яке утримує в собі знання, почуття свого пращура та продовжує жити в досконалості. Тож, оповідач творець і виконавець дум, як носій духовних цінностей, народної моралі, етики, естетики, намагався злитися з буттям, увійти в його склад, вказавши продовжувачам роду, а, отже, й слухачам дум, на важливість у виборі того, що є корінням морального життя, морально-етичним первнем, бо таким чином можна протистояти злу, байдужості. Прикладами цього є думи невільницького циклу, де засуджується зрада родових цінностей «Втеча трьох братів із города Азова»; героїчного циклу «Про Хмельницького та Барабаша», в якій карається на смерть зрада козацьких принципів, «Оренди» — виголошується покарання тим, хто посягнув на честь, свободу роду козацького; думи соціально-побутового циклу як «Сестра і брат», в якій закликається не бути байдужим один до одного та інші. Відтак, можемо говорити про позапросторовість, позачасовість буття кобзаря і лірника, а, отже, й про сакралізацію його образу, яка «постійно присутня в подальшій діяльності співця і проявляється в усіх вимірах співоцького буття» [9, с. 148].

У турецькій народній творчості музичне мистецтво має свою унікальну природу. *Sazende* (сазенде) — так називали тих, хто грав на музичному інструменті, *Hanende* (ханенде) — того, хто співав. Першим народним інструмантом був *Kopuz* (копуз), який робили зі шкіри та різних сортів дерев, переважно грецького горіха, шовковиці. Струн було дві-три, зроблених з хвоста коня чи кишечника вовка (чи)або барана [3]. Різновидом копуза був інструмент *dombira* (домра). *Bağlama* чи *saz* (баглама, саз) — народний турецький інструмент, на якому грають і дотепер, з'явився у 18 столітті. Завданням співака було виспівати хоробрість воїнів, донести народу важливість військового походу для майбутнього імперії. Важливим значенням у грі на копузі було його звучання. Звук, мелодію мали почути якомога більше людей, тому до виготовлення цього народного інструменту готувалися дуже ретельно — вибирали найкраще дерево, за особливими технологіями обробляли та висушували кишечника тварин, щоб зробити з (нього)них струни. Таким чином, сила звучання копуза, домри, саза мала привернути увагу для того, щоб народ відчув силу, радість підготовки до походу, перемогу в ньому, виховував у родині безстрашність перед ворогом, готовність

у бою бути ще сміливішими. Такі внутрішні почуття туркам було складно висловити словами, а співогра була тим єдиним засобом донесення такого внутрішнього стану. Яскравим прикладом цього є давня турецька народна пісня «Dombıra» (Домра), в якій співається про магічну силу музики:

Yiğitlerin uyumadığı günlerde
 Yüreklerini cesaretlendiren
 Savaşlarda güç veren
 Görüp geçirmiş Dombıra...
 І у ті дні, коли не сплять герої,
 Домра, що грає, дає їм силу,
 Та робить їх сміливішими...
 [14].

Для воїна важливо бути не просто сміливим, а кожного разу ставати ще сміливішим «cesaretlendiren», і в цьому головна роль відводилася саме гри на музичному інструменті, який мав голосно звучати.

Kara kış köyüme gelende,
 Lapa lapa kar yere düşende
 Dombıramı alırım,
 Yürek sazımı çalarım,
 Kaygılarımı hiç söylemem.
 Dombıra sazımı işiten babalar (yiğitler)
 Коли приходить зима,
 Коли падає сніг,
 Я беру свою домру та граю.
 Я не говорю про свої переживання,
 Герої слухають звук домри,
 [14], –

так в народній турецькій пісні засобом гри на інструменті співак виражає свої внутрішні переживання, які співзвучні з переживаннями воїнів. Знаходячись далеко від дому, гра об'єднувала їх в одну військову родину, вселяла віру в спільну перемогу. Таким чином, співогра для виконавця була засобом самовираження, об'єднання, причетності до Роду славного війська, де цінувалися та передавалися наступним поколінням хоробрість, самопожертва, краса перемоги. Ця ідея простежується і в турецькому прислів'ї: «Türkler sadece savaşta rahat eder» («Турки втішаються лише на війні»).

Відтак, оповідач, творець і виконавець дум як і турецький виконавець (та співак) народних пісень відображали своє ставлення до дійсності, пробуджували у слухачів образні уявлення, естетичні почуття і переживання,

спонукали до певних дій, висновків та узагальнень. Виконавці українських народних дум уособлювали духовного, морального наставника, який повертав слухачів до основ Родовідповідності, Родовиховання у всіх сферах життя. Турецький виконавець — це людина, яка здатна емоційно підготувати воїна до сприйняття походу як найважливішого завдання в його житті. Засобом гри він об'єднував усіх воїнів в одну військову родину, вселяв віру в перемогу.

Первень Роду в українському і турецькому фольклорі тісно пов'язаний з образами матері та батька. В українців Рід наділений життєдайною енергетикою, що виражається в певних законах світобудови, де центральним образом є триєдина життєтворча сила Батька (Вогонь), Матері (Води) та їх дітей (Життя Насущного) [2, с. 109]. Вогонь і вода були основними атрибутами усіх народних обрядів від народження українця і до його смерті. Тому в образах батька та матері утверджувалася національна ідеологія життєтворення, бо їх шанували як творців Всесвіту. Така сакральність передавалася і земним батькам, бо вважалося, що вони є земним втіленням небесних, космічних батьків.

В українців первень Матері, Великої Матері виник під впливом магічної причетності людини до землі, природи, які зберігають та передають українцям силу і славу предків. Природний потяг українців до землі, як життєдайної основи, втілено в образах Водяної Матері, Землі-Матері, Лісової Матері, Матері Вогню, Матері Врожаю або Мокоші, Печі-Матері, Польової-Матері, Матері-Слави, Матері-Свободи [8].

Первні Роду в турецькій народній творчості представлені у міфах, легендах, казках. У міфології жіноче і чоловіче начала втілені в астральній символіці Сонця (Günes) та Місяця (Ay), де Сонце — Мати, Місяць — Батько: «Türklerde genel olarak, “Günes-Ana” ve “Ay-Baba” deyimleri kullanılıyordu» [15]. У доазіатські часи Сонце та Місяць були тільки чоловіками. Вважалося, що Сонце нагрівало воду в печері і це місце ставало ніби утробою матері, де зі слизу та води народився першопредок — Місяць-Ата. Це, в значній мірі, пояснює верховенство чоловіка в турецькій родині та повагу до матері, як берегині та продовжувачки роду. Так, наприклад, родичі по материнській лінії вважалися ближчими за батькових. У сучасній турецькій сім'ї ніхто не має права першим сісти за стіл їсти. Всі чекають батька, чи найстаршого у родині.

Сакралізація образів батьків у Туреччині має свою національну природу. Зокрема, у давніх турецьких народних легендах та оповіданнях розповідалося про те, що раніше не було ні Сонця, ні Місяця, а жили істоти, схожі на яскравих літаючих людей. Бог надіслав на небо яскравий енергетичний згусток космічної матерії, де він згорів, збільшився й осяяв все довкола, а потім перевтілювався в Місяць та Сонце. До речі, у міфології індоєвропей-

ських народів, птахи теж зображувалися в образі людино-птаха, а їх дзьоб, пір'я і крила часто були атрибутами зовнішнього вигляду богів [4, с. 187]. За іншими переказами турків, Бог жив у високих горах, які торкалися Сонця та Місяця. Ці небесні світила дуже часто боролися зі злими духами. Вони були охоронцями і захищали хороших людей. Час від часу Місяць та Сонце сваряться. Ми допускаємо, що таким чином людина підсвідомо визначала, кому ж віддати першість — Місяцю чи Сонцю. Зважаючи на давні світосприйняття і світорозуміння турків про творення Всесвіту, враховуючи національний характер, сформований на цій основі, часті військові походи, в яких хоробрий воїн та меч були втіленням непереможності держави, чоловічому началу віддано першість. Тому в турецькому фольклорі образ матері, як берегині Роду, зауважуємо більше в народних традиціях, обрядах, а не в пісенному фольклорі. У переважній більшості турецьких народних пісень виспівується захоплення, взаємне та нерозділене кохання юнака чи то чоловіка до дівчини, жінки. Це узагальнені жіночі образи.

Зважаючи на різноманітність, багатовекторність прояву жіночого начала в житті наших предків, в українському фольклорі, на відміну від турецького, образ матері — символ зародження, охорони життя, безкінечності родової пам'яті у всіх його проявах. Так, наприклад, в українських народних думах героїчного циклу «Іван Коновченко», «Федір Безридний», «Сірчиха і Сірченки», «Отаман Матяш», первень матері втілено в образі матері-захисниці роду, яка здатна зрозуміти та підтримати прагнення сина «слави, лицарства козацькому війську доставати». У всіх варіантах дум, мати не є головним героєм. Часто її образ не ідеалізований, трагічний, суперечливий, проте у думах він є джерелом єднання та продовження козацьких традицій. Зокрема, у варіантах думи «Іван Коновченко» матір зображено в образі «старої вдови», «вдови-матері», «старої ньеньки», «старенької бабусі», «старенької жени», «голубоньки сивенької», «старої жени Грицихи». У переважній більшості варіантів народної думи, мати не дає синові благословення перед його походом у козацьке військо та ховає від нього зброю, бо ж боїться втратити єдиного сина. Виплакавши та усвідомивши згубність своїх слів та вчинків, вона розуміє намагання сина бути не гречкосієм, а славним воїном. Таким чином, через усвідомлення вищої ідеї сина служити не власним інтересам, а народу, відбувається моральне очищення матері. Тому й називає сина лицарем. Трагізм образу матері виражений у її діях, почуттях та переживаннях. Паралельно глибокому стражданню матері, оповідач, творець і виконавець виспівує вічні смисложитеві цінності її характеру як мораль, честь, обов'язок. У жінці ніби борються дві протилежності: *низьке* (гнів, зневага) та *піднесене* (радість, хвилювання), де переважає останнє. Тому саме морально-етична складова характеру матері, як берегині Роду, проектується у вічність: після смерті сина вона проклинає

козаків, які не вберегли його від смерті, але разом з тим визнає в цьому і свою провину та благословляє козаків, таким чином підтримуючи вищу ідею всього козацтва служити своєму народові.

Єднання поколінь, циклічності буття зауважуємо і у підтримці полковника Філоненка, який обіцяє після смерті сина допомагати старенькій матері: «Та не плач уже, мати, не журися и не клопочись: / Будеш ти, мати, по старому на козацькім / хлібі проживати, / Не будеш подати давати, / Нікоторих одбутків одбувати» [10, с. 44]. Відтак, оповідач, творець і виконавець дум, як продовжувач родового виховання, вказує на цілісність Роду, що виражається у формі «Рід у собі»: виїжджаючи з дому, молодий Коновченко утверджує ідею козацької слави, а загинувши, його ідею продовжує мати, яка є втіленням Матері-Слави, Родової Матері.

Вивершення образу матері зауважуємо і в думі «Отаман Матяш старий». Козаки дякують отаманові за порятунок та прославляють його матір: «Десь твоя мати вь небь пресвятилась, / Що тебе ... породила, / Що ты вь чистомъ поле пробувавъ, / Изъ насъ, бравославцевъ-небывальцовъ, / ни одного козака изъ войска не утерять» [10, с. 128]. Давні уявлення наших предків про Матір-Славу, яка є богинею перемоги, у думі втілено в образі матері, яка породжує і захищає Життя, керує розумом так, щоб протистояти злу. Адже саме завдяки мудрим діям отамана Матяша, козаки залишилися живими.

Для козака у думі «Федір Безрідний», який лежить постріляний та порубаний, родиною є його джура, військо козацьке, військо дніпровське, отаман кошовий, батько кошовий. Тільки у варіанті думи, записаної від кобзаря Івана на Миргородщині близько 1810 року, згадуються його рідні: «На раны смертельныя изнемогае, / Ни отецъ, ни мати, ни родина кревна, сердечна того / не знае» [10, с. 114]. Федір Безрідний намагається впевнитися у тому, чи зможе його джура Ярема після його смерті стати гідним продовжувачем козацьких звичаїв, чи зможе виконати роль «Роду у собі»: «Ой та добре ж ти дбай, / Та на коня сідай / Та предо мною повертай: / Та нехай я буду знати, / Чи удобен та будеш поміж козаками пробувати?» [10, с. 116]. Давню символічну природу у думі має і червоний колір. Зокрема, джура Ярема козакові «Раны смертелныи промывав / Мьякенькою бавовною закладав, / Чырвоною кытайкою завывав» [10, с. 115]. Символіка червоного кольору бере початок ще з арійських часів, де культ Великої Матері (Лади), вогнища й води мали велике значення. Цей культ Трійці продовжився в традиції посипання покійників червоною вохрою. Вохра (Вохрам) — це ім'я бога вогню, який символізувала червона опалена глина для посипання покійників [2, с. 200].

Червоний колір, вогонь і вода мають своєрідне значення і в турецькій національній ментальності. Червоний колір символізує кров. Прапор Туреччини червоний, на ньому зображено місяць та зірка. За легендою, коли

їхнє світло потрапило в яму, заповнену кров'ю, то в ній вони побачили своє відображення. Таке символічне поєднання Місяця і Зірки на червоному кольорі набуває яскраво вираженого національного характеру, передає ідею кровного єднання турків у збройному протистоянні, де головна роль відводилася саме чоловічому началу. Образи Крові (Kan), Вогню (Ateş) та Води (Su) простежуємо в турецькій народній пісні «Türk Kanı» («Кров турка»):

Ateş ile sudan yaratılan
 Yüce Turan,bala Turan
 Kurtarın dünyayı
 Kara gecenin kanadından
 Той, хто був утворений
 Вогнем та водою,
 Це турок, він був утворений ними,
 І це врятує світ

[16].

Такі образно-психологічні утворення функціонують як певні ментальні коди, що увібрали в себе досвід народу, виражають його світосприйняття та світорозуміння, зберігають та передають їх від Роду до Роду.

У турецькій народній пісні «Dombıra» («Домра») образ матерів тісно пов'язаний з грою на музичному інструменті, що пробуджує чуттєві образи не лише воїнів, але й у їхніх матерів. Як і в українських народних думках, так і в турецькому народнопісенному творі, в узагальненому образі матері зображено співпереживання усього народу за долю воїнів, держави в цілому:

Dombıra sazımı işiten babalar(yiğitler),
 Manasına(anlamına) kulak veren analar,
 İşittiğine akıl yorarak;
 Yürekleri titreterek.
 Батьки (герої), які слухають звук домри
 І їх матері, які слухають думки домри,
 Вони не шкодують своїх сліз.

[14].

Домра, її звучання, за цього, постають як жива істота, яка здатна передавати думки, свій внутрішній стан, спонукає разом вболівати за героїв. Підсилюючи психологічний стан людини, вони «генетично» вивершують в Я-образі певну систему цінностей, поглядів, норм, мотивацій тощо.

Аналізуючи українські народні думи, турецький фольклор, поряд з образом Матері виразно постає й образ Батька. У думках героїчного циклу в образі батька зображено «курсунській полковникъ панъ Филонъ», «Хвылон, Корсунський полковникъ батько старый», («Іван Коновченко»),

«Отаман кошовый», «батько кошовий, отаман вийськовий» («Хведір Безрідний»), «старшина козацька», «курінний Сулима», «Павлюх-хоружний», «орел Острияниця» («Про Сулиму, Павлюка і про Яцька Острияницю»), «батько Зинов Богдан Чыгырынський» («Хмельницький та Барабаш»), «пан Хмельницький» («Битва під Корсунем»), «гетьман Хмельницький Русын» («Про молдавський похід Хмалницького»), «пан Хмельницький, отаман Чигиринський, батько козацький», «батько Зыновъ нашъ Чыгырынський» («Про Білоцерківщину»). Семантика слів «отаман», «батько» походить з часу, коли панував родовий лад, тобто щонайменше 4-5 тисяч років тому. До старшого у війську зверталися словом «батько». Традиція виникла на соціальному ґрунті, коли військо складалося з родичів, як правило, братів — синів одного батька, який очолював загін. Командира загону ще називали «ата», «ада», яке в праукраїнській мові, очевидно, утворило слово «тато». Існує, як зазначає О. Братко-Кутинський, й інший шлях походження слова «отаман». Так, наприклад, слово «ота» в тюрських мовах означає «батько», «ман» — «людина». Слово «отаман» означає «людина, яка виконує функцію батька». З глибинних міфологічних уявлень наших предків походило й слово «кошовий». Праарійського бога неба та небесного воїнства називали «Кшатра». Слово «гетьман» означало «Божа людина». В глибоку давнину наші далекі предки, які були спільними для слов'ян і германців, називали свого бога Гет або Гот, а себе гетами, або готами. «Хорунжий» — хоругоносець, той, що несе хоругву. Хоругва первісно — культовий знак сонячного бога наших предків — Хора (Хорса, Гора). Не випадково ж на козацьких прапорах один з найпоширеніших є солярний знак Сонця. Ім'я сонячного світла — Ур (Кур) лягло в основу козацьких термінів «курінь» (осередок шанувальників світла) і «курінний» (голова куреня, первісно сонячний жрець) [2, с. 85–87]. У звертанні «гетьман Хмельницький Русын» (дума «Про молдавський похід Хмалницького»), слово «русин» первісно означало «ясний», «сонячний», «визначний», «знатний», «зверхник», отже — аристократ [2, с. 161]. Не випадково в українських народних думках образ гетьмана Богдана Хмельницького возвеличено, ідеалізовано, бо ж саме він був для козаків «визначним», «зверхником», «здатним» повести військо вперед, продовжити славу козацьку «на многії літа і до кінця світа». Гетьман був людиною, яка сповідувала та втілювала у життя ідею козацького Родовиховання. Така ідея була співзвучна з внутрішніми принципами війська запорозького. Тому в думках образ Хмельницького завжди додатній. Оповідач, творець і виконавець в образі гетьмана створює так зване «родове ідеальне», відрив від якого може зруйнувати «Я-ідеальне».

У турецькій народній пісні «Türk Kapı» («Кров турка»), архетип Батька зображено в образі сміливого турка, який народжений з Вогню та Води та є героєм Неба. Його завдання — не згаяти час, правильно використати свій розум для майбутнього батьківщини:

	Переклад
Ömür de tez gelip geçer Hayaller de tez gelip geçer İyi kullan elinde duranı Olmasın için zaman ahir.	Життя дуже швидко проходить Сподівання теж проходять І коли в тебе є можливість Використай її.
Kime gerek yetim başın? Yurdun için doğurulansın. Turan oğlu gevşemesin, Turan tuğu yere yiğilmasın.	Кому ти потрібний без батьківщини? Нехай турок залишається сміливим вічно Нехай турки залишаються сміливішими І щоб їх прапор ніколи не падав.
Görünmezse yurdun bilgisi Görünenlere yem olursun Esneme! esnemen yeter Ey Turanın öz balası	Якщо ти не будеш розумним То будуть перемагати ті, Хто розумніший за тебе. Не лякай, достатньо лякати.
Fırtınalar koparan Tuğun nerede? Yellerle yarışan oğlun nerede? Duman yeniden dağılmaz mı? Turan yeniden doğmaz mı?	Де найсміливіший воїн? Де твій син, який воює проти вітру? Туман схожий на щось погане? Думаєте туман не зникне?
	[16]

Вислів «Turan yeniden doğmaz mı?» (Думаєте туман не зникне?) у пісні має символічне значення: за туманом вороги не зауважують, як народжуються сміливі турки та продовжують свій Рід. Як і у закінченнях українських народних дум, в турецьких народних піснях виспівується віра у щасливе майбутнє та закріплюється певна мораль поведінки: «Önünde hala ulu günler / Yine doğrulur Türklerim / Bölüneni kurtlar yiyor / Birleşiniz! Birleşin sizler!» (Хороші дні попереду, Турки впораються. Ті, хто не разом, вовки їх з'їдять! Тож будьте разом!) [16].

Висновки

Таким чином, первень Роду в українських народних думках і турецькій усній народнопоетичній творчості має свою національну природу, зумовлену особливістю світосприйняття, світорозуміння і світовідтворення кожного народу. Багатство художнього змісту народних творів — це той ґрунт, на якому в природній єдності постають моральні принципи, естетичні ідеали нації, на основі яких мають формуватися основоположні підстави розвитку сучасного суспільства.

Перелік використаних джерел

1. Азьомов В. Духовна Архетипна Система Етнонаціонального як основа літературознавчого аналізу художнього твору, творчості письменника

та національного літературного поступування / Віктор Азьомов // Формування національних основоположних підстав сучасного українського народознавства та літературознавства. Збірник наукових статей. Випуск I. Упорядники Олексій Вертій, Олена Новікова. — К.: Українська літературна газета, 2018. — 75 с.

2. Братко-Кутинський О. Феномен України / Олексій Братко-Кутинський. — К.: Вечірній Київ, 1996. — 394 с.

3. Bağlamanin tarihçesi. Електронний ресурс. Режим доступу: <http://www.esermuzik.com.tr/baglamanin-tarihçesi/>

4. Дмитренко М. Символи українського фольклору: Монографія / Микола Дмитренко. — К.: УЦКД, 2011. — 400 с.

5. Лук'яненко О. Родоцентрична педагогіка / Олександр Лук'яненко. Електронний ресурс. Режим доступу: http://dspace.pnpu.edu.ua/bitstream/123456789/5512/1/Lukyanyenko_%D1%80%D0%BE%D0%B4.pdf

6. Ольжич О. Незнаному воякові / О. Ольжич. — К.: Фондація імені О. Ольжича, 1994. — С. 431.

7. Потебня А. Объяснение малорусских и сродных народных песен / А.Потебня — Т. 1. — Варшава, 1983. — 268 с.

8. Плачинда С. Словник давньоукраїнської міфології. — К.: Укр.письменник, 1993. — 63 с.

9. Савчук О. Традиційний кобзарський світогляд в світлі філософської системи Г.С. Сковороди / О. Савчук // 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. 144–152.

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

11. Храмова В. До проблеми української ментальності / В.Храмова // Українська душа. — К., 1992. — С. 8–9.

12. Черемський К. Етномедичні аспекти практики українських традиційних співців-музикантів / Кость Черемський // 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. — С. 178–193.

13. Цит. За працею: Козлов І. Кобзарство — визначне явище в українській музичній культурі. Електронний ресурс. Режим доступу: <http://lgaki.com.ua/i-v-koslov-kobzarstvo-viznachne-v-ukrainskiy-muzichniy-kulturi>

14. <https://www.youtube.com/watch?v=yPsUxLLeV1E>

15. <http://sibelatasoy.com/turk-mitolojisine-gore-gunes-ay-ve-yildizlar/>

16. <https://www.allthelyrics.com/forum/showthread.php?t=144033?t=144033>

Maryna NABOK, Gokalp KAYAPINAR (Sumy)

IDEA OF THE GENUS IN UKRAINIAN NATIONAL HEROIC DUMAS AND TURKISH FOLKLORE

In the article, on the basis of the analysis of Ukrainian folk dumas and folklore of Turkey, the archetypal foundation of the Genus is considered. the sources of the archetype of the symbol are determined, its transformation through the prism of time into the folklore work. Taking into account the peculiarities of world perception and worldview of the Ukrainian and Turkish peoples, we observe the archetype of Genus in the images of the narrator, the creator and executor of the Dumas, the performer of the Turkish folk songs as bearers of generic morality. The archetype of the Mother and the archetype of the Father in folklore works are described. Determined the general and distinctive in creating the image of father and mother in the folklore works of two nation.

Keywords: archetype, Genus, symbols, ancient representations, folk artist, artistic image, epic hero.

Вікторія ГАВРИЛЕНКО (Суми)

СПРИЙНЯТТЯ СМЕРТІ УКРАЇНЦЯМИ РАННЬО-МОДЕРНОЇ ДОБИ: СВІТОГЛЯДНІ ВИЯВИ У КОБЗАРСЬКО-ЛІРНИЦЬКІЙ ТРАДИЦІЇ

У статті розглянуто уявлення про смерть та погляди на сутність цього явища, що домінували у світогляді українців XVII-XVIII століть та були виявлені у творах кобзарсько-лірницького репертуару. Окреслено основні тенденції у сприйнятті смерті на прикладі епічних та духовних творів, виконуваних кобзарями та лірниками.

Ключові слова: світогляд, смерть, дума, історична пісня, псальма, кобзарсько-лірницька традиція, доба Бароко.

Питання смерті та кінечності земного буття людини належить до ключових філософських питань. Адже загальновідомим є той факт, що людина — єдина істота, яка усвідомлює власну смертність та здатна до осмислення плинності життя. В усі часи прагнення осмислити співвідношення життя–смерть спонукало людство до глибокої рефлексії. Тому погляди й уявлення про смерть є вагомою частиною як індивідуального, так і національного світогляду. Великий інтерес викликають панівні тенденції у сприйнятті смерті, притаманні українцям у період двох останніх століть ранньомодерної доби. Безпосереднє вираження такі світоглядні ідеї й установки отримали у зразках духовної культури, зокрема у творах, характерних для кобзарсько-лірницького репертуару.

У сучасному культурологічному, етнологічному та мистецтвознавчому просторі розглядаються різні аспекти кобзарсько-лірницької традиції. Показовими є дослідження С. Грици, Ю. Медведика, М. Товкайла, О. Савчука та інших. Проте, як зазначила С. Грица, досі «на околиці науки залишилася ще нерозгадана філософічність дум, суть їх евристичної цінності» [2, с.13]. Таке твердження справедливе й для інших жанрів кобзарсько-лірницького репертуару, зокрема духовних пісень. Адже саме ці твори, що формувалися й побутували вже у XVII-XVIII століттях, є цінним джерелом осмислення світогляду тогочасного люду. Тому питання прояву національного світосприйняття та осмислення суттєвих явищ у змісті епічних та духовних творів є актуальним, але висвітлене недостатньо. Відповідно, метою даної статті є виявлення у зразках кобзарсько-лірницького репертуару панівних

поглядів на смерть, притаманних світогляду українців доби Бароко. Для цього нашу увагу було спрямовано на вилучення з епосу та духовних пісень тих світоглядних установок, що відображають уявлення про смерть та ставлення до неї як явища.

Насамперед, варто пам'ятати про релігійний дуалізм українців, що є синтезом дохристиянських і християнських вірувань. Важливо, що в календарно-обрядовому циклі звичаїв, які були невіддільною частиною життя українського народу впродовж багатьох віків (у тому числі й у XVII-XVIII століттях), домінував культ предків, сформований саме дохристиянськими уявленнями про смерть. Цей культ, архетипічний для українців, укорінений у світогляді настільки міцно, що окремі його вияви можна знайти в сільському побуті навіть сьогодні. Як підкреслює О.Легун, він має в основі вірування в нероздільність душі й тіла після смерті [6]. Водночас, прийняття християнства зумовило появу у світогляді й іншого напрямку осмислення смертності. З огляду на це, важливим є таке уточнення: твори з кобзарсько-лірницького репертуару презентують суто християнські погляди на смерть, що ранньомодерної доби панували паралельно з давнішими віруваннями.

Як зазначає один із перших збирачів дум В. Цертелєв, несподіваний похід, татарський набіг чи смерть козака — чи не найпоширеніші теми українських пісень [10, с. 12]. У сюжетах дум та історичних пісень описуються екстремальні життєві ситуації й події. Звісно, за таких умов відсторонене філософствування є неможливим. Тому показовими є міркування героїв, пов'язані з усвідомленням неминучої та швидкої смерті. Так, у знаній думі «Втеча трьох братів з Азова», наймолодший брат-втікач, відчуваючи близьку загибель, найперше просить братів не дати на поталу птиці і звірям тіло, поховавши його в чистім степу [10, с. 22]. Коли ж він думає, що старші брати загинули, то теж бажає «Тіло козацьке находити, В чистом поле хоронити» [10, с. 24]. У варіанті цієї думи, де втікачі гинуть від ворожих шабель, їхня смерть також описана, як наруга над тілом:

«Тіло козацьке Карбовалы,
У чистом поли розкидалы,
Головы на сабли вздымали,
Довго Глумовалы» [10, с. 25].

Подібно й у думі «Про смерть Самарських братів», відчуваючи наближення смерті, герої сподіваються на допомогу подорожніх козаків, які б змогли тіло «козацьке молоденьке в чистім полі поховати» [5, с. 258]. Як бачимо, дуже великого значення надається саме участі тіла після смерті. Питання, що ж станеться з душею, не є предметом роздумів. А от наруга над тілом після смерті та неналежне поховання сприймаються, як страшне лихо. Ця ж сама тенденція спостерігається й у інших думах. Наприклад, у думі про Коновченка козаки поспішають відбити ворогів від тіла загиблого побратима, щоби гідно поховати його.

Панівним в епічних творах є уявлення про смерть, як відділення душі від тіла. Таке уявлення, поширене в багатьох релігіях, у думках виражене характерними фразами-формулами — «милосердому Богу душу отдав», «Богові душу отдав» або «душа з тілом розлучиться» [2, с. 171]. Саме так означається смерть і в різних варіантах вищезгаданої думи «Втеча трьох братів з Азова» («Про піхотинця»), і в думках «Про смерть Богдана Хмельницького» та «Смерть Федора Безродного».

Давнє сприйняття смерті молодого людини нарівні з одруженням побіжно виражене в думі про Коновченка, де говориться, що мати «похорони и весилье Ивасю одбувала» [10, с. 36]. Це уявлення яскравіше виражено в метафоричному зображенні смерті, що знаходимо в козацькій пісні «Ой три літа, три неділі» про козака, який помирає, й коня:

«Вже ж бо твій син оженився:
Він узяв собі за жіночку
Зеленую долиночку,
Та крутую могилочку» [5, с. 271].

Згадка про відбування водночас похоронів і весілля є важливою, адже здавна одруження і смерть були найвагомішими ланками життєвого циклу. Весілля — набуття статусу повноцінного члена суспільства, смерть — завершення земного існування. Весілля, як ключовий момент життя, не могло бути пропущене, тож передчасна смерть змушувала поєднувати похорон і одруження. Це глибоко вкорінений і досить життєздатний звичай, адже ще в середині ХХ століття молодих неодружених людей традиційно ховали у весільному вбранні.

Інші світоглядні уявлення про смерть виражені в духовних піснях. Найбільш значним джерелом, де зібрано канти і псалми з лірницького репертуару, є збірник «Ліра та її мотиви» П. Демуцького (1903 рік). Серед творів, записаних укладачем на Київщині від лірників-сучасників, окрему тематичну групу складають псалми, присвячені суто осмисленню людської смертності. Тематика таких покаючих або моралізаторських псалмів здебільшого спирається на оповіді про страшний суд. Згідно з дослідженням Ю. Медведика, який порівняв записи П. Демуцького з матеріалами Почаївського «Богогласника» (1790–1791 рр.), тексти творів походять здебільшого із XVII–XVIII століття, деякі з них мають встановлене авторство [8, с. 81]. Науковцем підкреслена тенденція, за якої відмінності між поетичними текстами з рукописних збірників і лірницькими текстами є незначними, а мелодія — різна [8, с. 84].

Слід зазначити, що подібна закономірність була помічена нами й у зразках народнопісенної спадщини. Так, тексти народних пісень, зафіксованих упродовж останнього десятиліття, мають незначні варіантні відмінності (якщо порівнювати з записами фольклористів початку ХІХ століття), а от мелодична лінія й фактура більше піддавалися коригуванню та змінам.

Це свідчить про більшу законсервованість текстової сторони зразків усної традиції (яка, втім, передбачає наявність численних варіантів) та пластичність музичного оформлення. Тому очевидно, що окремі псалми, записані на перетині XIX і XX століть П. Демуцьким, виражають у повній мірі смислове навантаження, закладене в них ще в бароковий період.

Уявлення про смерть, що домінували у світогляді українців XVII–XVIII століть, у духовних піснях виражені в контексті тематики страшного суду. Тут виявляється сприйняття смерті, як часу розплати за гріхи й надмірну розкіш. Так, у псалмі «Христу на крести» міститься безпосередньо нагадування про судний день. Ставлення грішника до життя виражене доволі безтурботними словами «Въ роскошах проживаю, Гришыть не покаюсь». Але за це грішна душа горітиме у вічному вогні, напоена гірким трунком «За роскоши всего свита» [3, с. 5]. Підсумковою думкою псалми є твердження: результатом життя грішної людини є «страшна смерть на ложи» [3, с. 5]. Ця псалма не зафіксована в «Богогласнику», але тематично і змістовно споріднена з духовними піснями з групи «О страшном Суде Христовом» (№№36, 37). Окрім того, вона співзвучна віршу «Лікарство розкошникам того світа правдивое» поета й філософа середини XVII століття Кирила Транквіліона-Ставровецького. У його осмисленні смерть, що раптово забирає людину від розкошів і земних благ, — «злосливая, гнівливая, несподівана, сліпая, глухая, нежалосливая, страшливая» [9].

У псалмах «Про страшный судъ» і «Страшный судъ» №№39-40 — те ж саме релігійне спонування до праведності та свідомого управління власним життям і вчинками, нагадування про марноту багатства. Адже після смерті, коли настане «конець вика», доведеться нести відповідальність:

«Когда час прыходыть,
Треба помыраты,
Хоть яке богатство,
Треба покыдаты.
Чась година уплывае,
Страшный судъ ся прыблыжае:
Готуймо ся вси!» [3, с. 42].

Усвідомленняплинності життя й часу — одна з домінант духовної культури доби Бароко, що виразилася не лише в професійній літературі та псалмах, а й у народних піснях. Зразки таких пісень, що могли побутовати щонайпізніше в другій половині XVIII століття, зафіксовані, зокрема, у збірнику Ж. Паулі. Так, пісні «Ой сам я не знаю» та «Летить орел понад морем» — це роздуми саме над марним перебігом життя, минущистю молодості [11, с. 80]. Це типова тенденція барокового характеру, що відбивалася в різних сферах культурного життя. Так, намагаючись зрозуміти художника доби Бароко, творця пишних ікон чи величних парсун, А. Макаров зазначав: «Горді постави, владні жести, пристрасні обличчя, дорогі шати

пробуджували в його душі меланхолійні роздуми про марноту марнот славногочи безславного, розкішного чи нужденного життя, про скороминущість будь-якого щастя» [7, с. 29].

Псальма «Нешаслива година» (№42) вказує на марність статусу людини перед обличчям смерті, що сприймається, як однакова для всіх неминуча данність:

«Нихто ж смерти не убигне,
А ни цари, а ни князи,
А нихто же смерти не одкупить,
А ни отець, а ни мати одъ своего дитяты» [3, с. 44].

Подібно в пісні № 37 з Богогласника «Песнь о страшном суде Христовом» говориться, що коли настане судний день, важко буде відрізнити «Кто царь, кто князь, нищ, кто богатый / Не заступить отец, ни маты» [1]. Таке сприйняття смерті, як чинника, що урівнює людей із різним соціальним становищем та статками, ранньомодерної доби набуло значного поширення. Про це свідчить, хоча б, «Інтермедія на три персони: смерть, воїн і хлопець» (відома з XVIII століття), що спирається на сюжет із європейської Середньовічної літератури, відомий, як «Прение живота и смерти». Ця інтермедія — діалог між воїном і персоніфікованим образом смерті, яка підкреслює власну всесильність словами: «Еще царей, королей, и гетманов стинаю» [4].

Такий самий прийом діалогічної побудови використано й у лірницькій псальмі «Объ смертному часу». У ній, як і в розглянутих вище зразках, міститься супутня думка про марноту і швидкоплинність життя, марність літ, і, знову ж таки, загальну підпорядкованість силі смерті, адже ні царі, ні князі, ні владики не можуть від неї ані відкупитися, ані схватися. А головне, виражено двояке й суперечливе ставлення до смерті. Так, у поглядах людини вона: зрадлива («Обещала сто літ житы, / Теперь вельшь въ земли гныты!»); несправедлива («не иднакова», адже відміряє різний вік), раптова («злослыва», «немылостыва»). У відповідях Смерті розкривається протилежний погляд:

«Дарма ты нарикаешъ,
На смерть выну складаешъ:
Смерть пры тому не бувае,
Якъ хто у свити проживае» [3, с. 45].

Рефлексійний підсумок цієї псальми такий: грішний чоловік «въ гульки все вдарявся», забуваючи про смерть. Водночас, саме згадка про неї мала б допомогти уникнути марного перебігу життя. Ця ж думка доноситься у і псальмі №49 «Смотряй, человек».

Смерть, як час розплати за гріхи та як причина протистояння душі й тіла, описана в змісті псальми «Лакнущий свите» (№47). Ця духовна пісня,

автором якої є Лукаш Длонський, зафіксована в Почаївському Богогласнику. У лірницькому трактуванні текст псалми викладено простонародною мовою, але дуже близько до книжного оригіналу. У діалозі, що ведеться між душею й тілом, бачимо усвідомлення протистояння між мирським безтурботним способом життя й духовною стриманістю. Типовий бароковий драматизм притаманний різко протилежним судженням, співставленим у псалмі: «Гуляй, душа, въ тили, поки кости не замлилы» та «Одповідь же, мерзенное тило, за себе й за мене» [3, с. 49].

Епічні та духовні твори з кобзарсько-лірницького репертуару — вагомий складник української культури доби Бароко, що є показником уявлень про смерть, виразником сприйняття та обмірковування цього явища відповідно до особливостей національного світогляду. У змісті кобзарського епосу та релігійних псалмів можна виокремити домінуючі погляди на одвічно хвилююче питання смерті. Закономірно, що в думках та духовних творах явище смерті розглянуте не однаково. Так, уявлення про смерть, як, передусім, розділення душі з тілом, виражене й у думках, і в псалмах. Проте в героїчному епосі увагу акцентовано на участі тіла після смерті. Адже за звичаєвим кодексом козацької спільноти, тіло має бути поховане належним чином. У духовних творах явище смерті обмірковано глибше, із вдаванням до релігійного моралізування та рефлексії.

Смерть — складне питання, що нібито й не може мати однозначної відповіді. Тому в лірницьких псалмах знаходимо суперечливі погляди барокового українця на смерть. Вона бачиться в негативному розрізі (бо страшна, неблаганна, раптова, всесильна, несправедлива), але водночас усвідомлюється, як спонука до гідного, немарного життя, непідвладного жадобі до багатства й земних втіх. Провідну ж релігійну настанову щодо вічних пошуків людини, сконцентровану в більшості псалмів, можна виразити словами однієї з них «Смотриай, человек, и ужасайся, Що день, що година смерти сподивайся» [3, с. 51]. Це є нагадування, співзвучне загальнолюдському філософському *memento mori* — пам'ятай про смерть.

Перелік використаних джерел

1. Богогласник [3 нотами]. 1790. URL: http://irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/ua/elib.exe?Z21ID=&I21DBN=UKRLIB&P21DBN=UKRLIB&S21STN=1&S21REF=10&S21FMT=online_book&C21COM=S&S21CNR=20&S21P01=0&S21P02=0&S21P03=FF=&S21STR=EIF0000001
2. Грица С. Українські народні думи. Київ : Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М.Т. Рильського НАН України, 2007. 824 с.
3. Демущкий П. Лирические мотивы. Київ : Нотопечатня и друкарня И.И.Чоколова, 1903. 58 с.

4. Интермедія на три персони: смерть, воин и хлопецъ. URL: <http://litopys.org.ua/ukrinter/int14.htm>
5. Историческія песни Малорусскаго народа съ объясненіями Вл. Антоновича и М. Драгоманова. Томъ первый. Київ : Типографія М.П. Фрица, 1874. 336 с.
6. Легун О. Сенс життя і філософія смерті. *Проблеми сучасної психології*. 2013. Випуск 20. С. 293–303. URL: http://www.zgia.zp.ua/gazeta/VISNIK_37_12.pdf.
7. Макаров А. Світло українського бароко. Київ : Мистецтво, 1994. 288 с.
8. Медведик Ю. Лірницький «Богогласник» Порфирія Демуцького: до 110-ліття виходу у світ збірника «Ліра та її мотиви». *Мистецтвознавство України*, 2013. Випуск 13. С. 79–90. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Mysu_2013_13_14
9. Транквіліон-Ставровецький К. Лікарство розкошником того світа правдивое . Пісня вдячная при банкетах панських. URL: http://litopys.org.ua/old17/old17_15.htm#g6
10. Цертелев Н. Опытъ собранія старинныхъ малороссійскихъ песней. 1819. URL: <https://archive.org/stream/opytsobraniia00unse#page/n9/mode/1up>.
11. Pauli Z. Piesni ludu ruskiego w Galicyi. Tom drugi. Lwow : Nakladem Kajetana Jablonskiego, 1840. 219 с.

Viktoriya Havrylenko (Sumy)

**PERCEPTION OF DEATH OF EARLY MODERN UKRAINIANS:
WORLDVIEW DISCLOSURE IN KOBZAR-LYRIST TRADITION**

The article is devoted to ideas of death in the worldview of Early Modern Ukrainians. The views on the essence of death fact which dominated in the worldview of 17-18th centuries were reviewed. Such ideas of death demonstrated in the kobzar-lyrist repertoire were analyzed. The general tendencies in the perception of death on examples of epic and spiritual songs were outlined.

Keywords: worldview, death, дума, historical song, psalm, kobzar-lyrist tradition, Baroque.

Олександр МАТКОВСЬКИЙ (Суми)

ОБРАЗ КОБЗАРЯ В УКРАЇНСЬКІЙ КУЛЬТУРІ

У статті засвідчено спробу розглянути образ кобзаря як фундатора розвитку окремого напрямку національної культури, як феномену національної дійсності, що визначає характер, морально-духовні якості, ментальність народу. Обґрунтовано сформовані в народно-культурній свідомості уявлення про особистість кобзаря; окреслено природу кобзарського мистецтва. Осмислено особистість кобзаря як національно-культурну реалію, як духовне осердя нашого народу.

Ключові слова: кобзарство, образ кобзаря, національна культура, народне мистецтво українців, природа кобзарського майстерності, кобза.

Загальна суть проблеми.

Кобзарство визнано винятковим фактом національної та світової культури. В українській свідомості протягом століть сформувався образ кобзаря-барда, мандрівного музиканта як національного велетня, як ідеалу чистоти й нескореності української духовності. Важливо окреслити природу кобзарського іміджу, з'ясувавши сутність образу кобзаря, закарбованого й увіковіченого в народній пам'яті, очевидно, на генетичному рівні.

Аналіз останніх досліджень та публікацій.

Означеній тематиці загалом присвячено праці М. Максимовича, М. Лисенка, Ф. М. Колесси, П. Житецького, М. Рильського, Г. Нудьги, С. Грици, В. Шелеста, М. Підгорбунського, М. Дмитренка, М. Стратілата, Т. Беценко та ін. Цінною для пізнання природи кобзарського феномену є праця Жеплинського Б. М., Ковальчука Д. Б. «Українські кобзарі, бандуристи, лірники. Енциклопедичний довідник» (Львів: Галицька видавнича спілка, 2011. — 316 с.).

Вважаємо, тема кобзарства є вічною в українській літературі, культурі, народній музичній творчості. Образ кобзаря — мандрівного музики, що виріс і сформувався у нашій національній дійсності, — взірцевий, гідний для возвеличення, поклоніння, наслідування.

Формулювання мети статті.

Мета статті — виділити основні складники узагальненого образу козака, що сформовані в світоглядній системі етноносіїв української культури.

Виклад основного матеріалу.

1. Унікальність особистості кобзаря — народного співця в національній культурі.

Справедливо вважають, що в культурі кожного великого й самобутнього, давнього й талановитого народу існує явище, що характерне тільки для нього і невідоме іншим національним культурам. В українському континумі до таких явищ зараховують кобзарство — унікальний, неповторний за своїм походженням і формами феномен. Кобзарське мистецтво об'єднує творчість народних майстрів, які грають на кобзі, бандурах, лірах. Кобзар, бандурист — професійний виконавець фольклору в 17–18 ст., український народний мандрівний співак-музикант, часто сліпий. Свій спів він супроводжував грою на українських народних музичних інструментах — кобзі чи бандурі. Роль кобзаря у суспільстві сходить до сфери відтворення культурних і універсальних істин.

Упродовж історичного розвитку етносу кобзар у свідомості українців сприймається як лицар, як проповідник національних ідей, як виразник дум і сподівань народу, як речник правди.

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

Феноменальність кобзарства тісно пов'язується з його музичним інструментарієм. Давні кобзарські інструменти — кобза і бандура — своєю оригінальністю конструкції, функціональною раціональністю та музичністю виділилися із загальної маси струнних щипкових лютнеподібних інструментів тим, що в середині XVIII століття, крім струн на грифі, на них з'явилися приструнки — струни на корпусі, заявивши таким чином про власні українські народні інструменти, народжені древньою билиннотрадицією. Таким чином, давній кобзарський інструментарій був явищем українського музичного професіоналізму. Найсуттєвішим є те, що кобзарі «були носіями певних найважливіших символів сільського життя, а саме тих символів, які сьогодні назвали б релігійними чи національними, проте які тоді глибоко вкорінилися в селянську культуру, тобто в християнську культуру... Ймовірно, не буде перебільшенням сказати, що барди належали до найважливіших груп народу в культурній історії селянської України [10; 18].

Отже, кобзар — мандрівний музикант, бард, носій і культиватор етнічних мистецьких традицій.

2. Кобзар — народний співець, глашатай правди.

Місія кобзаря полягала не лише в тому, щоб виконувати музичні твори, а насамперед у тому — щоб завдяки своєму репертуарові доносити до народних мас справжню картину дійсності. У зв'язку з цим основу репертуару козаків склали думи, історичні пісні, балади. Особливою виразністю відзначалися думи — народні епіко-ліричні твори героїчного, рідше соціально-побутового змісту, в яких «відбивалися насамперед історичні події національного життя [14; 125]. Суттєво наголосити, що «виникнення дум та історичних пісень пов'язане з утворенням української народності, з перетворенням її в націю» [13; 10]. Обов'язково кожен бард знав і виконував релігійну музику, епос (думи), танцювальну музику та гумористичні пісні. Власне виникнення сюжетів дум М. Цертелєв, І. Срезневський, П. Куліш, Ф. Колесса та інші дослідники співвідносили з творчістю козацьких кобзарів, воїнів; «П. Житецький та інші надавали перевагу у творенні епосу сліпцям-кобзарям, мандрівним українським співцям» [11; 31].

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

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

2) кобзарі-імпровізатори — ті, які не складали твори, а запам'ятовували основну сюжетну схему думи або пісні і при їх виконанні вносили свої зміни: щось пропускали або додавали.

3) кобзарі — творці власних пісенних жанрів.

Кожен із названих образів-типів співців орієнтувався на чисті, високі, значущі для народу помисли, почуття, ідеї.

Отже, своє покликання кобзар убачав у служінні правді, у відшуванні істини і донесенні її до народу. Через те кобзарів цікавили історичні пісні, героїчний епос. Відтак кобзарі були своєрідними політінформаторами, політичними речниками.

3. Кобзар — представник елітарного класу нації.

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

Аналізуючи історію кобзарства, особливості, традиції, обряди, бачимо, що кобзарству властиві всі критерії, ознаки та функції еліти. Елітарним гаслом кобзарів був заклик: «Вимагати від себе більше, ніж вимагають інші». Цей елітарний принцип суворо дотримувався передовим кобзарством і

допомагав не тільки зберегти високий рівень виконавчої майстерності і художньої цінності їх репертуару, а й виживати в скрутних життєвих обставинах.

Отже, елітарність, народний аристократизм, шляхетність і благородство — одні з основних ознак, що їх втілено в образі кобзаря.

4. Кобзар — проповідник волі народу, покликач до боротьби.

Народні співці були непримиренними ворогами поневолювачів і палкими прихильниками бідноти, простого люду, всіх скривджених і ображених.

Саме кобзарі сіяли в народі дух волелюбства, нескореності, мужності. Вони виховували потяг до волі, закликали до рішучих дій, тому що «кобзар — представник волелюбної нації» [14; 125].

Отже, образ кобзаря — зразок волелюбності і нескореності, втілення народних сподівань на одвічну свободу.

5. Кобзар — оповісник про подвиги захисників Батьківщини, героїв.

Великою повагою кобзарство користувалося в Запорізькій Січі. Припускають, що там і сформувався тип кобзаря-професіонала. Кобзар був оспівувачем Запоріжжя. Запорожці вважали кобзарів «святими людьми», а кобзу — подарунком самого Бога, до неї вони зверталися як до живої істоти. Кобзарів називали хранителями козацьких легенд, оспівувачами героїв, визволителями ув'язнених з полону, натхненниками військових походів, повстань та інших подвигів. Одним словом, в Запоріжжі кобзарська музика тісно була пов'язана з козацькою героїкою, з такими морально-етичними поняттями, як воля, героїзм, честь, вірність, справедливість, патріотизм, самопожертва в ім'я честоти, батьківщини. Є величезна кількість свідчень про те, що кобзарі самі брали участь у військових походах. Кобзарями також були колишні козаки, які постраждали від ворогів під час битв або в полоні, або ж старі козаки, які не могли вже воювати, але залишалися вірними козацтву. Взагалі, як наголошує Анатолій Стратілат, «під час козацької війни слова «козак» і «кобзар» вважалися як синоніми [14; 125].

Отже, кобзарі постали з самих початків як захисники народу, як воїни.

6. Духовність — основа внутрішнього світу кобзаря.

Провідною, фундаментальною ознакою кобзарства як явища була його духовність. З цього стають зрозумілими світогляд і місія кобзарства — розбудити в людині душу. Питанням, яке постійно хвилювало майстрів, було питання про щастя людини. Справжній ідеал людини майстри співвідносили зі свободою, волею, честю, гідністю, моральною чистотою. За переконаннями А. Стратілата, «кобзарі здавна виробили кодекс поведінки в суспільстві, моральні засади» [14; 125]. Образ кобзаря у свідомості українців — це еталон честі, національної гордості, взірць непідкупності, високоморальності. Кобзарів прирівнювали до святих. Тому, вважалося, вони володіли зцілювальною силою.

Висновки.

Отже, кобзарство — автентичне явище української культурної спадщини від самого його зародження і до наших днів. Раритетність, неповторність і унікальність кобзарського мистецтва, на думку зарубіжних і вітчизняних дослідників, полягає в самому факті існування і розповсюдження кобзарської культури в народно-побутовому континуумі, у світоглядній сутності особистості кобзаря і лірника, в високих вимогах до його духовно-морального світу, музичних умінь, здібностей, самовдосконалення, в розумінні свого покликання і неухильному виконанні покладеної місії, в повсякденній життєдіяльності майстра, в доборі репертуару.

Взагалі, кобзарсько-лірницьке мистецтво — показник високого цивілізаційного розвитку побуту, культури, народних традицій українського народу. Сам же кобзар — завжди (навіть сучасний виконавець) — сприймається як знакова постать в українському суспільстві, як волелюбний борець, як митець вищої проби.

Перелік використаних джерел

1. Багалій Д. І. Історія Слобідської України / Д. І. Багалій. — Харків: Дельта, 1993. — 256 с.
2. Беценко т. П. Текстово-образні універсалії думового епосу: структура, семантика, функції / Т. П. Беценко. — Суми, 2008. — 400 с.
3. Гарасим Я. Національна самобутність естетики українського пісенного фольклору / Ярослав Гарасим. — Львів, 2010. — 376 с.
4. Грица С. Й. Мелос української народної епіки/ С. Й. Грица. — К.: Наукова думка, 1979. — 248 с.
5. Жеплинський Б. М. Українські кобзарі, бандуристи, лірники. Енциклопедичний довідник / Жеплинський Б. М., Ковальчук Д. Б.. — Львів: Галицька видавнича спілка, 2011. — 316 с.
6. Ємець В. Кобза / В. Ємець. — К.: Рад. школа, 1920. — 40 с.
7. Колесса Ф. Українська усна словесність/ Філарет Колесса. — Едмонтон, 1983. — 645 с.
8. Лавров Ф. І. Кобзарі. Нариси з історії кобзарства України/ Ф. І. Лавров. — К.: Мистецтво, 1980. — 254 с.
9. Марченко М. І. Історія української культури: З найдавніших часів до середини XVII с. / М. І. Марченко. — К. : Рад. школа, 1961. — 286 с.
10. Нолл Вільям. Моральний авторитет та суспільна роль сліпих бардів в Україні / Вільям Нолл// Родовід. — 1993. — №6. — С. 16–27
11. Нудьга Г. А. Український поетичний епос (Думи) / Г. А. Нудьга — К.: Знання, 1971. — 50 с.
12. Підгорбунський М. Кобзарі та бандуристи в Україні / Київська старовина. — 2003. — №4. — С.170–175.

13. Поліщук Ф. М. Герої українських народних дум / Ф. М. Поліщук // УМЛШ. 1970. — №9. — С. 10–17

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

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

Olexander Matkovsky (Sumy)

KOBZARY'S IMAGE IN UKRAINIAN CULTURE

The article shows an attempt to consider the image of the kobzar as the founder of the development of a separate direction of national culture, as a phenomenon of national reality, which determines the character, moral and spiritual qualities, the mentality of the people. It is substantiated that the personality of the kobzar is formed in the national-cultural consciousness; outlined the nature of kobzar art. The personality of the kobzar is understood as a national and cultural reality, as the summit of the spirituality of our people.

Keywords: kobzarstvo, image of the kobzar, national culture, folk art of Ukrainians, nature of kobzar craftsmanship, kobza.

Victor MISHALOW (Toronto, Canada)

HEORHIY TKACHENKO AND INFORMED PERFORMANCE PRACTICE ON THE TRADITIONAL BANDURA

About the playing technique used by Heorhiy Tkachenko on the 21 stringed authentic folk bandura. Authentic performance practice technique and the movement to perform historically and culturally informed traditional repertoire on the folk bandura.

Ключові слова: Heorhiy Tkachenko, Veresai, bandura, kobza, kobzar, historic reconstruction, dumas, technique.

In recent times the playing of the multi-stringed bandura has become very popular in Ukraine and its diaspora. Amongst the players and audience interest in authentic or historical informed performance practice is growing, and there is an emerging urgency for a closer study into this phenomenon.

The organological study of informed performance on the bandura is a relatively recent one. The first studies focusing on the performance practice of the kobzars and the bandura is M. Lysenko's study into the artistry of blind kobzar Ostap Veresai (1873). This was the first ethno-organological study of its kind.

Hnat Khotkevych in his paper of 1902 was the first researcher to note that kobzars of different areas of Ukraine exploited different playing techniques and had repertoire that was differentiated according to their particular geographic region. His findings were often repeated in the publications of scholars many of who had little understanding of bandura playing technique.

By the mid 20th century traditional bandura playing disappeared in Ukraine, being replaced by modified instruments and playing in an enhanced "Academic" style that was developed by the conservatory trained musicians.

Herorhiy Tkachenko was the last carrier of the authentic kobzar traditions, particularly traditional playing technique and repertoire. His students and followers, in particular V. Kushpet and M. Budnyk kept the style and published a number of short studies on the system that Tkachenko used. In recent times,

interest in informed and authentic performance practice on the bandura has become a topical subject.

The goal of this study is to focus on informed performance practice of the traditional bandura playing of Heorhiy Tkachenko, regarding this activities with the bandura, to note the growth in interest in informed performance practice on the bandura, the differentiations in this phenomena as it grows in popularity.

The methodology of the study is grounded in historic, systemic, sociological and cultural approach and related methods of scientific study, in particular, a historic-chronological analysis of the playing technique of H. Tkachenko, in particular, the method of systematic classification and complex analysis that informed performance practice has taken in Ukrainian culture. The study and analysis of the technique and repertoire of H. Tkachenko and his followers, particularly his performance legacy of traditional kobzar repertoire. A general characterization has been made of the repertoire of H. Tkachenko that encompasses his performance of dumas, psalms and kants historic songs, instrumental dances.

The materials used in the preparation of this study include books and articles about the folk bandura, about and by H. H. Tkachenko and his followers, audio and video recordings made by the author. Separate conclusions and generalizations were made on the basis of personal interaction with the subject.

The scientific **novelty** of the work is the introduction into scientific circulation of a comprehensive organological and ergological analysis of the activity of H. Tkachenko and his followers, the systematization of the technique used by Tkachenko, the growing tendency toward informed performance practice on traditional Ukrainian folk instruments in Ukraine.

Heorhiy Tkachenko as an artist and a musician left a considerable legacy, in particular his bandura playing legacy. His playing technique was similar to the traditional playing technique used by the kobzars of the Sloboda region in the early twentieth century (holding the bandura, tuning, hand positions, repertoire, and system of improvisation, etc.). [16]

A significant contribution to the decoding of the bandura techniques used by H. Tkachenko was made ethnomusicologist S. Hrytsa, who carefully transcribed his bandura accompaniment, and although done by a person who did not play the bandura, was able to accurately transcribe them so that they are suitable for playing the folk bandura with only insignificant editorial changes. [4,5,]

Tkachenko's diatonic bandura used an un-tempered tuning. In an incident related to the author, the blind authentic bandurist Alexander Trius related a case when Tkachenko arrived for a performance during a period of severe frosts and his instrument was totally un-tuned. He was aided by a tsymbaly player who tuned his instrument with the aid of an electronic tuner, indicating the accuracy of his tuning using the electronic tuner. When the instrument was tuned however, Tkachenko realized that the instrument was impossible to play because it did

not sound good. The perfect un-tempered intervals of the bandura were replaced by tempered ones, which were somewhat out of tune. Tkachenko had to retune his bandura in order to perform.

In recent times interest has re-awakened regarding the various traditional methods of playing the bandura. According to Heorhiy Tkachenko, there were only two methods of playing the traditional folk bandura, the so-called “sighted” method and the “blind” method.

In his opinion the difference between these methods is not only due to the physiological characteristics of sighted and blind people, but also their specific mental complexes in relation to their musical instruments. Performing methods were optimally adapted to the capabilities of each group of performers [16; p. 113].

Heorhiy Tkachenko used the blind manner of the bandura playing which was often referred to the method as “Zinkiv” and believed that this manner of playing the bandura is more natural for blind performers as they do not need to look at the strings, because the playing style is extracted sensually and optimally convenient [16; p.113]. The Sloboda kobzars H. Honcharenko, P. Drevchenko, I. Kucherenko, S. Pasiuha, as well as some kobzars from the town of Zinkiv in the Poltava region, such as Khvedir Kholodniy played in this manner. “We are of the Zinkiv science”, — testified kobzar P. Drevchenko in the early twentieth century; “and this statement was said with great pride” — wrote H. Khotkevych [6; p. 50].

The town of Zinkiv is administratively located today in the Poltava oblast, but not too far from the other Poltava centre of kobzar art in Myrhorod. Today the city is 8 kms from the border of the Sumy oblast and 15 km. from the Kharkiv oblast. In 1803, the city was part of the Chernihiv governorship, but was in fact considered part of an area called Sloboda Ukraina.

At the end of the nineteenth century. There were no more kobzars in the city of Zinkiv and it is difficult to speak in detail about the Zinkiv kobzar tradition. The most famous kobzars from the outskirts of Zinkiv were Khvedir Hrytsenko-Kholodnyi (1814-1889), and the guildmaster of the Sloboda Kobzar Guild, Havrylo Vovk (Zelinsky) (1750-?); the later one was born in Zinkiv but moved to Sloboda Ukraine. We can assume that the term “zinkivska science” came into use on Sloboda Ukraina from this particular kobzar. From an illustration drawn by P. Martynovych it is clear that the kobzar Khvedir Kholodniy held his instrument and played it as a Sloboda kobzar in the early twentieth century. Hnat Khotkevych also noted that Khvedir Kholodniy played in the “Kharkiv” manner where his left hand played on the treble strings and the right on the basses. [7; p. 50] Other Poltava kobzars who lived around the town of Myrhorod, held the instrument in a different manner, as did the Chernihiv kobzar T. Parkhomenko.

In the opinion of H. Tkachenko, the peculiarity of the “Zinkiv manner” of playing the bandura was that *“the bandura is placed vertically on the left knee and the body is placed over the heart so that the direction of the sound of the bandura*

and the voice was one and the same [...] On the traditional bandura both hands could play both on the trebles and on the basses". [16; p. 113]

In this manner of playing the bandura used by H. Tkachenko, the thumb of the right hand played only on the basses and sub-basses, and the third finger of the right hand produced a melody on the shorter treble strings. The second finger of the right hand episodically played harmonious notes on certain chords and occasionally would play some melody notes. On the left hand, the 2nd and 4th fingers, would play intervals together or broken, mostly in parallel motion to the thumb of the right hand. Sometimes these fingers led the tune in the ascending movement and played rising glissandi passages. The first, third and fifth fingers of the left hand were not used, and the 4th and 5th right hands also did not take part in playing. All strings played with a rest stroke (apoyando), that is, after playing a certain string fingers would rest on the adjacent string. This method of articulation is convenient for the blind, because the hand "knows" where it is located after playing each string, and is ready to play the next string. It differs sharply from the Kyiv academic technique, where the finger "plucks" the string using a free stroke (tirando), without touching the neighbouring strings, a system that was adapted for use by sighted performers. [10; p.24]

The authentic or reproductive movement of playing the folk bandura is growing in popularity in Ukraine. This movement was initiated by Heorhiy Tkachenko in the early 1980's and his followers and students continue this tradition.

Heorhiy Tkachenko studied the folk bandura from the Sloboda kobzar Pavlo Hashchenko in the 1920's on a 21-string bandura and kept to the principles of this performing manner without any perceptible technical changes. A growing group of adherents and performers have formed who play the traditional folk instrument in the manner that he played. This group has also revived the playing of similar instruments such as the Veresai bandura (often called a kobza), the Ukrainian Hurdy-gurdy (lira) and the torban. The majority of followers of Heorhiy Tkachenko consisted of intellectuals and professionals of who usually had little professional music training. Primarily these were historians, architects and archaeologists, although in more recent times Tkachenko's traditional manner of playing has interested some professional bandurists.

The method of playing the bandura used by Heorhiy Tkachenko (1898–1993) differed significantly from the technique used by modern academic bandurists of the Kyiv school. Tkachenko considered himself a student of Sloboda kobzar of Petro Drevchenko [4; p. 173].

Tkachenko held the bandura so that the bandura soundboard was parallel with the body of the performer, just like in the Sloboda kobzars. The instrument was placed and supported on the left thigh. The neck of the instrument was pressed into the left shoulder. A belt was used to make the instrument more secure during its exploitation

In order to perform dumas, Tkachenko tuned his instrument into a natural

minor scale — usually d-moll (example number 1). The basses and treble strings were tuned as they traditionally by Sloboda kobzars, on the root of chords I, IV, V of the treble string tuning. Sofia Hrytsa writes however, that in the performance of H. Tkachenko there is a perceptible increase in the use of the note cis' in the voice. The accompaniment seems to sidesteps the use of this note when it appears in the vocal melody. Tkachenko explained the increasing use of this note in the melody as a device to add “pity” (*podavaty zhalosty*) [4; p. 184].

Example No. 1:

Bandura tuning used by H. Tkachenko for the accompaniment of the dumas.



To perform more “happy” melodies, humorous songs and dances, Heorhiy Tkachenko retunes the 7th note of the diatonic row a semitone higher from flat to b. The main tone centre shifts in happy melodies from d to g and the mixolydian mode. The bass strings were not retuned, and as a result, the supporting chords of the IV degree are replaced by the chord of the II degree (example number 2).

Example # 2:

Tuning used by H. Tkachenko for dance melodies.



Tkachenko used the right hand for performing the melodic function. The third, and occasionally the second fingers usually played a melody. The second finger sometimes performed a harmonic function — an additional note in cadence chords (example number 15). The thumb played the lowest function — tonic, sub-dominant and dominant.

Example No. 3:

The main chords used in the bandura accompaniment by H. Tkachenko.



In example 3 the notes on the upper stave are played by 2-3 fingers of the right hand. On the lower stave, the upper two notes were played with the 2-4 fingers of the left hand and the lower bass strings with the thumb of the right hand.

Only the 2nd and 4th fingers were used by the left hand. They were often played in what would normally be the position of a third, in combination with the lowest strings on the bandura, these intervals sounded both in the thirds and in the fifths. The left hand was played mostly in tandem with the thumb of the right hand. Sometimes the fingers of the left hand would play an upward glissando, ending the glissando on either the tonic or on the subdominant. The third finger of the right hand usually played a melody in unison with the voice. In the performance of dumas the bandura also played instrumental introductions, interludes and postludes [10; p. 24].

Volodymyr Kushpet and Kost Cheremsky consider Heorhiy Tkachenko a direct follower of the tradition of Slobodian kobzars. Among all the turmoil that bandurists underwent in modern times, only Tkachenko retained the most characteristic features of the traditional kobzars.

When comparing his repertoire with that of Tkachenko's teacher's, some general observations can be made.

H. Tkachenko's repertoire included 8 dumas. Tkachenko performed all the traditional dumas of the Slobodian group, such as: «About the poor widow,» «About sister and brother,» «About Alexei Popovych,» and «About the brothers of Ozov.» He also had in his repertoire the dumas «About Marusia Bohuslavka» and «Captives lament», which were in the repertoire of the kobzar P. Hashchenko. In addition, the repertoire of H. Tkachenko included two other dumas absent from his teacher's repertoire and which were not performed in Sloboda region, namely, the дума «About Fedir the homeless» and «About the Samara Brothers». He performed both dumas in the same manner as his other dumas, that is, using the same melodic elements and accompaniment. These dumas could only be distinguished by their texts. The text of «About Fedir the homeless» H. Tkachenko took from the transcription made by M. Lysenko from the kobzar O. Veresai, and the text of the дума «About the Samara Brothers» was taken from the version transcribed from the Poltava kobzar Mykhailo Kravchenko. Melodically, Tkachenko's interpretation of these two dumas were not similar to the variants sung by Ostap Veresai and Mykhailo Kravchenko, but comparisons of the text shows that a close affinity existed.

There is a kinship in the performance of the dumas by H. Tkachenko and the transcriptions of those that were performed by the bandurist Vasyl Shevchenko. Shevchenko had learned his dumas from the Poltava kobzar Mykhailo Kravchenko from Myrhorod. We know that H. Tkachenko was in close contact with V. Shevchenko when both lived in Moscow. It is known that H. Tkachenko studied the bandura from him. There were four dumas in the repertoire of V. Shevchenko: «Samara Brothers», «Captive's Lament», «Azov Brothers», «About

the Poor Widow». All the aforementioned dumas were in the repertoire of H. Tkachenko.

When comparing the psalms and the chants, one can notice that Heorhiy Tkachenko 's repertoire included only a small number of traditional psalms that were used in the repertoire of the Sloboda kobzars. Individual works from his repertoire, which existed in Sloboda Ukraine, include «About the death of the Cossack,» «There is no truth in the world,» and Skovorodian psalm «Every city's temper and rights». The others — «On a terrible trial», «My Jesus, the Exalted», «Mykolai» and «About the Prodigal Son» were not performed in Sloboda Ukraine,. They were however recorded by M. Lysenko from O. Veresai. One can conclude that Heorhiy Tkachenko, in order to expand his repertoire, studied and included these works from M. Lysenko's publication. We know that Tkachenko had in his personal library M. Lysenko's publication.

Although some consider Heorhiy Tkachenko to be a real kobzar, one can more accurately characterize him as a folk-reproductive bandurist, that is, a person who reflects the authentic (primary) singing-kobzar tradition in the urban (secondary) environment based on specific scientific foundations. Recently, the interest in the recreation of traditional playing on the folk bandura is undergoing a revival. A similar parallel approach to informed performance practice is also noted in the vocal culture, which has gained popularity in the late 70's of the twentieth century. This movement in the Soviet Union first started in the Baltic States, then Russia, and in the 80's was introduced to Ukraine. At that time, the «Drevo» ensemble was established under the leadership of Ye. Yefremov in Kyiv, «Slobozhany» and «Muravsky Shliakh» under the direction of H. Lukianets, V. Osadcha were established in Kharkiv and other similar groups, such as «Horlytsa» «Otava», «Volodar», «Drevo» and «Dyke pole». [1; p. 104] The most active authentic performance ensembles operate in Kyiv, Kharkiv and in southern Ukraine. In the western Ukraine this type of creative activity has not yet gained appropriate recognition or dissemination. One can observe that the range of activities of the reproductive kobzar movement topologically coincides with the activity and interests of authentic folk-reproductive vocal ensembles.

The folk-reproductive movement of kobzar performance by the students and followers of Heorhiy Tkachenko created an organization around which they called the "Kyiv kobzar guild". It included Mykola Budnyk, Mykola Tovkailo, Volodymyr Kushpet, Taras Kompanichenko, Mykola Plekan, Taras Sylenko, Vasil Snizhny, Mykhailo Khay, Valentyn Nahnibida, Andriy Kabaliuk, V. Khodakivskiy, Rostyslav Zabashta. Later a similar group was established in Kharkiv — Serhiy Zaharetz, Kost Cheremsky, Nazar Bozhynsky and others. There is a small group of adherents of authentic kobzar traditions outside of Ukraine in North America. These include Victor Mishalow, Julian Kytasty, Valentin Moroz (Junior), Brian Cherevyk, Yuri Fedynsky, Adam Turjansky and Mykhailo Liakhovych.

The artistic activity of the reproductive kobzars is a notable phenomenon in contemporary musical art. In conditions of gradual extinction of traditional culture, these performers revive interest in a specific authentic kobzar style, preserve their sound image in a civilized urban environment, which is increasingly moving away from original folk culture. In addition, in the way of organization, repertoire and manner of singing and playing, they are in opposition to the more dispersed sphere of culture — the academic style of bandura performance.

Folk-reproductive bandura players continue to perform the traditional repertoire and revive folk-based ones that have been partially preserved — works that have often been forgotten. The aesthetic parameters of their activity seem to be fixed, however, it is probably too early to draw conclusions as to whether the authentic manner of playing the bandura will remain and how the impact of concert hall will affect it. To date, there have been two emerging trends among the reproductive kobzars. One is to improve their stage performance to be more entertaining, and the second to a strict adherence to the traditional canons of authentic performance.

Representatives of the first direction are inclined to use a concert manner of singing, introduce unconventional repertoire that may deviate from traditional parameters, use a well tempered tuning of their instruments tuned with the aid of an electronic tuner, use artificial nails, and learn new repertoire using printed notes, etc. This group has a growing tendency towards “academizing” the folk bandura — including the teaching of authentic instrument performance in tertiary education establishments and participating in contests and competitions.

The second group strictly adheres to traditional parameters such as intonation, folk temperament in tuning, traditional authentic repertoire, folk singing in a non-academic manner of execution, and the conglomeration of audio-motor-visual channels of tradition transmission. This group is skeptical of the academizing the traditional bandura, because such processes have already once overthrown the authentic kobzar tradition in the twentieth century.

The revival of interest in informed performance of traditional kobzar music makes it possible to draw some parallels with the development of history informed performance of music played on the harpsichord and lute music in the West.

References:

1. Bench-Shokalo, O. *Ukrainskiy khorovyy spiv* [Ukrainian choral singing] Kyiv: Ukrayinskyy svit, 2002 [in Ukrainian]
2. Budnyk, M. *Do istorii tekstu samovchytelia hry na narodniy banduri Heorhiya Tkachenka ta providnoho motyvu ioho stvorennia v obstavynakh 1968–1972 rr* [To the history of the text of the handbook for playing the folk bandura by Heorhiy Tkachenko and the main motive in its creation in the 1968–72 years] in

Cheremsky K. *Povernennia tradytsiyi* [Return of tradition] Kharkiv: Tsentr Lesia Kurbasa, 1999 [In Ukrainian].

3. Cheremsky K. P. *Kobzarstvo i bandurnytsvo: Dialoh dvokh tradytsiy* [Kobzardom and Bandura art: Dialog of two traditions] / *Tradytsiyi i suchasne v ukrainskii kulturi. Tezy dopovidej Mizhnarodnoi naukovo-praktychnoi konferentsiyi, prysviacheno 125 richchii Hnata Khotkevycha*. [Tradition and current times in Ukrainian culture. Thesis of papers at the International Scientific conference, dedicated to the 125th anniversary of Hnat Khotkevych] Kharkiv: 2002, p. 96–101 [in Ukrainian].

4. Hrytsa, S. J. *Epos u vykonannia Heorhiya Tkachenka: (Do 90-richchia z dnia narodzhennia)* [Epics performed by Heorhiy Tkachenko (to the 90th anniversary of his birth) in *Transmissiya folklornoii tradytsiyi — monohrafiya* {Transmission of folkloric tradition — monograph}. — Ternopil: Aston, 2002, p. 170–185 [in Ukrainian].

5. Hrytsa, S. J. *Psalmy v repertuari kobzaria (do 95 richchia vid dnia narodzhennia Heorhiya Tkachenka)* [Psalms in the repertoire of a kobzar (to the 95th anniversary of the birth of Heorhiy Tkachenko) in *Transmissiya folklornoii tradytsiyi : monohrafiya* [Transmission of folkloric transmission]. — Ternopil: Aston, 2002 p. 186–197 [in Ukrainian].

6. Khotkevych, H. *Bandura ta yiyi mozhlyvosti* (The Bandura and its potential) Kharkiv: TO Ekskliuzyv, 2007. [in Ukrainian].

7. Khotkevych H. *Bandura ta yiyi repertuar* (The bandura and its repertoire) / Toronto-Sydney-Kharkiv: Fond natsionalno kulturnykh initsiyatyv imeni Hnata Khotkevycha, 2009. [in Ukrainian].

8. Kushpet, V. *Startsivstvo: mandrivni spivtsi-muzykanty v Ukraini (XIX–poch. XX st)* [Startsivstvo: Itinerant singer-musicians in Ukraine (XIX – beginning of XX century). Kyiv: Tempora, 2007 [In Ukrainian].

9. Lysenko, N. *Kharakterystyka muzykalnykh osobenosteui maloruskykh dum i pesen ispolniamykh kobzarem Veresayem* / [Characteristics of the musical peculiarities of the dumas and songs performed by kobzar Veresai] Kyiv: 1874 [in Russian].

10. Mishalow, V. *A Brief Description of the Zinkiv Method of Bandura Playing* / «Bandura», 1982. — №2/6. — С. 23–26.

11. Mishalow, V. *Ostannii kobzar — Narys pro H. Tkachenka* [The last kobzar — an essay about H. Tkachenko] Bandura, 1985 #13–14. P. 49–52 [in Ukrainian].

12. Mishalow, V. *A Short History of the Bandura* / East European Meetings in Ethnomusicology. — 1999, Romanian Society for Ethno-musicology. — Volume 6. — С. 69–86.

13. Mishalow, V. *Kharkivska bandura: Kulturolohichno-mystetski aspekty genezy i rozvytku vykonavstva na ukrainskomu narodnomu instrumenti (monohrafiya)* [The Kharkiv bandura: Cultural-artistic aspects of the genesis and develop-

ment of performance on the Ukrainian folk instrument (monograph) / Kharkiv-Toronto, Vydavets O. Savchuk, O. O., 2013 [in Ukrainian]/

14. Mizynec, V. *Folk Instruments of Ukraine* / — Melbourne, Australia: «Bayda Books», 1987. — 48 p.

15. Selivachov, M. *Ostanniy banduryst* [The last bandurist] Rodovid, 1993, #6, pp. 55-60. [in Ukrainian],

16. Tkachenko, H. K. *Osnovy hry na banduri* [The basics of playing the bandura] / Rodovid, 1995, #11, pp. 112-114 [in Ukrainian],

17. Zharko, F. *Khudozhnyk banduryst (Pro H. Tkachenka)* [Artist-bandurist (About H. Tkachenko)]. — *Muzyka*, 1978, #2 [in Ukrainian].

Джерела

1. Бенч-Шокало О. *Український хоровий спів*. — К.: «Український світ». 2002. — 440 с.

2. Будник М. *До історії тексту самовчителя гри на народній бандурі Георгія Ткаченка та провідного мотиву його створення в обставинах 1968–1972 рр.* / Черемський К. *Повернення традиції*. — Харків: Центр Леся Курбаса, 1999. — С. 220–222.

3. Черемський К. П. *Кобзарство і бандурництво: Діалог двох традицій / Традиції і сучасне в українській культурі. Тези доповідей Міжнародної науково-практичної конференції, присвяченої 125-річчю Гната Хоткевича*. — Х.: 2002. — С. 96–101.

4. Грица С. Й. *Епос у виконанні Георгія Ткаченка: (До 90-річчя з дня народження) / Трансмсія фольклорної традиції — монографія* — Тернопіль: «Астон», 2002. — С. 170-185.

5. Грица С. Й. *Псалми в репертуарі кобзаря (До 95-річчя від дня народження Георгія Ткаченка) / Трансмсія фольклорної традиції : монографія* — Тернопіль: «Астон», 2002. — С. 186–197.

8. Кушпет В. *Старцiвство: мандрiвнi свiвци-музиканти в Украiнi (XIX – поч. XX ст.)* — К.: «Темпора», 2007. — 495 с. іл.

9. Лысенко Н. В. *Характеристика музыкальных особенностей малорусских дум и песен, исполняемых кобзарем Вересаем / Кобзарь Остап Вересай* — К.: 1874. — С. 339–386.

10. Mishalow V. *A Brief Description of the Zinkiv Method of Bandura Playing / «Bandura»*, 1982. — №2/6. — С. 23–26.

11. Мішалов В. *Останній кобзар — Нарис про Г. Ткаченка / «Бандура»*, 1985. — №13,14. — С.49–52.

12. Mishalow, V. *A Short History of the Bandura / East European Meetings in Ethnomusicology*. — 1999, Romanian Society for Ethno-musicology. — Volume 6. — С. 69–86.

13 Мішалов В. *Харківська бандура: Культурологічно-мистецькі аспекти генези і розвитку виконавства на українському народному інструменті (монографія)* / Харків — Торонто, Видавець Савчук О. О. 2013. С. 368

15. Селівачов М. *Останній бандурист* / «Родовід», 1993. — №6. — С. 55–60.

16. Ткаченко Г. К. *Основи гри на бандурі* / «Родовід», 1995. — № 11. — С. 112–114.

17. Жарко Ф. А. *Художник бандурист (Про Г. Ткаченка)* / «Музика». — 1978. — № 2.

18. Mizynec, V. *Folk Instruments of Ukraine* / — Melbourne, Australia: «Bayda Books», 1987. — 48 с.

Віктор Мішалов (Торонто, Канада)

ГЕОРГІЙ ТКАЧЕНКО ТА ОБҐРУНТОВАНА ПРАКТИКА ГРИ НА ТРАДИЦІЙНІЙ БАНДУРІ

Метою цієї розвідки є наукове дослідження обґрунтованої практики виконавства на традиційній бандурі, яку популяризував визначний подвижник кобзарства Георгій Ткаченко. Враховуючи зростаючий інтерес сучасної аудиторії до автентичного кобзарського виконавства проведено ретельний аналіз виконавської школи визначного майстра.

Ключові слова: Георгій Ткаченко, Остап Вересай, бандура, кобза, кобзар, історична реконструкція, думи, техніка гри.

Кость ЧЕРЕМСЬКИЙ (Харків)

«ВУСТИНСЬКИЙ ПРОСТІР» УКРАЇНСЬКИХ ТРАДИЦІЙНИХ СПІВЦІВ-МУЗИКАНТІВ

Стаття присвячена з'ясуванню значення та ролі «вустинського» простору (від *вустинський* — усний) — віртуального комунікативного обширу, що виникає під час виконавства традиційного співця-музиканта перед узвичаєною аудиторією, характеризується багатоплановою, важливою для життя громади дією та утворює в учасників (виконавців, слухачів тощо) характерні феномени сприйняття. Цей простір насичений потужною емоційною атмосферою, емпатичною аурую, важливими для існування українського етносу образами й символами. Століттями цей віртуальний світ незримо впливав на різні верстви українського суспільства й сприяв збереженню його природної самобутності, світогляду, психологічного й фізичного здоров'я, а у важкі часи — допомагав зараджувати духовному звироднінню й асиміляції.

Ключові слова: «вустинський» простір, традиційне співоцтво, автентичне кобзарське виконавство.

«Уже сліпець скінчив свою пісню; уже знову став перебирати струни; уже почав співати веселі приказки про Хому та Ярему, про скляра Стонозу... та старі й малі все ще не могли опам'ятатися і довго стояли, похиливши голови, думаючи про ... подію, що трапилося в давнину»

Микола Гоголь, «Страшна помста»

Серед цікавих і малодосліджених тем у сучасному кобзарознавстві лишається проблематика простору традиційного співоцького виконавства, закономірностей його формування і впливів на суспільство тощо. Мова йтиме про так званий «вустинський» простір (від *вустинський* — усний) — віртуальний світ, який твориться при взаємодії традиційного співця-музиканта та його аудиторії. Цей комунікативний простір насичений потужною емоційною атмосферою, емпатичною аурую, важливими для існуван-

ня українського етносу образами й символами. Значення «вустинського» простору для збереження національної ідентичності, традиційних цінностей, духовної і моральної сталості, творчого натхнення й позитивного настрою нашого народу важко переоцінити. Століттями цей віртуальний світ незримо впливав на різні верстви українського суспільства і сприяв збереженню його природньої самобутності, світогляду, психологічного й фізичного здоров'я, а у важкі часи — допомагав зараджувати духовному звироднінню й асиміляції.

Стосунки між виконавцем і аудиторією виходили за межі прагматичної і матеріальної взаємодії і також мали свої неpubлічні, віртуальні форми. Специфічна, неплотинна атмосфера спілкування співця і слухача фіксується в записах багатьох дослідників, мистецьких творах письменників, поетів та художників минувшини. Особливо тема взаємодії співця і слухача з чудернацьким спектром ірраціональних образів, думок і уявлень звучить у творах україно-польської мистецької школи XIX ст., зокрема С. Виспянського, С. Гоцинського, Б. Залеського, Ю. Словацького, М. Чайковського, картинах Л. Каплінського, Я. Матейки, В. Павлішчека, Я. Стика та інш. Осмисленню всесвіту, індукованого кобзарським виконавством, присвячені праці К. Квітки, Ф. Колесси, П. Мартиновича, Ф. Дніпровського, Г. Хоткевича, К. Грушевської, С. Грици, М. Гримич, Н. Грабович, М. Будника, В. Кушпета М. Хая та інших дослідників. Зокрема, визначний український етнограф і художник Порфирій Мартинович свято уважав простір кобзарського виспіву уявним містичним полем зберігання української народної традиції. На думку П. Мартиновича, увесь традиційний співоцький репертуар, весь творчий набуток кобзарів, лірників і стихівничих були репрезентативною частиною народних знань, які споконвічно зберігалися в окремих неписаних, усних книгах — так званих «Вустинських (устинських, устиянських) книгах», «Кахтирях» тощо [14]. Важливою особливістю «Вустинських книг» була співана основа, яка дозволяла точніше передавати зміст, емоційний настрій й невербальну сутність творів.

Упорядковані в систему співаних передань, битовщин, дум, а також псалмів, кантів, балад, пісень та різноманітних міжжанрових форм ці знання передавалися «вустівниками» (співцями і їхніми «знаючими» слухачами) з покоління в покоління й слугували оберегами життя традиційної громади. Не маючи належної підготовки з нотування своїх записів, П. Мартинович намагався щонайточніше передати не тільки мову співців, але й за допомогою синтаксичних позначень і різноманітних уточнюючих приміток — обставини, інтонації, емоційну насиченість, багатоплановість і духовну атмосферу автентичного діалогу співця та слухача. Власне, те, що складає основу дії всесвіту кобзарства — «вустинського» простору. Етнограф щиро уважав, що застосований ним підхід дозволить глибше зрозуміти сутність виспіваного твору й зберегти його первісні контексти.

Визначний подвижник сучасного кобзарства Микола Будник був переконаним будівничим нинішнього «вустинського» простору. М. Будник вважав, що відродження кобзарства як явища неможливе лише через механічну реконструкцію традиційного виконавства або локальне відтворення традиційного співоцького інструментарію. На його думку, необхідними умовами повноцінного відновлення кобзарства були також неупинний духовний і професійний розвиток виконавця, послідовне виховання цільового слухача, комплексна розбудова середовища сприйняття традиційного набутку співців тощо. Вирішення цих умов можливе лише при відтворенні «вустинського» простору — трансцендентного космосу традиційного виконавства. Простору, який універсально відновлюється й розвивається через розширення уяви й свідомості виконавця та слухача в процесі їхнього спільного щирого діалогу.

Нині, завдяки подвижництву кола виконавців на старосвітських співоцьких інструментах тема актуалізації «вустинського» простору стала на часі. Після десятиріч етнонаціональної депривації поволі, але неухильно, почало відновлюватися середовище шанувальників традиційного кобзарства, яке не вдовольняється лише формальними естетичними якостями співоцького виконавства. Ця спільнота виносить кобзаря за межі звичного споживацького сприйняття сценічного артиста-розважальника, очікує від нього пробудження особливих переживань, відчуттів, емоцій і ставить перед ним характерні вимоги. Зокрема, прагне щирого ставлення до виконуваного репертуару, глибокої віри в істинність співаного, не допущенні фальші й лукавства. Сучасний слухач сподівається від співця виконавства, яке спроможне оживити в його свідомості злободенні духовні й моральні мотиви, творчо розвинути назрілі епічні теми, спонукатиме його до глибокого осмислення змісту співаного, щирого покаяння й позитивних дій. Напевне, дуже точно відтворив Василь Барка сподівання кобзарської аудиторії, яка нині очікує від виконавців пробудження почуттів, що даруватимуть «...радість від проникнення і лагідної краси з музики і співу» й будуть ріднити «...із предківською долею, лицарськістю в житті, мрією і всією духовністю, звідки приходить жива снага для нашої душі, ошляхетнює і збагачує її, підготовлює до вищого ступеня її життя» [3].

Ці вимоги досить подібні до природніх, щирих сподівань і вражень автентичної аудиторії давніх кобзарів і лірників. Філарет Колесса писав: *«Кобзарі мають високе розуміння про своє співоцьке призначення, як носителі висших ідей, що відривають людей від життєвої суєти, а підносять до Бога, вказують на правду і неправду у людських відносинах, нагадують про смерть і суд і відчність, а з другої сторони удержують пам'ять про історичну минувищину народу, про його страждання й героїчні подвиги. Поетичним словом і грою уміють вони настроювати людські душі на висший лад,*

уміють витіснити чисті сльози благородного зворушення, що підносить людину...» [18, с. 61].

Не дивно, що слухачі, сповнені вражень від почутої кобзарської співогри, нерідко добирали про співців найсердечніших висловів: «...як заграють, було, на лірі та заспівають, то аж волосся в'яне»; «...звук його бандури душу рве» [4, с. 63], співогри «б'є по серцю або жижкам чулому селянинові» [7].

Звичайно, у рамках традиційної системи «співець-слухач» усілякі артистичні ужимини виконавця, його кривляння й намагання сподобатися загалу сприймаються як недоречні. Про це зберігаються чимало архівних згадок від старосвітських кобзарів [17]. І не важливо, скільки разів зіб'ється співець — адже в природних умовах, серед традиційної аудиторії діють інші закони, ніж на сцені. Механічні огріхи в музичному супроводі, незначні помилки у співаному тексті, зазвичай, не рахувалися крамольними і «пропускалися повз вуха» слухачів. Важливими вважалася лише дотримання чіткої сюжетної лінії твору, послідовне розкриття його смислів і щире доведення сутності до сердець слухачів.

Якщо слухач є психологічно підготовлений до сприйняття кобзарського репертуару, а співець виконує репертуар згідно з кобзарським канонам, у всіх учасників діалогу виникає «феномен цілісності»: особлива емоційна атмосфера, синергізм настроєності, духовна єдність тощо. Природно складаються умови до розширення уяви й свідомості, до якісного розвитку внутрішнього світу слухача з його почуттями й переживаннями. У такому стані слухач слідом за виконавцем поринав у світ споглядання, віртуального діалогу з вищими силами, ілюзійного спілкування з померлими родичами, епічними героями тощо. Інтенсивність художнього й емоційного впливу співаного на аудиторію залежала, звісно, від мистецької обдарованості кобзаря, проте навіть найпосередніший співець, який володів традиційною манерою виконавства, міг досить ефективно активувати «вустинський» простір серед своєї звичної публіки.

Отже, «вустинський» простір являє собою віртуальний *комунікативний обшир* [19], що виникає під час виконавства традиційного співця-музиканта перед узвичаєною аудиторією, утворює характерні феномени сприйняття в учасників (виконавців, слухачів) і характеризується багатоплановою, важливою для життя громади дією. Класичний «вустинський» простір об'єднує в собі традиційне слухачьке («епічне», «симпатичне» тощо) середовище, співців — виконавців й активований традиційним репертуаром уявний світ, який зближує з вищими силами, душами померлих, героями, різноликими образами, хтонічними істотами тощо). Тобто, «вустинський» простір — це віртуальне місце зустрічі реальних і уявних обширів, які активувалися традиційним кобзарським, або наближеним до нього виконавством.

Імовірно, що однією із важливих функцій «вустинського» простору здавна була його адаптивна роль. Активуючи *співучість* традиційної громади, «вустинський» простір сприяв упорядкуванню внутрішнього світу традиційної людини, гармонізації родинних відносин, пристосування до умов мінливого світу. У соціальному адаптаційному контексті важливими функціями «вустинського» простору були збереження й розвиток традиційних цінностей народу, зокрема:

- християнських життєвих установок (вустами співців: «Божих заповідей»);
- родинних обов'язків, людської моралі, громадянського чину;
- української мови;
- утримання й передача важливих історичних, побутових, сакральних знань тощо.

Важливими учасниками «вустинського» простору були співці-музиканти. *«Майже усі кобзарі — се сліпці, засуджені долею на бідкування, позбавлені найбільшої радості життя оглядати світ Божий у його пишній красі й величності — вони поринають думками у глибину душі, у світ ідей (думок), зосереджують свої гадки на внутрішніх переживаннях. Дорогою свого терпіння вони витончують свою вражливість на людське горе, на всяку кривду та шукають вислову своїм почуванням і артистичним поривам у співі й музиці — одним словом: стають співцями й поетами»* — писав Філарет Колесса [8, с. 61]. Попри формальні пояснення, суспільна місія традиційних співців-музикантів у збереженні традиційних духовних і моральних цінностей народу ще не до кінця з'ясована. Найвідоміші гіпотези від А. Лорда [12], К. Грушевської [6] і до О. Грабович [5] лише посилюють увагу до вивчення їхньої ірраціональної ролі посередників між людьми й вищими силами, ролі носіїв вищих ідеалів, моральних і духовних чеснот. Як мандрівні жебручі «воїни Христові» співці моляться, спокутують мирські гріхи, воюють за душі заблукалих християн. Їхня війна — це віртуальні бої і битви на «внутрішньому», «духовному фронті» народу з впливами темних і ворожих до роду людського сил. Своїми виспівами псалмів і кантів співці посилюють релігійні почуття слухачів, звертають їх на істинний шлях пізнання Бога. Вочевидь, не випадковими є передання про те, що Ісус Христос для проповідування обрав учнів і 12 апостолів, а по вознесенні своєму зоставив для цього кульгавих і сліпих, які мали мужність брати на себе гріхи людства [4, с. 672–673]. Тому кожен початкуючий кобзар мусив передусім навчитися беззастережно ставитися до свого каліцтва — незрячості, — як до карбу богообраного служіння людям.

— Ми повинні учить, друже мій,
Не тілесними очима, бо в нас їх нема!
А душевним почуванням,
Або почуттям:

*Тими очима ми повинні почувати,
Що зрячі люди їх не бачуть...*

— говорив кобзар І. Кучугура-Кучеренко [18].

Щире й самовіддане ставлення до свого співоцького ремесла не залишалося непоміченим серед людей: «Я того мнїня, что, производя вліяніе на общество пѣснями духовными и моральными, лирники... и сами находятя подѣ вліяніемъ этихъ пѣсень» [4, с. 672–673]. Імовірно також, що розповсюджене серед люду переконання про гріх відмовляти кобзарям у подаяннях є своєрідною закріпленою звичаєм віддякою за їхню незримую молитовну допомогу.

Співці вірили, що зосереджене й щире виконавство активує віртуальний, паралельний до дійсності світ, який завдяки їхній допомозі відкривається слухачам. Виконуючи свою місію з поширення Божих істин, кобзарі наповнювали цей світ близькими до народного сприйняття образами й сюжетами, які збуджували уяву традиційної аудиторії і безпосередньо розблоковували їхні базові духовні й моральні установки. У такому стані різко зростали можливості для коригуючого впливу на слухачів традиційним кобзарським набутком. Так, виконуючи духовні канти й псалми, співці нагадували людям про неминучу смерть і невідворотну покуту. Подібне періодичне живе поминання мало досить сильний вплив на скріплення моральних сторін життя людини, зміцнення її позитивного психологічного настрою і добродесної повсякденної поведінки, яка узгоджувалася з християнською картиною світу.

У кобзарів були чіткі, затверджені «Вустинськими статутами» [21, с. 25] напрямні щодо творення співаного простору й залучення до нього учасників. Зокрема, кожен співець мусив практикувати лише вивірений і утверджений кобзарською громадою репертуар, який мав для суспільства важливе духовне і ціннісно-орієнтаційне значення [13, с. 8–93]. У своєму виступі співець мусив дотримуватися правил, які дозволяли щонайефективніше впливати на слухачів і втримувати їхні почуття в звичаєвих рамках.

Звичайно, кожен співець використовував свій виконавський ресурс індивідуально, й відчуття зміни свого душевного й фізичного стану під час гри на співоцькому інструменті не були уніфікованими. Проте особливий настрій, ефекти зануреності, спрямування енергії виспіву, ілюзії взаємодії зі співаними образами та інші психологічні феномени, які мимохіть і позасвідомо виникають при епічному виконавстві, очевидно, відчували й розвивали всі автентичні співці-музиканти минувшини на свій розсуд. Фантастичні й незбагненні епізоди з життя співців, які використовували співогру для особистого медитування, стимулювання ілюзій спілкування з засвітами, «мандрівок у часі», віщування, а також для лікування пред-

ставлені, зокрема літературних і художніх творах за мотивами народних переказів [23, с. 169–170].

Для збудження і продовження в слухачів емпатичного настрою, емоційної зосередженості, характерних відчуттів і уявлень співці використовували також мистецькі засоби впливу, насичену образами і символами мову. Зокрема, українська мова в оповідях співців ототожнюється з «Вустинською річкою», яка поєднує сподівання предків і нащадків і творить атмосферу простору. Власне, сам процес співу в уявленні кобзаря являв собою плин цієї віртуальної «Вустин-річки», де текучою субстанцією виступала мова. «*То річ наша — українська річ*», — говорив харківський кобзар Петро Дрєвченко [13, с. 40].

Уміння будувати свою мову й організовувати мовлення у «співучому» ключі розширювало її функційне й духовне значення й дозволяло ефективно використовувати у найрізноманітніших життєвих ситуаціях.

Важливо також, що кобзарський музичний інструмент не лише підтримує спів, а допомагає втримати задану співцем «несучу хвилю» емоційної напруги й динаміки твору й зберегти вплив на слухачів. Одночасне звучання кобзи, бандури чи колісної ліри ніби служить співцю провідником у паралельні світи, модулює його позачасовий маршрут назустріч оспіваним героям і подіям. Так говорять сучасні автори-подвижники, які намагаються змодельовати можливі стани свідомості традиційних співців. Проте, що відчуває автентичний співець насправді важко пізнати. Адже ані співоцький етикет, ні традиційні правила виконавства, ні загальні устої кобзарської громади не дозволяли співцеві щиро відкривати свої відчуття і мрії зовнішньому світу. Кожне висловлене миру одкровення сприймалося слабиною співця й засуджувалося цеховим товариством [13, с. 87–89]. Проте багаторічний досвід спілкування автора з незрячими кобзарями Анатолієм Парфіненком та Іваном Поповим дозволяє припускати, що співці зовсім не механічно ставилися до свого ремесла, а багато уваги приділяли мистецьким засобам розширення свого впливу на слухачів (у межах канону). Зокрема, у хвилини одкровення харківський стихівничий Іван Попов говорив: «*Коли починаю співати, то наче викликаю з поза меж те, про що співаю... Образи з'являються як з нізвідки, але ... підноситься серце, тріпоче душа, і я починаю відчувати їх... Вони стають виразними і наче справжніми. Я уявляю події і своїми враженнями хочу поділитися з усіма, хто мене слухає... З моїм співом оспівані ідуть до людей, линуть до моїх слухачів...*» [1]. Крім того, не цуралися незрячі й медитаційних (у сучасному розумінні) методик уявного переміщення в часі і просторі за допомогою співогри й молитовного зосередження. Анатолій Парфіненко говорив мені наодинці, що у важкі для себе часи для духовного розвою і набуття внутрішнього спокою бере бандуру і, співаючи для себе, «*тікає подалі у засвіти*». І саме

перебуваючи «там», в уявному світі, знаходить для себе несподівано корисні відповіді й життєву наснагу [2].

Методику медитативного розчинення в співогрі, зокрема, практикував і Цехмайстер сучасного Кобзарського цеху Микола Будник. *«Хтось говорить про мандри століттями, хтось — про якусь машину часу, а вона — ось у мене в руках (показує на бандуру). Тільки пісня здатна повернути нас у давній час, а музичний іструмент — скеровувати нашу мандрівку і стати конем-провідником... Недаремно на тих гуслах-Словішах»* наші предки вирізали погруддя коня... І так було споконвіків. У давнину людині не важко було подумки поспілкуватися з пращурами — брав інструмент, грав епічну старину і линув у вирій... Ну, а кобзарям сам Бог велів блукати у просторі думками. Як у Шевченкового *Перебенді* думка:

— Орлом сизокрилим літає, ширяє

Аж небо блакитне широкими б'є...

Отже, і сьогоднішній кобзар може подумки мандрувати століттями... Медитативне розчинення у фантазії давнього буття... Так, так... Медитація — це на східній киталт, а по-нашому — мріяти. Мріяти, подорожуючи століттями... Давня музика буде хвилиною, а давні інструменти — конями-провідниками у ті часи. Бо нерідко у світлих і героїчних сторінках давнини ми знаходимо відповіді на питання сьогодення... У тих століттях ми віднаходимо і себе, свою душу...» [25, с. 350].

Для посилення відчуття зрячими виконавцями «вустинського» простору здавна існувала манера грати й співати у супроводі бандури із заплющеними очима. Уважалося, що в такий спосіб виконавець краще зосереджується на співаних образах і не відволікається від співаної канви.

На думку Миколи Будника, автентичне кобзарське виконавство нероздільне з музичною імпровізацією, яка в межах звичного творчого процесу співця-музиканта ставала частиною народньої епічної традиції «оживлення» оспіваних героїв, їхньої актуалізації. З іншого боку, ця імпровізаційність, на думку Олександра Кошиця, є унікальним музичним явищем, яке дивує людей навіть із європейською музичною освітою. *«Стовбур мелодії на наших очах обростає гіллям і листям «підголосків», іншим у кожному вірші пісні... Характер і музикальне багатство цих «підголосків» залежить від музичності співака, його настрою, загальної звукової ситуації й уважності слухача»* [...] дає враження *«несподіване, але завжди своє, цікаве, нове. Ваша європейська логіка обманута і на ваших очах народне стає логічним. Перед вами наче розцвітає фантастичним цвітом невідома рослина»* [9].

Як ми вже згадували, в основі «вустинського» простору закладена система віртуальної взаємодії виконавця і середовища сприйняття (синонім — епічне середовище, «симпатичне» середовище тощо), яка індукує апріорні музично-вербальні закладки людини, розвиває її природню здатність до

емпатії, прагнення до гармонійного, духовно наповненого й естетично збалансованого мирського життя.

Від природи кожна людина наділена здатністю до співу і сприйняття музики. Адже музичні закладки належать до найдавнішої системи самозбереження людини, її виживання в умовах мінливого буття. Крім сигнальної і комунікативної ролі, спів споконвіку регулював емоційну й, загалом, психічну сфери життя людини, її енергетичний потенціал, спроможність опиратися перешкодам і хворобам [23]. Проте крім психологічного розвантаження, спів мав величезний вплив й на духовний світ людини, її внутрішнє оновлення, моральне та етичне оздоровлення. Усвідомлюючи це, традиційні співці своїми виступами спонукали людей до різноманітних виявів *співучості*, форм внутрішнього та зовнішнього співу. Можна припустити, що кобзарі своєю співогрою збуджували в людей архаїчну співучість, активували потребу спільного виспіву для психологічного розвантаження і «вирівнювання» енергетичного статусу свого середовища.

Співці завжди були непублічними коректорами *музичної поведінки* людини й ненав'язливо навчали публіку слухати, вслухатися, моделювати внутрішнім співом своє поведіння, медитувати, підспівувати... А ще вони вчили шукати й інтуїтивно знаходити у своєму житті подібні до виспіваних співцями ситуації, події, переживання. Училися тлумачити щодо себе, своєї родини і свого роду закладені в співаних творах смисли та істини. Тому у давнину, зазвичай, співців слухали мотивовано й ритуально — крім емоційної розради, душевної втіхи та психологічної наснаги, у виспівах мандрівних співців-музикантів традиційні слухачі прагнули знайти паралелі зі своїми почуттями, знайти силу і розраду, підказку до виходу із життєвих ситуацій. Подібні реалістичні описи індукування уяви слухачів, які проймалися змістом співаного і переносили його на власне життя (тобто — *віртуального ототожнення*) знаходимо у відомих роботах В. Боржковського [4], Е. Криста [10] та інших дослідників.

Зважаючи на багатолітні спостереження за сучасною аудиторією, а також аналіз джерельного матеріалу, можна припустити, що в процесі слухання співогри давні слухачі послідовно переживали кілька етапів творення «вустинського» простору, зокрема:

1. *Перший етап*: формування емпатичного настрою. Реакцією традиційного слухача на виспів кобзаря завжди буде орієнтація на активне сприйняття його співогри. У результаті чого відбувається спонтанне емпатичне настроювання слухача на співаний сюжет і як наслідок — *емоційне реагування*. Зазвичай ознаками такого стану є помітні оточуючим заціпеніння, сльози і навіть плач слухача;

2. *Другий етап* входження слухача до «вустинського» простору характеризується його поступовим заспокоєнням та умиротворенням. (Наскільки довго цей процес розтягнеться в часі — залежить лише від сту-

пеню настройки слухача). Зовнішні емоційні реакції поволі замінюються глибинними споглядальними почуттями, розширенням уяви, появою різноманітних візуальних та аудіальних ілюзій. Занурюючись у творений співоцьким виконавством «вустинський» простір, слухач мимохіть уявляє поряд з образами дійсних людей химерні подоби давно померлих родичів, знайомих, навіяних співогрою героїв, вищих сил тощо. Слухач підсвідомо починає зіставляти свої особисті переживання та проблеми з переживаннями і проблемами співаних персонажів, образів і невдовзі розпочинає з ними віртуальний діалог. Ілюзійне спілкування з епічними героями, вищими силами, хтонічними істотами, а також уявними померлими родичами призводить до самоврівноваження, зняття психологічної і душевної напруги, нарешті — до позитивного вирішення глибинних, хвилюючих питань. Зовнішньо подібний стан характеризується автоматичними ритмічними рухами, похитуваннями, підспівуваннями, репліками слухачів. Описаний феномен неодноразово фіксувався автором після цілеспрямованого опитування невеликої, камерної аудиторій людей похилого віку, яким виконувалися підбірки кобзарських псалмів і кантів.

3. *Третій етап* доступний лише слухачам, які мають довголітню практику сприйняття традиційного кобзарського репертуару. Заспокоєння й умиротворення слухача змінюється на стан глибокої зосередженості, концентрації уваги на питаннях вищого, духовного плану, які виникають під час кобзарського виконавства. У такому стані слухач може уявно ототожнюватися зі співаними образами, ілюзорно мандрувати часом і простором, модулювати свої почуття тощо. Попри індивідуальність і відносну важкість досягнення ефекту, наслідки подібного медитування є вражаючими щодо позитивного внутрішнього розвитку слухача, його духовного й душевного «перезавантаження».

Зважаючи на потужну інформаційно-звукову складову, неможливо також обійти роль «вустинського» простору у підтриманні в спільноті колективної пам'яті, що лишається також цікавим і недослідженим феноменом минулого. У записах Пантелеймона Куліша, Порфирія Мартиновича зустрічаємо свідчення про те, що у давні часи люди збиралися громадою і протягом дня, а то й кількох днів виспівували разом із кобзарями історичні події, усні передання, битовщини, а також актуальні для того дня теми [17, с. 198], [15, с. 1–12]. Попри невелику кількість описів спільноті співців і слухачів, під час подібних «вустинських» нарад (найвідомішими є описи Порфирія Мартиновича [16]), вони слугують відкритою моделлю взаємодії традиційних співців-музикантів і їхнього узвичаєного кола слухачів, формування спільного «вустинського» простору та наочного з'ясування його значення.

Отже, якщо припустити, що описані П. Мартиновичем і П. Кулішем епізоди «вустинських» нарад були колись розповсюдженою серед україн-

ського суспільства традицією, то допускаються цікаві припущення. Очевидною метою таких громадських зібрань була ревізія, систематизація й оновлення усного спадку, укладених пам'яток історичного, побутового й сакрального спрямування, що оберталися у спільному віртуальному обігу місцевого народного середовища. Кажучи сучасним сленгом, готувалося проведення планового, або позапланового перезавантаження системи колективної пам'яті народної спільноти краю. Активні учасники громади на чолі зі знаючими народними вустівниками, а також представниками професійного співоцтва (кобзарі, лірники, стихівничі) ініціювали відкритий спільний переспів важливих для громади блоків народних творів.

У такий спосіб збереження живої історії краю, її періодичне осмислення, емоційне оживлення й духовне наповнення було досить ефективною і дієвою традиційною *технологією збереження* й упорядкування колективної пам'яті народу. Поєднання переказів реальних подій із суб'єктивними відчуттями, правдивими й ілюзійними враженнями, що виникали під час співоцького виконавства перед мотивованою аудиторією дозволяло значно подовжити термін утримання цих знань в уяві та пам'яті слухачів. Накладання історичної, побутової і сакральної інформації на співані сюжети, образи, уявлення, а також емоційний фон традиційної громади утворювали цікавий феномен збереження народної пам'яті. Пам'яті, яка могла бути активована у належний час традиційним виспівом учасників громади, або співогрою кобзаря. Власне, з цього приводу вартісною є думка подвижника сучасного кобзарства Миколи Будника, який вважав, що «вустинський» простір був основою збереження в народі питомої йому традиції, через виховання емоційної складової, плекання вищих почуттів і внутрішнього морально-духовного настрою.

Можна припустити, що «вустинський» простір причетний до живучості кобзарської традиції у найнесприятливіші часи. Адже в основі «вустинського» простору закладена система віртуальних зв'язків між носіями і слухачьким середовищем, яка є досить стійкою до зовнішніх впливів. Як виявилось, саме віртуальний компонент цієї системи, емоційна атмосфера, уявлення, ілюзії тощо дозволяє довгий час *інерційно існувати* в людській свідомості відчуття причетності до традиції навіть без її реальних носіїв. Подібний «фантом-феномен» досить точно відповідає традиційному кобзарству, пам'ять про яке, незважаючи на фізичне винищення її носіїв у 1930-х роках живе в народній масі досі. Про це маємо переконливі свідчення з фольклорних експедицій, що організовувалися В. Нолом на початку 1990-х років [20, с. 427–460], а також матеріали сучасних дослідників [22].

Використовуючи ефекти згаданого «фантом-феномену» щодо впливу на світогляд поколінь, які фізично не перетиналися з явищем традиційного кобзарства, радянські ідеологічні служби намагалися викривити «вустинський» обшир, наповнити його хибними образами й орієнтирами. Для цьо-

го було використано потужний ресурс ерзаців «радянського кобзарства», надумані ідеологічні й моральні доктрини, які, на жаль, продовжують діяти і сьогодні [26, с. 241].

Коли наприкінці 1989-го року в Харкові учасники Кобзарського цеху почали відроджувати традиційне кобзарювання на вулицях і площах, парках, біля культових установ, а також у міжміських електричках, то виявилися деякі цікаві деталі. Люди дуже приязно, з симпатією, повагою і непереборною цікавістю приймали виступи співців, основою яких були традиційні псалми, канти, епічні твори. Зазначимо, що перерва між останніми традиційними кобзарюваннями в Харкові вуличних кобзарів була 58 років! (скупі згадки про такі виступи фіксувалися у 1931 р.). Учасники відновлення кобзарювання в Харкові мали нагоду наочно спостерігати за поверненням людської пам'яті щодо народних співців. Зі здивуванням було відмічено, що навіть через багато десятиліть «примусового забуття» у зрусіфікованому і секуляризованому місті сприйняття кобзарських виступів і найголовніше — репертуару лишалося на досить пристойному рівні [24, с. 199–202]. Саме тоді один з учасників, подвижник сучасного кобзарства Микола Будник, висловив одкровення, яке досить сильно вплинуло на становлення нового покоління виконавців на співоцьких інструментах. Він говорив, що налаштованість до традиційної культури є природним станом кожної людини. Тому відродження питомих елементів традиційної культури є завжди на часі і завжди буде мати позитивний результат, якщо ставлення відроджувачів буде щирим і послідовним [25, с. 351–353]. Крім відновлення автентичного кобзарського виконавства, традиційних музичних інструментів та репертуару, потрібно плекати давню, засновану на довірі систему взаємодії між співцем і слухачем, її живі та уявні сторони, а також піднесену атмосферу сприйняття кобзарського виконавства.

Відновлення «вустинського» простору є важливим етапом *сучасного оживлення* давнього кобзарського виконавства, повернення йому забутих, але вагомих для духовного відродження народу смислів і значень. Тих сенсів, які нині здатні повернути вивірене історією призначення традиційного кобзарства, його природні функції і повноваження в різних сферах буття українського народу.

Перелік використаних джерел

1. Архів автора. Запис від І. І. Попова 25.05.2006, м. Харків.
2. Архів автора. Запис від А.З. Парфінєнка 30.08.1991, м. Харків.
3. Барка, В. Живий спадок / Василь Барка // Основа. — № 23 (1) 1993. — С. 102–103.
4. Боржковский, В. Лирники / Валеріан Боржковскій // Киевская старина. — 1889. — Т. 26. — №9. — С. 653–708.

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

6. Грушевська, К. До соціології старцівства / Катерина Грушевська // Первісне громадянство та його пережитки на Україні. — К.: ДВУ, 1926. — Вип. 3. — С. 125–131;

7. Демуцький, П. Ліра і її мотиви / Порфирій Демуцький. — К., 1903 — С. VI.

8. Колесса, Ф. Українські народні думи / Філярет Колесса. — Львів: Промісвіт, 1920. — 170 с.

9. Кошиць, О. Про українську пісню й музику / Олександр Кошиць // Наша Батьківщина. — Н.Й, 1970 (передрук: К.: Муз. Україна, 1993). — С. 27.

10. Крист Е. Кобзари и лирники Харьковской губернии / Е. И Крист. Отдельный оттиск из Сборника Историко-филологического Общества. — Том 13-й. — Харьков: Печатное Дело, 1902. — 15 с.

11. Кулиш, П. Записки о Южной Руси / Пантелеймон Кулиш. — СПб., 1856. — Т. I. — 234 с.

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

13. Наукові архівні фонди рукописів і фонозаписів Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України (далі: НАФРФ ІМФЕ НАН). — Ф. 8-4. — Од. зб. 338. — 122 арк.

14. НАФРФ ІМФЕ НАН. — Ф. 11-3. — Од. зб. 94. — 33 арк. — С. 1-4.

15. НАФРФ ІМФЕ НАН. — Ф. 11-3. — Од. зб. 94. — 33 арк.

16. НАФРФ ІМФЕ НАН. — Ф. 11-4. — Од. зб. 755. — С. 293-296.

17. НАФРФ ІМФЕ НАН. — Ф. 11-4. — Од. зб. 810. — С. 13-14.

18. НАФРФ ІМФЕ НАН. — Ф. 11-4. — Од. зб. 941. — С. 2.

19. Николаевская Ю. Коммуникативная стратегия как проблема интерпретологии // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. Когнітивне музикознавство. Збірник наукових статей. Випуск 46. Міністерство культури України Харківський національний університет мистецтв ім. І.П. Котляревського. — Харків, 2017. — С. 94–110.

20. Нолл В. Трансформація громадського суспільства. Усна історія української селянської культури 1920-30 років / Вільям Нолл. — Київ, Центр досліджень усної історії та культури «Родовід», 1999. — 560 с.

21. Очеретовська Н. Л., Цицалюк Н. М., Черемський К. П. Український словник музичних термінів / Неніла Очеретовська, Надія Цицалюк, Костянтин Черемський. — Х.: Атос, 2008. — 176 с.

22. Тихенко О. Нові матеріали про українських лірників / Олександр Тихенко // 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. — С. 197–213.

23. Черемський, К. Етномедичні аспекти практики українських традиційних 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. — С. 168–193.

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

25. Черемський, К. П. Шлях звичаю / Кость Черемський. — Х.: Глас. — 2002. — 444 с.

26. Хай, М. Музично інструментальна культура українців (фольклорна традиція) / Михайло Хай. — Київ-Дрогобич, 2007. — 543 с.

Kost' Cheremskyi (Kharkiv)

THE "AUREAL" SPACE OF UKRAINIAN TRADITIONAL SINGER-MUSICIANS

The article is devoted to the finding out the meaning and the role of "Vustyn" (aural) space (vustyn — from the for aural) — a virtual communicative place which arises during the performance of a traditional singer-musician before a customary audience, characterized by multiplanar, important community actions and forms a characteristic phenomena of perception in participants (performers, listeners, etc.). This space is saturated by a powerful emotional atmosphere, embotic aura, important for the existence of Ukrainian ethnic images and symbols. For ages this virtual world invisibly influenced various segments of Ukrainian society and contributed to the preservation of its natural originality, worldview, psychological and physical health, and in difficult times — helping to affect spiritual habits and assimilation.

Keywords: "vustyn" (aural) space, traditional singing, authentic kobzar performance.

ДУМА ПРО РЕПРЕСОВАНИХ КОБЗАРІВ. НАУКОВО-ЕТНОФОНІЧНА ВЕРСИФІКАЦІЯ М. БУДНИКА

Механізм утривалення (термін С. Грици) структурно-типологічних, стилістичних і, ширше, етично й естетично вартісних особливостей української музичної народної епіки, з метою увічнення їх як найглибінніших маркерів/ідентифікаторів модусу мислення Нації, становить складну систему науково-реставраційних та реконструктивних досліджень, методика котрих щойно починає розроблятися сучасною кобзарознавчою наукою і практикою. Кобзарська дума як найрозгорнутіший за формою та найдавніший (разом зі своєю попередницею — давньоукраїнською билиною) жанр української музично-епічної культури є, власне, саме тим благодатним, конкретно зафіксованим фольклористикою матеріалом, що дійшов до нас з тим, чи тим мірилом збереженості й рівня достеменності своїх іманентних характеристичних ознак автентизму й семантично-сміслової означеності.

У даному дослідженні робиться чи не найперша спроба визначення поняття науково-етнофонічної версифікації на матеріалі геніяльної імпровізаційної рецитатії «Думи про репресованих кобзарів», здійсненої незабутнім цехмайстром Київського кобзарського цеху Миколою Будником й зафіксованої автором на диктофон біля скульптури кобзаря у парку Михайлівського Золотоверхого собору ще до його реконструкції.

Ключові слова: Микола Будник, дума, репресовані кобзарі, етнофонічна версифікація, сканзія, стиль.

Історія даного запису не менш трагічна і суперечлива, ніж офірна доля самих репресованих кобзарів і лірників. Присутній при цьому непересічному й органічному етнофонічному дійстві заступник редактора часопису «Народна творчість та етнографія», світлої пам'яті, Михайло Пазяк із властивим для цих ще дуже суперечливих але вже обнадійливих часів (осінь 1990 року) патосом замовив статтю до свого журналу із повним (!!!) вербальним та нотно-музичним текстом. Ніякі відмовки і посилання на безпрецедентність і неможливість подібної публікації у рамках цього видання не приймалися, а запевнення, що жодного словечка й жоднісінької нотки скорочено й «відредаговано» не буде, змусили взятися за цю нележку з усіх оглядів працю. Стаття дійсно вийшла через півтора року, але звичайно, як і очікувалось, без нот думи, які було замінено чомусь... нотами «української народної пісні на слова Тараса Шевченка «Гей літає орел сизий» (Про Залізняка). Від бандуриста Андрія Бобиря записав мелодію і гармонізував для хору (!) Василь Уманець (1940 р.???)». Більшої наруги над невинно убієн-

ними сліпцями, Миколою Будником, геніяльною його версифікацією думи про них і, зрештою, навіть над зовсім непричетними до цієї події Тарасом Шевченком, Максимом Залізнякам, Андрієм Бобирем, Василем Уманцем — годі було придумати! Мовляв, хочете думу про репресованих кобзарів — просимо дуже, але з музикою сумнівного походження пісні про Залізняка! Про емоції автора статті і самого Будника — тут краще не говорити. Та й сенсу особливого тепер уже нема... Хоч і до сьогодні «вина без вини» за цю ситуацію перед Будником та густий осад від глумління над кобзарськими святинами і самим собою не покидає душі автора до сьогодні...

Єдиною цінністю цієї одіозної статті є, звичайно, майже достеменно відтворений вербальний текст будниківської рецитації, який тут подаємо вже (нарешті!) під так само автентично відтвореним будниківським нотним текстом. Для виразнішого осмислення значення і відчуття перебігу події подаємо супровідну частину до вербального тексту повністю:

«Теплого осіннього дня, надвечір, 15 жовтня 1990 року, на другий день Покрови в «Сквері скульптур» на місці зруйнованого сталінськими опричниками Михайлівського Золотоверхого монастиря, біля одного, можливо, із найскромніших, але художньо вдалих зображень кобзаря (у тексті — некоректне виправлення редактора — «кобзаря» на «Т. Г. Шевченка». Насправді — це скульптура збірного образу невідомого бандуриста! — М. Х.) відбулося вшанування кобзарів-жертв голодомору та сталінського і гітлерівського терорів представниками Київського кобзарського цеху та шанувальниками традиційного кобзарства. Ці люди, що згуртувались навколо бандуриста Миколи Будника — одного із найхарактерніших представників неперервної усної кобзарської традиції, учня відомого старійшини фольклорної кобзарської школи Г. К. Ткаченка, вперше зібрались на Великдень на подвір'ї Покровської церкви у Києві. Тоді священник автокефальної церкви о. Юрій після відправи осв'ятив кобзарські інструменти — народні бандури, ліри, кобзи і благословив кобзарів-«традиційників» на многотрудну дорогу відродження кобзарської традиції, очищення її від замулення і цілковитої підміни «сучасними» псевдокобзарськими нашаруваннями: штучною авторською творчістю «під бандуру».

І от минуло півроку і знову зійшлися однодумці, щоб обговорити свої поточні кобзарські справи (Покрова за традиційним кобзарським календарем — день «закриття кобзарського сезону»), порадитися щодо роботи взимку і навесні (аж до Свята Трійці). М. Будник запропонував товариству проект хоругви Київського кобзарського цеху, присутні обмінялися відомими їм фактами про масове знищення кобзарів і лірників в 20–40-х роках, інформацією про встановлення пам'ятного знака репресованим кобзарям у Харкові, прочитали молитву за упокій їх душ. А потім вирішили двічі на рік (на Трійцю і Покрову) збиратися на цьому ж місці для вирішення своїх кобзарських проблем, «екзаменування» і «визвілок» учнів, відродження

кобзарських традицій і звичаїв. Була висловлена пропозиція на базі цеху та ІМФЕ ім. М Рильського АН УРСР провести науково-практичну конференцію з питань кобзарської фольклорної традиції з тим, щоб хоч щось протиставити «діяльності» т. зв. псевдокобзарських клубів, гуртків і шкіл, які орієнтуються не на традиційні засади.

На закінчення прозвучало декілька традиційних лірницьких псалмів («Страдальна мати», «Нема в світі правди», «Сирітка») у виконанні автора цих рядків та прониклива імпровізація М. Будника, що, на наш погляд, відтворює традиційний думовий (у тексті — «думний». — М. Х.) стиль, яку й пропонуємо увазі читачів (4, С. 25–27).

Із висоти мало не 30-річної давности і багатотрудних дискурсів й суперечок навколо ткаченківсько-будниківського науково-реконструктивного руху, виникнення нових легітимних, узгоджених із самим М. Будником, Київського та Харківського кобзарських і дещо пізніше, у 2010-му році Львівського лірницького цехів та «підпільних», непогоджених із київським проводом цехових утворень у Крячківці та у передмісті Києва — визначилася ціла низка методологічних, ідеологічних, міжконфесійних та чисто практичних і виконавських розходжень, які діаметрально різняться в інтерпретації норм Устиянського/Усного статуту у кобзарсько-лірницьких утвореннях сьогодення. Однією із чи не найбільш проблем сучасних новітніх кобзарсько-лірницьких громад є тривіальний поділ їх братчиків на тих, хто ревно і послідовно дотримується статутних норм і приписів традиції і тих, хто їх трактує надто довільно — аж до повного заперечення у, по-новому, по-модерністськи спотвореному, відверто зневажливому, включно із кічево-карикатурними формами, відтворенні.

Найнагальнішим питанням у різночитаннях усного статуту, що веде до повного виродження і заперечення самої суті кобзарства як явища, є сучасне репродукування/відтворення етнофонічних (народно-виконавських) стильових рис кобзарсько-лірницького репертуару та, особливо, творення нового, сучасного його тезаурусу, який би міг поєднати у собі традиційну фабулу і стильову своєрідність структурно-типологічної парадигматики давнього епічного мелосу із новочасною сюжетикою й трансформацією традиційної форми як найголовніших характеристичних ознак — мелічних, астрофічно-строфічних, ритмічних, ладово-інтонаційних, темпово-агогічних та етнофонічних, власне, виконавських тощо.

Саме ця проблема, як відомо, стала «притчею во язицех» іще на етапі зародження ткаченківсько-будниківського руху. С. Грица серед «останніх автентичних кобзарів і лірників кінця XIX і початку XX ст., які зберегли традиційний репертуар і, що головне, усвідомлювали себе в системі «епічного буття», тим самим здобувши опінію справжніх продовжувачів епічної творчості» називає, зосібна, й таких останніх маловідомих співців дум, як «...Ф. Кушнерик, В. Гончар, Н. Колісник, С. Веселий, Н. Боклаг, Є. Мовчан,

А. Гребінь, П. Гузь, А. Парфиненко, О. Чуприна, Г. Ткаченко, І. Рачок та ін.». На численні мої прохання додати до цього переліку бодай одну оригінальну думову версифікацію М. Будника із багатьох моїх власних та записів В. Нолла уваги упорядників першого великого зібрання дум із нотами, звернуто не було [1, С. 5]. Вочевидь, через те, що ортодоксально непримиренна позиція Георгія Кириловича Ткаченка (дослідженням тезаурусу думового репертуару якого тоді ретельно займалася Софія Йосипівна) щодо надто вільного тлумачення кобзарських епічних образів його молодим учнем і колегою Миколою Будником одразу поставила різкий бар'єр між ними у підходах до цієї чи не найголовнішої проблеми новітнього явища, що просто на очах щойно народжувалося.

Позицію Г. Ткаченка щиро підтримала проф. С. Грица щиро, категорично засуджуючи новації і версифікаційні експерименти М. Будника. Авторами цих рядків довгий час доводилося блукати поміж цих «двох вогнів», що взаємозаперечували і ніби нищівно «спалювали» один одного і третього, який спочатку несміливо, але поступово дедалі виразніше виокремлювався по обидва боки, здавалось би, абсолютно непримиренних «барикад» — ідеї витворення методики науково-виконавської «реставрації-реконструкції», що народжувалась буквально просто на очах. Було, наприклад, не дуже зрозуміло, чому, скажімо чотири останні прізвища аж так виразно вирізняються з-поміж інших, а «канонічним» думам Будника у цьому сонмі «продовжувачів» місця нема. Георгієви Кириловичу судилося відійти у кращий світ так і не усвідомивши позитивних якостей чітко окресленого новітнього руху, яким один із найяскравіших його учнів — Микола Будник однозначно пізніше увійде в історію кобзарства. Йдеться, зосібна, про унікальну здатність Миколи до версифікаційного відтворення традиційного та творення новітнього епічного репертуару на парадигматично достеменних засадах традиції, що органічно поєднує її стильові засади із імпровізаційно-версифікаційними можливостями будниківської епічної співогри у процесі наповнення сюжетної лінії новітнім епічним змістом.

Дана праця, зрозуміло, не може претендувати на глибину структурно-типологічної (парадигматичної) аналізи структури дум на рівні «квантитативної природи рецитацій» (С. Грица). Для цього необхідні фундаментальні знання множинності думових парадигм та їх варіантів, чітке розуміння механізмів визначення інваріантних характеристик дум, творених за законами традиційного епічного середовища. Головне завдання цього дослідження значно скромніше — зафіксувати, дослідити і по можливості якнайповніше охарактеризувати способи і прийоми вербально-музичних версифікацій парадигмальної природи творення стилістики думових імпровізацій «на злобу дня» в екстремальних умовах радянського і пострадянського режимів, коли куртина тотальних жорстоких репресій вже ніби дещо відхилилася, але інерційна дія репресивної машини ще крутиться

на повну потужність. Додатковим завданням є продовження покрокового розвитку авторської концепції вторинної науково-виконавської реконструкції української традиційної музики в її рівнево-ступеневій природі і стратифікації [7, С. 33–459; 5, С. 164–311; 6; 3].

Рік запису (1990) — це апогей розквіту таланту, фізичного стану здоров'я та легендарного розвитку унікаму і «легенди» непересічної особистості Будника-майстра і бандуриста — час, коли спецслужбистські шістки ще тільки розпочинали плести свої липкі тенета навколо його господи, але ніяк не могли віднайти способів проникнення у спартанське пристановище «горища на Седовців». Це станеться уже в Ірпені, у його власному, придбаному меценатом В. Кашицьким, будинку на Українській. Не було ще тоді ні «науковців», що наполегливо на знаменитих «чаюваннях» «учили» його спростовувати відомі кобзарські теорії наукових авторитетів, ні «композиторів», які викладали йому премудрості композиції та контрапункту. Блукали ще десь і «народні самородки», що катарсичне звучання бандури і думи протиставляли п'яним брутальним приспівкам «під граблі» та «сучасним квазіепічним куплетам» під, до непристойності вульгарно ненастроєну, гітару.

Тому, зафіксований тут зразок, на мій погляд, є чи не найпершим в історії кобзарства кристалево чистим прикладом версифікації думи, позбавленої будь-яких побічно іншосередовищних упливів й нашарувань, максимально наближеної до достеменно автентичних форм і принципів нарації/думотворення в умовах природньо-фолькльорного кобзарського середовища. Попередні подібні спроби Миколи — реконструкції на билинно-думовій музичній основі «Слова про Ігорів похід» в Будинку літератора в Києві, дум «Про Хвильового» на символічній могилі поета у Харкові та «Про Івасюка» на бюветі в Трускавці, на жаль, залишилися не зафіксованими, а далі увага версифікатора-думотворця перекинулася на нарації «Пам'ятниць» за сюжетами небезвідомої «Велесової книги», кілька фонограм яких іще очікують на своїх зацікавлених транскрипторів і науковців-аналітиків.

Поступове усвідомлення унікальності й легендарної, що межує з геніальністю, манери етнофонічного заглиблення у товщу епічної співодеклямації із не менш проникливими інструментальним інтерлюдіями бандури М. Будника, привело мене до твердого переконання, що ці імпровізації/версифікації повинні бути не лише зафіксовані, але й проаналізовані й залишені нащадкам. Поступово почала згоджуватись із цим твердженням і моя велика вчителька С. Грица. Аж до того, що коли стало питання про відповідальне редакторство книги «Микола Будник і кобзарство» — [5], її категорична негація не лише до самого Миколи, а й до усіх нас — його послідовників, за її ж словами «представників сценічної реконструкції епосу» [2, С. 6] — так само різко змінилася на більш лояльне ставлення. Це

яскравий приклад того, як виважена наукова позиція видатної ученої, за переконливої науково аргументованої вартості критикованого нею самою явища, може отримувати аберації для можливості віднайдення «щілин» компромісного співіснування, здавалося б, наперед непримиренних суджень. Адже, коли етично-естетичні вартості «архетипового» і «нового» художньо й етнофонічно збалансовані так, що не повністю формально заперечують, а лише змістовно доповнюють і наповнюють одне одного — компроміс виявляється можливим і навіть історично й художньо доцільним. Саме в цьому й полягає основна особливість і органічна геніяльність версифікаційного феномену Миколи Будника. Спробуємо тут, в міру можливого, якнайглибше зануритись у «кухню» цієї унікальної етнофонічної здатності Майстра на прикладі його вербально-мелічної версії «Думи про репресованих кобзарів» (див. нотний додаток).

Вже сама форма викладу й складочислової ритміки текстового матеріалу думи та підпорядкування його мело-ритмо-етнофонічній парадигматиці варіантів інтонаційного контура налаштовує слухача на сприйняття органічного співіснування і взаємопоєднання цих двох абсолютно самостійних й, водночас, контрастно контрапунктуючих одна з однією іпостасей думового формотворення — текстової рецитації та лінарного руху інтонаційного кістяка мелодії. Третьою, ніби комплементарно заповнюючою, константою формотворення будниківівської думової версифікації виступають його знамениті інструментальні пре-, пост- та інтерлюдії, що за виразністю й проникливістю ритміки й каскадних глісандоподібних «спадів» до репетиційних чи повноакордових квінтово-тонічних опор не поступаються вокальним. Щоправда, за винятком стиснутого в часі та мелодично-ритмічній фактурі Вступу, у даній думі (на противагу принципу розлогих т. зв. «великих» перегр/»мережанок» у традиційних «канонічних» зразках) співець обмежується, здебільшого, значно лапідарнішими, т. зв. «малими» переграми, що нерідко звужуються аж до семантично означених мотивів і навіть окремих акордів або й звуків, що інколи переходять в одинарні, смислово умотивовані «побренькування».

Інструментальний Вступ-прелюдія до думи являє собою тираду дзвінкозвучних лавиноспадаючих терцевих пасажів від надвисокої (a2/c3) теситури на тлі могутніх протискладань басів, що «рокочуть» у наднизьких частотах (a-d...a.) із пролонгованим тремольованим акордовим фіналісом (d/a/d1/f1/a1/d2). На жаль, метода нотування акордової побудови і гри обох рук бандуриста, якою автор транскрипції послуговувався на тодішньому етапі оволодіння способом наскрізного способу нотації широкоформатної думової форми (це, радше, слід вважати хіба-що «перехідною» формою від «епізодичних» колессівських до сучасних наскрізних нотацій думової співогри), не дозволяє виразно відтворити усі деталі бандурної фактури, але навіть у такому вигляді настроєва гама Вступу достатньо достовірно пе-

редає трагізм і характер цієї своєрідної інструментальної «заплачки». Тут ніби наперед вчувається і весь психологічно-фунебральний обмір трагічної події епохального масштабу, і біль та жаль за полеглими незрячими рапсодами України, і глибина яру їх вічного спочинку та туги солов'їних голо-сінь від безнадії за неможливістю оплакати їх неіснуючі могили й покласти їм квіти останнього пошанівку. Далі бандурист розвине ці настрої й жалі до найвищого ступеню відчуття трагедійно-есхатологічної напруги. Втім, Вступ-інтродукція ніби формульно концентрує й «емблемно» нашкіцовує їх семантико-інтонаційну і парадигматично-структурну множинність.

Розпочинається нараційно-оповідальна частина думи (1-й уступ «Ой скільки вас немічних...») могутнім трагедійним речитативом сканзійного типу у «переходовому» тоні (d2) на тлі потужного tremolo гармонічно розкладеного повного тонічного акорду (d/a/d1/f1/a1/d2), що далі у розвитку трансформується у типovu для будниківських «канонічних» думових ре-цитацій мелоформулу кульмінаційного характеру (f2e2d2..c2) з наступним глісандуючим спадом мелодії до субдомінантової опори (d2c2b1a1g1), який раптово продовжується наступним аналогічним спадним мотивом пла-гального характеру (g1f1e1d1-/g/d1/g1/d1), що виконує тут функцію «ма-лої мережанки»-перегри (ВП1) як сполучної ланки між двома тональними опорами у межах одного думового «уступа».

Рецитований шістнадцятками сканзійно схвильований мотив другої його частини модулює плагальне тло гармонії у доміантовий нахил (a/e1/a1/c2), «запитальна» семантика якого раптово контрастно завершується по-рівняно розгорнутішою мелічною парадигмою «мережанки» (ВП1 – d/a/d1/f1/a1/d2-e2f2g2f2e2-g/d1/g1/b1/g-2f2e2d2...c2b1a1-g/d1/g1/b1c2b1a1g1...).

Уступ 2 «Ой, майбуть, найтяжчая смерть...» ґрунтується на ритмічно довільній рецитації/сканзії основного примарного тону (g), викладеній ритмічно довільно артикульованими шістнадцятково-вісімковимим три-валостями із широким застосуванням тріольних груп, пролонговано-ак-центованих складів, підкреслених ще й засобами мовленевого інтонування, що у половинній каденції «переміщується» в зону другого ступеня ладу (a). Після короткої перегри МП2 (гармонічна опора D-T) сканзійність викладу повертається до традиційної для версифікаційних імпровізацій М. Будни-ка «канонічної» мелоформули, властивої для переважної кількості зразків ткаченківсько-будниківської манери «зачину» думи (ВП-2 d1...e1f1e2d1.c1d1c1b1f1g1), умовно названою нами тут «мотивом туги». Завершується, проте, уступ не вокальною, а дещо стиснутою інструментальною «ме-режанкою» із каскаду спадних глісандуючих секвенцій від вершини (d2) до глибинної субкварти (a), підготованої проникливим tenuto останньої із бандурних секвенцій (ВП2).

Мелічна архітектоніка 3-го уступа («Там то в яру глибокім...») розвиває структуру як уже нашкіцованих сканзійно-рецитаційних формул (тонічної

й доміантової опор), так і характерних спадних широкоамбітусних (МПЗ-1, МПЗ-5) та порівняно вужчих, мотивоподібних мелоформул т. зв. «малих перегр» (МПЗ-2, 3, 4, 5, 6). Ускладнюється й ритмічна парадигматика композиції цього уступа. Вона, крім уже вказаних, пересипається мікроцезуrowаними складочисловими угрупованнями, суворо підпорядкованими розміреному вимовлянню окремих складів рецитованого тексту з метою їх семантичного виокремлення/наголосу із загальної монотонії оповідального наративу думи, відокремлених додатково, як уже мовилося, ще й т. зв. «коротким цезуrowанням». Власне, саме ця особливість будниківських рецитацій, на мою думку, й вирізняла їх з-поміж ткаченківських і навіть, здається, і багатьох автентичних представників «зіньківської школи/науки» [4, 182-184]. Раптом через типово глісандуючу низхідну перегру (МПЗ-6), на звуковому тлі тремолоючих акордів повної тонічної та неповної із випущеною мінорною терцією (у плагальній — S) та мажорною (у доміантовій D) гармонічних функціях) різко спадає до рівня плагальної опозиції-сканзійної «відповіді» («що вже тая дорога до Господа...» — g..... gba. Далі мелодія на слові «милосердного» провалюється аж у настільки наднизьку теситуру, глибини котрої голос співця навіть не спромігся інтонаційно відтворити.

Місцями тут навіть виникає неймовірне відчуття художньо-психологічного перевершення найхарактерніших із них, не мовлячи вже про порівняння із найбільш вдалим, максимально наближеними до уявних «автентичних», реконструкцій юного Т. Компаніченка, дещо тембрально не досить характерних, але все ж типологічно достатньо достеменно відтворених рецитацій К. Черемського, занадто «сценічних» фонацій і по-«штукарськи» вишколених інструментальних пасажів Ю. Китастого чи окремих, заглиблених у магію мовленого слова оповідей-нарацій Н. Божинського та ін. Будник усіх нас на декілька голів перевершував органікою і дивовижно загостреним і «благословенним», духовно піднесеним відчуттям, власне, наративного артикулювання кожної фонемі, літери, кожного слова, складу-строфи, мотива, кожної фрази, речення, каденції, асинхронно побудованого умовного думового «періоду»/уступа, а відтак й архітектоніки всієї композиції своєї емоційно й семантично натхненної думової версифікації!

Закінчується уступ однією із найбільш композиційно розгорнутих «великих перегр-«мережанок» (ВПЗ), яка фактично підводить слухача до однієї із найнаснаженіших за напругою рецитаційного вислову мелоформулою наступного 4-го уступа.

Наступний (четвертий за числом) уступ («Ой, як же ж нам ваші могольоньки відшука...(ти)...») вривається у побудову думи експресивно-наснаженим вигуком дещо видозміненої «зачинкової» мелоформули (d1.... d.fleldlcldl.cldl), яка унаслідок багаторазового монотонійного повторення досягає ефекту кумулятивного нагромадження напруги відчуття

туги/»квиління» бандуриста за відсутністю могил замордованих сліпців і неможливістю пом'янути «громадою... добрим словом» і через типову спадну мережанку (МП4-2), закінчує даний уступ потужними кадансово «завершальними» акордами (D-T) інструментальної формули «зачину» (МП4-3).

Мелоструктура 5-го уступа розпочинається так само інструментальним розвитком мотиву «туги», експонованим далі у співі за рахунок контрастного поєднання обох «трагічних» мелічних парадигм творення — «сканзійної», тоніко-домінантової та «мелодизованої», що оспівує терцево-мінорний тон (f1), включно й з «мережанками» (МП5-1, 2, 3). Така періодична повторюваність трагічної поспівки мимоволі викликає відчуття морально-есхатологічного стану співця, що досягаються ним вже описаними прийомами наративно-мовленевого інтонування та гіперболізованого артикулювання й вокалізації приголосних, що їх «на слух» ми чуємо, але які візуально, однак, засобами сучасної аналітичної транскрипції поки-що не фіксуються. Ритмічна парадигматика сканзійних епізодів виразно дотримується принципу вільного парляндоподібного рецитивування тирадних складів-сканзій, дикційно чітко артикульованих шістнадцятками зі згадуваним уже акцентуванням-прононгацією наголошених складів вісімками. Ладова парадигма тремольованих гармонічних блоків змінюється (порівняно із попереднім уступом) заповненими у тонічному (T) та субдомінантовому (S) акордах характерними мінорними терціями в каденційних моментах кожного із епізодів. Мажорна терція доміантової (D) функції (cis), зрозуміло, «випускається» через відсутність її у природньо діятонічному строї бандури. Цей прийом також різко контрастує із «повними» тонічними акордами рецитаційних епізодів також і в низькій теситурі трьох функцій «мережанки» МП5-4. Завершується уступ дещо розширеною, сказати б, «середньою» перегрою (МП5-5), що поєднала у собі усі три типи «мережанкової» стилістики — «тужну», «спадну» і «секвенційну».

Протискладання обох згаданих мелічних парадигм — лінійно-мелодизованої та нараційної — продовжується й у 6-му уступі. Проте, різниця у стилістичному вимірі тут відбувається, не так на мелотематичному, як, радше, на структурно-ритмічному рівні. Це пов'язано, вочевидь, із вклиненням у перманентно повторюваний речитатив «зачину» «непередбачених» мовно-логічних відхилень, які випадають із «нормованої» ритміки думового уступа на тираді послідовних мотивів-реплік («...що не можемо про вас сказати», «...немає доказів — паперів», «...немає написано», «...нема печатки» і т. п.). Цей факт засадничо впливає й на реплікально-тирадний спосіб формування ритмічної парадигми уступа, яка рясніє ритмофігурами підпорядкованими не музичній, а, власне, вербальній ритміці думового, т. зв. «білого» за своєю структурою вірша. «Мережанкова» стилістика тут обмежується лише окремими акордами постцезурного харак-

теру, що найвірогідніше пояснюється переходом ініціативи мелотворення від інструментального начала до вокального.

7-й уступ розпочинається не музичним, а інтонаційно не фіксованим речитативом-ствердженням: «Але є... Свідчить же ж поет Рафальський»; реплікою «що під Харковом іще не так...», який раптом епізодично інтонується плагально-автентичними нахилами і... знову переходить на вербальний речетатив — «...з вами розправлялися». Таке чергування музично неінтонованої деклямації із звуковисотно фіксованою — одна із чи не найхарактерніших рис будничкової манери співо-звукотворення. Контрастує із цим характерним прийомом органічне продовження засобами вже описаних сканзійно-рецитаційних комплексів «d1» та «g» на гармонічному фоні масивно тремольованих повнозвучних акордів (МП7-2, 3, 4, 5) із не менш масштабним низхідним глісандоподібним спадним «каскадом» бандури (f2-f1) у «мережанці» МП7-1.

У 8-му уступі дещо трансформований мотив «туги» («Ой, як нам ваші сліди там в лісах знайти...») раптом переривається формульними «схлипуваннями» тріольних фігурацій інструментальної «мережанки» ВП8 (d2f2e2) з типовим для будниківської комплементарно-заповнюючої бандурно-інструментальної лексики низхідним «зсувом» мелодії (f2e2d2c2) на тлі потужно тремольованих акордів повного тонічного тризвука. За цим настає рідкісний для традиційної кобзарської мелодеклямації а-капельний епізод-рецитація («Майбуть нині звір, птиця по могилах ваших ходить...») в умовно примарній зоні «g», що несподівано переходить на говірковий тип мовленевого інтонування, опущений приблизно тоном нижче («а»), що періодично чергується із відзначеними логічними цезурами знаменитих будниківських «скандувань», що артикулюються на межі ледь чутного шепоту («... а людина гриби збирає... не знає, де співочії... тії... душі... спочивають...»).

9-й уступ («Ой, а ще третє, да найбільшеє горе було...»), на відміну від інших, розпочинається мотивом трансформованої під характерно «канонічної» думової «заплички», власне, у «мережанці» МП9-1 (d1bac2d2e2f2e2d2), тріольна ритміка якої, підсилена могутнім гармонічним тлом тонічної функції та інтенсивно-експресивним «туше» бандуриста, переводить слухача із наративно-оповідального стану у стан схвильованої мелодеклямації із використанням усіх вже перелічених тут засобів акцентуації, пролонгацій окремих наголошених складів, підкреслено «дешатованих» складів/мотивів, покликаних кумулювати/нагромаджувати настрої трагедійності на шляху до кульмінаційного розвитку нараційних засобів відтворення сюжету думи.

І аж тут до вербально-артикуляційних прийомів співочого апарату бандурист на повну потужність «вмикає» свій головний інструментальний «арсенал». Розмаїття його виразових засобів, зосібна, складає репетицій-

но-кумулятивну повторюваність головної поспівки «мережанки» МП9-1, помножену на розширену і ритмічно подрібнену її формулу (МП9-2). Побудова останньої логічно трансформується у першу й, напевно, велику кульмінаційну інструментальну перегру, густо насичену усіма мелодично-ритмічними барвами, техніко-агогічними прийомами й тембрально-акустичними можливостями неймовірно кольоритного інструмента Будника-майстра, включно зі згадуваним уже у Вступі-«заплачці» розкішно-«оксамитовим» «рокотанням» басового обладунку бандури у наднизькій теситурі (... g1f1e1dga.f1e1- d/a/d1/f1/a1/d2).

Зачин уступа 10-го («Ой не дарма плаче, ані в вечірнюю годину...») розпочинається із уперше в цій композиції думи застосованого принципу рецитації у тоні субквартової опори (d), яка, вочевидь, виконує в архітектоніці усієї думи смислову функцію своєрідної «тембрально-трагедійної» кульмінації. Субквартова семантика рецитації «зачину», після розв'язання у природню тонічну опору (g) поступово переходить із «тембрально-трагедійної» сфери у серію безнастанно сканзійно виголошуваних, абсолютно невимушено артикульованих ритмово-агогічних «сплесків»-вигуків бандуриста, які після цілої низки малих перегр-«мережанок» (МП10-1, 2, 3) лишень наприкінці побудови перегукуються із «жалібним» епізодом мелодико-речитативного типу, що розростається у велику «мережанку» ВП10. Власне, вона й завершує уступ абсолютно оригінальною, зовсім не схожою на попередні, мелоритмостилістикою бандурної гри, доповненою тут ще ширшим арсеналом виразності ритмічних й довільно інтерпретованих агогічних прийомів бандуриста та теситурно-фактурних і темброво-акустичних можливостей ним же ж самим виготовленої бандури. Це розмаїття тембральних барв, технічних прийомів й етнофонічних можливостей бандури, воістину, слід кваліфікувати як апотеозу повного злиття Майстра, що виготовив даний інструмент із Майстром-співцем-бандуристом-творцем, спроможним видобувати із нього такі неземні, немовби потойбічні звуки!

Рушниця, раз вивішена на стіну, обов'язково мусить вистрелити і, обов'язково, влучно, коротко і остаточно... Саме такий художньо-виразальний ефект містить вдруге (і востаннє!) вжитий Будником у цій думі прийом звернення до згаданого щойно субквартового «зачину» в уступі 11-му («Ой, да й ще були смерті вам...»). Опускаючи описи конкретних стилістично-мелодеклямаційних прийомів, достатньо детально виписаних вже в аналітичних викладках попередніх уступів, наголосимо тут лише на акумулятивній присутності їх усіх у даному уступі. Починаючи від есхатологічно й трагічно означеного «зачину, через сегментно-сканзійну фактуру схвильованих, відмежованих один від одного мікропавзами-«цезурами, що говорять» й підсиленних так само «багатомовними» одинарними акордами мовно-деклямаційних епізодів й закінчуючи тематичною зміною їх побудови мотивами «туги», що раптом розвивається у досить «візерунково»

розспівану вокалізацію («нарешті, ни-и-и-и-и-и-и-ні-і-і-і-і») — перед слухачем відкривається жахітлива панорама масового спалення галицьких лірників у гітлерівських «душогубках». Завершується драматургія цього семантично багатомірного уступа багатозначним речитативом («Дасть бог, може найдуть і там...»), інтонованим у зоні тоніки (g), що раптом провалюється у вже лише раз застосовану теситуру нефіксованих надзвичайно виразним, але фізіологічно несильним голосом співця, звуків («...могили ваші... і пошанують»).

На цьому, здавалося б, можна було й завершувати сюжет трагічної події нелюдського чину сатанинських режимів одіозного ХХ століття (большевицького і гітлерівського) над німецькими сліпцями — українськими бандуристами, кобзарями і лірниками... Але Співець-Будитель вирішив інакше...

У 12-му уступі («Ой, да це ж не перший вік...») він вдається до своєрідного підсумку-резюме, в якому перелічує мало не всі історичні репресивні акції, особливо наголошуючи на жорстокості й нелюдськості політичних сатрапських режимів над фізично німецькими Титанами українського духу. З метою конкретизації кожної із оспівуваних ситуацій співець користується не вкороченими речетативно-говірковими, а сканзійно-мелодизованими, дещо ширшими оповідально констатуючими епізодами із чергуванням обидвох цих стилістичних прийомів, доводячи їх до вершини художньої й семантично-сислової виразності. Сканзійна «риторика» тут зведена до вкрай лапідарної сконцентрованості виголошуваного тексту, що провокує так само лаконічно вкорочену «відповідь» мотиву «туги», котра частіше, ніж у попередніх уступах переходить у групетоподібні оспівування верхньої тонічної опори (d) «натуральним увідним тоном» (с).

Малим переграм (МП12-1, 2, 3, 4, 5) тут відводиться роля не так «мережанкових», як сигнально-застережливих, константуєчих і стилістично об'єднуючих ці речетативно-мелодизовані тиради, чинників. Окремі акорди як розмежовуючі стильові прийоми — тут повністю відсутні. Концетрація думки і змісту у вербальній та музичній константах — максимальна. Слухача не покидає враження, що всі ці виразові «обмеження» потрібні Майстрови для підготовки фінального «Славословія».

І воно прийшло... Іще стисліше і переконливіше, минуючи окремі акорди і малі «мережанки», засобами самих лише коротких сканзійно-констатуючих мотивів, мелостилістика останнього 13-го уступа («Ой, хоч полягло вас...») приносить у закінчення перманентної думової мелодеклямації довгоочікуване відчуття завершеності. Дещо вкорочена «мережанка» ВП13-1 лише каденційно відокремлює бльок оповідальної семантики від, власне, «славослівної», а так само лаконічна, але семантично переконлива перегра ВП13-2 завершує музичну частину композиції усієї думи грізно-сумовитим «роколом» басів бандури.

Остаточно закінчується а-капельна рецитація думи традиційним речитативом-примівкою («Дасть Господь милосердний...») прикінцевим обнадійливим і таким, що формульно різниться від традиційного, «Слословієм»: «...Але дасть Бог, таки не вмре і не пропаде слава Ваша, Звичай... І хай буде так, як у солов'їв: хоч із ста один остається, а СПИВАЄ!!!». Воістину, Будниківська, Будительська, Будівнича філософсько-оптимістична сентенція, якою він жив й продовжує жити поміж нами у своїх бандурах, кобзах і лірах, заповітних переказах і спогадах і, звичайно, в безсмертних його «канонічних» (як сам він їх називав) думово-епічних нараціях, версифікаціях, «пам'ятницях», котрі залишаться у пам'яті нащадків назавше.

Висновки

Прикінцеві висліди із структурно-типологічної (парадигматичної) аналізи даної етнофонічної версифікації Миколи Будника наштовхують щонайменше на такі підсумкові узагальнення і констатації:

1. Наукові дослідження етнофонічної природи, сутності і структури вторинних форм утривалення вартостей епічно-старцівської традиції кобзарсько-лірницьких сліпечьких мандрівних практик як носіїв ідентифікаційно світоглядних маркерів й художніх вартостей української нації, лише розпочинаються. Саме з цієї причини і сам М. Будник й, тим більше, переважна більшість його щирих послідовників вважали і вважають, що традиція ця ніколи не переривалася на підставі одного лиш того факту, що вони «перейняли» її із ніби-то автентичних («канонічних») джерел від харківських сліпих співців-автентиків через зрячого свого учителя, інтелігента-художника Георгія Ткаченка в трагічних 30-роках минулого століття перед самим фатальним знищенням большевицькою каральною машиною останніх автентичних представників кобзарства і їх традиції як явища. Однак, матеріали досліджень саме глибинної структури цього феномену та, особливо, парадигматичної побудови думового мелосу — доводять майже протилежне.

2. Пошуки способів і методик науково-виконавської реконструкції елементів функціювання кобзарської традиції в період повоєнного «потепління» (т. зв. «хрущовсько-брежневської відлиги»), звичайно, не міг відбуватися на рівні природнього «навчання-переймання» етнопедagogічних прийомів співогри «із уст в уста» живих автентиків, а лише виключно через науково-практичну «реставрацію» (Г. Ткаченко), та через засвоєння перейнятих від сліпців зрячим учителем, художником-інтелігентом традиційних бандурницьких прийомів з метою застосування у цілковитому «вакуумі» уже неіснуючого автентичного середовища (М. Будник і його цех). Саме воно стало переломним етапним переходом від традиційно-реставраційного до, власне, науково-реконструктивного принципу відтворення думового мелосу на новому вербально-історичному матеріалі.

3. Як свідчать глибокі структурно-типологічні аналізи думового епо-су фольклористів-філологів (М. Максимович, О. Потєбня, М. Костомаров, К. Грушевська та ін.) та етномузикологів (М. Лисенко, Ф. Колесса, К. Квітка, С. Грица та ін.), «просторово-часовий фактор сутності та генези дум», «фрактальність-локалізація і цілісність їх циклу» (за С. Грицою) становлять складну систему творення, еволюції й побутування, які на кожній зі стадій свого функціонування (творення, репродукції/виконання та сприйняття/рецепції слухачем), еволюції, розвитку і згасання можуть мати абсолютно не схожі аберації/відхилення від «канонічної» норми. Ще рельєфніше й конкретніше вимальовується логіка цієї тези в дослідженнях манер кобзарсько-лірницької співогри «останніх продовжувачів творення «думового канону». Будникова система версифікацій традиційних думових сюжетів і створення на їх основі цілком нових музично-нараційних епічних полотен є цілком новим явищем нашої епічної культури, що вимагає подальшого глибокого структурно-типологічного дослідження.

4. Проведена у даному артикулі структурно-типологічна аналіза «Думи про репресованих кобзарів», зокрема, показала, що розвиток думової форми вербальних версифікацій Миколи Будника, побудованих на цілком новітніх, зовсім історично й фактологічно віддалених від «канонічної» основи вербальних імпровізаціях оповідально-нарративного типу, водночас, зберігає традиційну манеру оповіди зі збереженням властивих для неї особливостей мови, поетичного та музичного стилю, спільних для дум із молитовними псальмами прикінцевих молитовних інвокатив, «славословій» і «благословень», метонімії, синонімічних паралелей, ритмічних пульсацій нерівноскладового вірша (що у Будника нерідко сусідять із переходом у чисто мовленево інтоновані епізоди) флоридизації/прикрашання основного кістяка нарративного речитативу дрібнішими частками інтонаційно-артикуляційного мовлення і т. ін.

5. Мелоструктура даної думи-версифікації будується на принципі контрастного діалогічного поєднання та взаємопроникнення «трагічних» мелічних парадигм мотиву «туги» й «сканзійної рецитації». Ритмічна парадигматика мелодизованих епізодів ґрунтується, зокрема, на аналогіях «запозичених» зі стилістики т. зв. «канонічних» дум, а у сканзійних — на вільному рецитованні тирадних складів-сканзій, властивих тільки даному бандуристу — знаменитих будниківських філософських пролонгаціях наголошених складів, розмежованих цезурами — «павзами, що звучать» тощо. Ладовий парадигматиці притаманна стабільність натурального мінору у тонічному та субдомінантовому супроводі «зачину» і «розгону» кожного уступа в обрамленні домінантової функції із діатонічно «випущеною» мажорною терцією. Темпова і, особливо, етнофонічна парадигми творення підпорядковані, головню, реплікально-тирадному способу мислення, що впливає не так із музичної, як із вербально-нарративної природи будникової рецитації.

6. Інтонаційні формули музичної мови у даній думі ґрунтуються, головню, на логічному протиставленні/поєднанні двох основних мелособудівних мотивів: «туги», що оспівує малу (мінорну) терцію та сканзійних речитативів на тонічній та верхній тонічних опорах натурального (еолійського) ладу та їх численних версіях/модифікаціях. Коротка нарація у «глибинно-субквартовій» зоні використовується співцем лише один раз — як особливий засіб підкреслення трагізму кульмінації усїєї думи-оповіди. Усі три згадані прийоми творення форми стійко витримані майже в усіх 13-ти уступах побудови думи й на цій основі складають оригінальну, властиву лише для неї мовно- й музично-стилістичну парадигму творення.

7. Особливо виразно вирізняється музично-етнофонічна мова інструментальних перегр-«мережанок», вступу-«прелюдії» та закінчення-«інтерлюдії» думи. Не зважаючи на порівняно лапідарнішу від інструментальних епізодів стилістику т. зв. «канонічних» думових версій Будника-імпровізатора, тут ми також спостерігаємо чи не найвищий, серед усіх до того зафіксованих у нотних публікаціях, рівень розгорнутості та семантико-сислової означеності інструментального супроводу українських дум.

Підсумовуючи, наголосимо на унікальності й «емблемності» уперше у даному артикулі застосованої спроби структурно-типологічного дослідження явища — думової версифікації Миколи Будника — яке відкриває шлях до вирішення проблеми актуалізації-утривалення традиційного думового стилю як однієї із найефективніших систем ідентифікації художнього мислення і, ширше, етнокоду української Нації. Явища, яке на відміну від штучних, бутафорно-карикатурних форм т. зв. «академічного кобзарства», не порушуючи й не знищуючи архетипових засад віковичної традиції, постулює і вносить у сучасний науково-реконструктивний кобзарський рух живильну силу оновлення вербально-музичного змісту, а саме: природньо-нарративно-оповідальний стиль новітніх версифікацій. Саме цій свіжості й оригінальності будникових новітніх версій дум, «хронік», «пам'ятниць» і звичайних осучаснених «примівок-славословій» належить майбутнє у великій і святій справі збереження традиційних й утвердженні новочасних засад епічної співогри українців.

Згідно нашої системи класифікації рівнів достепенности науково-реконструктивного відтворення структурної та виконавської парадигм творення традиційної (за М. Будником — «канонічної») думи, розглянутий тут зразок версифікації слід віднести до 4-го (мелоритмічна, ладова, темпово-агогічна парадигми) та 5-го ступеня/скалі (сюжетна й етнофонічна парадигми) достепенности. Загалом, це дуже високий відсоток збереженості архетипової основи структури української музичного епосу та характерности й історичної тяглости його традиції — від давньоруських (давньоукраїнських) дружинних билин до козацьких історичних та побутових дум. З цього погляду, думові версифікації Миколи Будника в найширшому контексті поняття «думової парадигми» становлять яскраве музично-етнофо-

нічне явище безперервності і незнищенності цього процесу. Процесу, в якому наша епічна культура завше стояла, стоїть і вічно стоятиме в шерензі найзнаковіших і наймогутніших музично-мандрівницьких епосів світу.

Перелік використаних джерел

1. Грица Софія. Від упорядників // Українські народні думи. — К., 2007. — С. 5.
2. Грица Софія. Українські народні думи як феномен традиційної культури // Українські народні думи у п'яти томах. — Т. 1. — К., 2009. — С. 6.
3. Кушпет Володимир. Школа реконструкції виконавської традиції (кобза, ліра, торбан, бандура, спів). К., 2016. — 151 с.
4. Хай Михайло. Дума про репресованих кобзарів. — Народна творчість та етнографія. — К., 1992, № 1. — С. 25-27.
5. Хай Михайло. Микола Будник і кобзарство. — Львів, 2015, С. 182-184.
6. Михайло Хай. Обряд «Обжинки» на Етно-Фесті-2018 у Нагуєвичях. Спроба науково-етнологічної та етнофонічної (народно-виконавської) реконструкції // Рукопис. — К., 2019. — 25 с.
7. Михайло Хай. Українська інструментальної музики усної традиції. — Київ — Дрогобич, 2011. — 467 с.

Mykhaylo Khai (Kyiv)

THE DUMA ABOUT THE REPRESSED KOBZARS. SCIENTIFIC AND ETHNOGRAPHIC VERIFICATION OF M. BUDNYK

The mechanism of prolongation (term used by S. Hrytsa) regarding the structural-typological, stylistic and, more broadly, ethically and aesthetically valuable features of the Ukrainian folk music epic, with the goal of perpetuating them as the deepest markers / identifiers of the Nation's mode of thinking, constitutes a complex system of scientific restoration and reconstructive research, the technique of which is just beginning to be developed by modern kobzar science and practice. The kobzar дума as the most expanded form and the oldest (along with its predecessor, the ancient Ukrainian bylyna) genre of Ukrainian musical and epic culture is, in fact, is blessed by specifically fixed folklore material that came to us with the fact that either the measure of preservation and the level of inherent lucidity of characteristic signs of authenticity and semantic signification.

This study, is probably the very first attempt to define the concept of scientific and ethnographic versification regarding the material about the genial improvisational of recitations "Dumas about the repressed kobzars" carried out by the unforgettable master of the Kyiv kobzar guild Mykola Budnyk and recorded by the author on tape near the sculpture of the kobzar in the park of St. Michael's Golden-Domed Cathedral before its reconstruction.

Keywords: Mykola Budnyk, дума, repressed kobzars, ethno-versification, scanzia, style.

Нотний додаток

Плач по кобзарях, мученицькою смертю загиблих

дума

М.Будник, бандура, спів.

Запис і нотация М.Хая.

Бандура, спів

Стрій бандури:

Вступ

1. Ой скіль-ки ж вас не-міч-них ста-ре-чих коб-за-рів-спів-ців на-род-них по-ля-гло?

МП-1

Да я-ки-ми ж смер-тя-ми вам до-ве-лось по-мі-ра-ти?

ВП-1

2. Ой ма-буть най-теж-ча-я смерть вам бу-ла, да як у січ-ні мі-ся-ці

по-се-ред зи-ми, мо-ро-зів вас три-ста душ ста-ре-чих, не-зря-чих да за Хар-ко-вом

МП-2 п.р.

не-ред я-ра-ми ви-са джу-ва-ли, гей!

Вас зле-гень-ка, по-ти-ху у яр за-во-ди-ли.

*Далі багатозвучні акорди також грають двома руками, використовуючи ліву руку так, як зазначено на початку. Решту нот грають правою: у басовому регістрі великим пальцем, а у верхньому - першим та другим.

ва - ші мо - ги - лонь - ки роз - шу - ка., де ж вам хрест по - ста - но - ви.,

ку - ди нам гро - ма - донь - ку зі - бра..? Щоб хоч по - люд - ськи ва - ші ду - ші (г)о - спі - ва.,

щоб хоч ма - ли ви пе - ред Гос - по - дом ми - ло - серд - ним я - ке (й)

доб - ре - є сло - вец - ко... О - це впер - ше ни - ні ми

гро - ма - до - ю хоч по - м'я - не - мо доб - рим сло - вом.

5. А як же ж би на мо - ги - лонь - ці кві - точ - ки по - кла - да...

по - люд - ськи хрест по - ста - но - ви... Бо це ж ви не день, не два

по У - кра - ї - ні хо - ди - ли, лю - дям спі - ва - ли, на все доб - ре на - у - ча - ли.

Ой не ка - за - ли то лю - дям, о - дин од - но - го вбі - ва.,

МП-5-3

А-ле про си-рі - точ-ку да про ге-ро-їв У-кра-ї-ни спі-ва-ли,

МП-5-4

да й Гос - по-да ми - ло - серд - но-го про - сла - вля - (ли).

МП-5-5

6. Ой ку-ди ж вас да по-за-во-зи-ли,

да ку-ди ж вас по - хо-ва... шо не мо - жем ми про вас

МП-6

ска-за - ти, шо жи-ли ви на цім сві... не-ма-є до-ка-зів,

па-пе - рів. Во-ни ви-ма-га - ють і ни-пі, сьо-год-ні, і не пер-ший рік

ка - жуть: "Не-ма па-пе - рів, не-ма фо-то-гра - фі-ї, не-ма - є на-пи - са-но,

не-ма пе-чат - ки, шо ви на сві - ті хо-ди - ли, на цей яс - ний світ гля-ді - ли...

Не - ма і не бу - ло на Вкра - ї - ні...

7. А-ле є... Свід - чить же ж по - ет Ра - фаль - ський,
 що під Хар - ко - вом і - ще не так з ва - ми роз - прав - ля - ли - ся:
 "Ой, по - се - ред лі - су, ро - ви ко - па - ли, вас, дві - сті душ із - би - ра - ли.
 Ко - па - ли ні - би о - ко - пи, ши - ро - кі - ї, дов - гі - ї на вас
 мо - ги - ли.
 1 по - од - но - му стрі - ля..., за - си - па...
 в лі - сах гли - бо - ких, бай - ра - ках тем - них.
 8. Ой, як нам ва - ші слі - ди там в лі - сах на - йти?
 Май - бут -ь ні - ні звір, пти - ця по мо - ги - лах ва - ших хо - дить, а лю - ди - на

гри-би зби-ра - є, не зна - є, де спі-во - чи - ї ті - ї ду - ші спо-чи-ва - ють.

МП-8

9. Ой, а ще тре-те, да най - біль-ше - є го-ре бу-ло,

МП-9-1

ше од-ну смерть вам прий-мать до-ве-ло(сь): го-лод-ну-ю, по-під тинь...

Та то вже не так страш-но, що не са-мі - ї ви, чи десь в о-кре-мім я-ру, чи десь

МП-9-2

у лі - сі, а там, де весь на-род од го-ло-ду ле-жить,

ВП-9

там ми вже зна-єм, де най-ти вас.

10. Ой не дар - ма пла - че, а - ні в ве-чір-ню-ю го-ди - ну,

МП-10-1

а - ні в ра - ні-шню-ю ро - си ви-па-да - ють, зо-зу - ля ку-є,

МП-10-2

го-лу-би во-дич-ки про - сять... Десь ду-ші ва-ші так не о-пла-ка-ні до-ни-ні.

МП-10-3



Ой ви, ду-ші, го-лу-би..(ні) зо-зу-ли-ні.

ВП-10



ІІ. Ой дай ще у-ли смер-ті вам да од Гіг-ле-ра, що всіх га-ли-чан-ських лір-ни-ків



до є-ди-но-го зі-бра-ли, у ду-шо-губ-ках по-ду-ши-ли.



І десь в кра-ях, в лі-сах мо-ги-ли ва-ші



без-па-м'ят-ні-ї до-ни-пш-ньо-ї го-ди-ни.



І там, в доб-рій



Га-ли-чи-ні ні-ко-му хре-ста по-ста-вить, бо не зні-ють.



Стріль-ців вша-ну-ва-ли, сла-ва Гос-по-до-ві ми-ло-серд-но-му,



на-реш-ті, ні-ні-ні. Дасть Бг, мо-же най-дуть і там

МП-11-2



мо-ги-ли ва-ші і по-ша-ну-ють.

МП-12-1



12. Ой да це ж не пер-ший вік та мо-же ж та-ки (й) ос-тан-ній,

МП-12-2



ко-ли ду-ші му-че-ниць-кі, коб-зар-ські-ї

МП-12-3



да ве-ли-кі-ї му-ки прий-ма... Ще й од па-нів-ля-хів зна-ли ве-ли-кі-ї му-ки

МП-12-4



коб-зар-ські-ї ка-ри, що шкі-ри з вас із-ли-ра., паль-ці ру-ба-ли,



шо-би не міг ти ні гра-ти, стру-ни тор-ка-ти, я-зи-ки зи-ри-ва-ли, о-чі,



хто ї-ден зря-чий із ста був, ви-ко-лю-ва-ли і та-ких-то вас



на Вкра-ї-ну пус-ка... бо це ж, Сла-ва Го-р-по-до-ві ми-ло-серд-но-му,



що вік в лю-ди-ни, а не віч-ність. Та все ж щас-тя в зем-лі свя-тій спо-чи-ти,

да Гос - по - да про - сла - вить, що тра - ва на то - бі та - ки рос - ти - ме, гей!

МП-12-5

13. Ой, хоч по - ляг - ло вас на У - кра - ї - ні

МП-13

му - че - ниць - ко - ю смер - тю без чис - ла,

Дасть Гос - подь ми - ло - серд - ний, що не вмере ва - ша - я доб - ра - я сла...,

бо та пти - ця, що спі - ва - є, тіль - ки в кліт - ці го - лос їй! про - па - да - - - є,

ВП-13

а по во - лі го - ло - су на - би - ра - є.

rit.
п.р. л.р. п.р.

Примівка (речитативом): Ой, хоч полягли ваші голови кобзарські, старечі, незрячі да мученицькою смертю. І пам'яті в народі не дали вшанувати...

"Славословіє": Але дасть Бог, таки не вмере і не пропаде слава Ваша, звичай.

І хай буде так, як у словів'їв: хоч із ста один остається, а співає.

Андрій ПАСЛАВСЬКИЙ (Київ)

ПРОБЛЕМА СИМУЛЯКРІВ В КУЛЬТУРНІЙ ТРАНСМІСІЇ ХХ-ХХІ ст.

Аналізуючи формальні та змістовні особливості форм репрезентації української національної культури у ХХ та ХХІ століттях виникає гостра розбіжність між автентичними, сценічно-кічовими та вторинно-реконструктивними зразками. Причини та наслідки цих розбіжностей — глобальна проблема національного значення. Але актуалізоване мистецтвознавцями явище культурного симулякру може пролити світло на особливості про/регресивних тенденцій в культурній трансмісії останніх десятиліть. Дана розвідка — це спроба узагальнено оцінити всю небезпеку функціонування фейкових культурних одиниць, особливо в царині національної культури, фольклору та етнографії.

Ключові слова: симулякр, культурна трансмісія, фейк, світогляд, фольклор, етнографія, сценічне виконання, кітч, шароварщина, вторинне виконавство, фольклоризм, стилізація.

Так історично склалося, що навіть у ХХІ столітті нація українців все ще вимушена кров'ю виборювати право самостійного господарювання на своєму місці під сонцем, відстоювати власну національну ідентичність, вкотре втрачаючи десятки та сотні років поступального розвитку і вдосконалення, як це властиво більшості сильних європейських національних держав. Тому будь-які прояви стагнації, профанації та бюрократичної формальності в науковій роботі, особливо державних інституцій, які в більшості випадків є законсервованими рудиментами радянської епохи окупаційного державотворення, варто визнати злочином проти Української держави та народу, особливо в умовах збройної агресії та інформаційної війни.

Тому післяреволюційній молодій Українській державі у стані війни, яка найбільше страждає від внутрішнього протистояння старшого пост-травматичного радянського та молодшого інформаційно-глобалізованого світоглядів, такий термін філософії постмодернізму як симулякр вперше за останній час актуалізував себе в сфері сучасного мистецтва та мисте-

цтвознавства. Симуляція будь-чого як і її продукт — симулякр — набули неабиякої ваги в епоху інтенсивного розвитку інформаційних технологій, коли об'єми доступної людині інформації ростуть експоненціально її релевантності та фіктивності. Простими словами, через велику кількість інтерпретацій та ретрансляцій інформації усіх видів різними суб'єктами з різними практичними цілями та компетентністю, породжується величезна кількість специфічних інформаційних одиниць, які перестають бути складовими ланцюжка інформаційної трансмісії та постають як самостійні одиниці, хоча за фактичним складом є на 100% породженням інформаційного середовища. Когнітивні процеси в людській свідомості, що породжують ці самостійні одиниці, і називають симулякрами.

Термін «симулякр» можна знайти ще у Марсілію Фічіно, ренесансного філософа, який переклав Платона латиною. Та справжнє відродження він дістав у XX столітті у філософії французьких постструктуралістів. У розумінні Жана Бодріярасимулякр — це не просто імітація, яка копіює або спотворює істину, а імітація, переконливіша за істину[2].

У цій параноїдальній інтерпретації приховано недовіру до мас-медіа, які, конкуруючи за популярність, стають інструментом виробництва видовищних новин та фейкових сенсацій. Таким чином, глибока аналітика особистісних та історичних змін поступаються споживацькому мисленню та гіперреальності — ілюзорному світу, в якому непомітно втрачається сенс усвідомленого існування. Реальність сповнена симулякрами, але це не аргумент на користь ідеалізації минулих епох, навпаки, радше нагадування про те, що фундаментальне осмислення симуляції відбувається саме сьогодні[6].

Але як бачимо, піднята мистецтвознавцями філософська проблема значно ширша за виднокіл лише мистецтвознавства. Адже найдавніший відомий людству спосіб акумулювання та ретрансляції інформації — фольклор — продовжує своє існування в цю епоху також, без сумнівів, активно використовуючи можливості нового часу. Тому хоча б поверхневий аналіз симулякрів у цій сфері може значною мірою послугувати для виявлення багатьох кризових світоглядних розбіжностей в культурному та духовному житті сучасної України і світу та їх взаємодії, особливо в цей турбулентний історичний період змін. Напруга навколо українського питання вкотре формує геополітику майбутнього. Національна культура в даному випадку відіграє чималу роль, як один з наріжних каменів формування світогляду, об'єднання тагуртування навколо себе громади найбільшої і найволелюбнішої частини Східної Європи. Тому проблеми довкола неї все частіше стають опорами для багатьох важелів впливу. Ці проблеми, хоч і породжують діаметрально-протилежні погляди та стають інструментами розділу українського суспільства, все ж не лишають сумнівів у власній важливості та актуальності. Також не слід забувати, що в умовах війни, наука і культура

країни, яка потрапила під хвилю агресії, не мають морального права лишатися осторонь. Від найдавніших писемних згадок і дотепер розвинена наука постає ознакою високого рівня розвитку будь-якого суспільства і, в першу чергу, небезпечною зброєю. З іншого боку, варто сумлінно уникати давно позбавленого валідності, заполітизованого, напівсценічного національного популізму і потуг побудови та нав'язування ідеологічної форми національного світогляду. Національна самоідентифікація — це не політична ідеологія, а ознака здорового суспільства. Важливо прийняти, що в епоху вільної інформації більш дієвим методом культурної трансмісії буде розширення саме кількісного та якісного складу інформації, аніж новітній ідеологічний популізм. Більшість негативних тенденцій можна пояснити постравматичним синдромом від подій Революції Гідності та подальшої затяжної війни, некажучи вже про постімперіальні комплекси старших поколінь. Але гідно відстоювати свої позиції у цій війні за право голосу в майбутньому українська наука зможе лише створюючи ефективний, актуальний та затребуваний продукт — популярний, цитований, перекладений на інші мови, виведений з закритих стін державних інститутів та тісних нішових кіл вузькопрофільних дослідників, ближче до запитів та потреб суспільства для його розвитку.

Власне, це і є розгорнутий виклад актуальності піднятого питання, адже увага зосереджується на тих розділах культурологічної науки, які безпосередньо пов'язані з геополітичними процесами та якісним формуванням світогляду широких верств населення.

Об'єкт: випадки симулякрів як культурних одиниць різного рівня, в процесах культурної трансмісії фольклорної інформації (сценічне фольклорне виконання, національний сувенір, фольклоризми в літературі, попмузиці, кінематографі і т. д.).

Предмет: формальні та змістовні особливості форм репрезентації української національної культури у XXI столітті.

Якісний рівень національної ідентичності та самоповаги безпосередньо залежить від кількості і стану збереження національної культурної спадщини. Простіше кажучи, етнос, що не має активного культурно-історичного депозиту, позбавлений фактичних передумов побудови високого суспільства.

Якщо ж проаналізувати роль і місце симулякрів на прикладі української національної культури, то з великою скорботою доведеться визнати, що на цій території подібні явища вже не одне десятиліття едомінантними важелями формування багатьох аспектів культури та національного світогляду, але не в руках самих українців. Ще задовго до розвитку інформаційних технологій, на території України відбулося безліч різноманітних спроб втручання в рівень національної самосвідомості, стримування та заборона національних проявів в культурі як передумови амбіцій на власну держа-

ву. Великоросійський, глибоко захований комплекс меншовартості поряд з питомо руською культурою і народом багато століть породжував найрізноманітніші фейки, спрямовані на порушення повномірної культурної та інформаційної трансмісії в українському когнітивному просторі.

Але зацентувати увагу хочемо саме на ретрансляції національної культури під пеленою комуністичної ідеології та імперської політики ХХ століття. Усім відомо, якою ціною на початку ХХ століття Радянській Росії вдалося приєднати до свого складу українські землі, і як гостро усі наступні десятиліття стояло національне питання. Окупаційне керівництво чудово розуміло неефективність та навіть зворотній ефект від репресивного методу в сфері культури, тому вирішило вдатися до фактологічного заміщення якісного складу національної культури, тим самим реалізуючи можливість втручання в її зміст. Не лише український етнос потрапив під дію цих експериментів. Імперською ціль полягала у тому, щоб спотворити, примітивізувати національні культури багатьох поневолених народів, закласти в них комплекси меншовартості з метою їх викорінення та подальшої уніфікації населення імперії, штучно висуваючи російську культуру як елітарну і панівну. Таким чином на світ народилися небачені раніше форми театральної, кінематографічної, музичної та інших інтерпретацій народної культури, які з одного боку були закономірними в умовах темпів розвитку ХХ століття, але з іншого – радикально і безкомпромисно перекроювали первинну суть багатьох явищ, культурних процесів, фольклорної інформації, мови, мелодій, символів та духовних цінностей загалом.

Праця таких видатних діячів як М. Лисенко, М. Кропивницький, М. Старицький, П. Демуцький, О. Кошиць, М. Леонтович, С. Гулак-Артемовський, О. Сластюн, Г. Хоткевич, В. Ємець та багатьох інших заклала на той час потужні підвалини для народження високоелітарного і конкурентоспроможного на світовому рівні національного мистецтва, з чіткими опорами саме на народну культуру українського селянства. Це стало наслідком пошуку способів коректної та високомистецької адаптації народної культури до сценічних вимог. Українська інтелігенція ще на зламі ХІХ–ХХ століть чітко розуміла, що трансформація суспільства та зміна традиційного укладу життя, що невідворотно насувалося, обов'язково потягне за собою переосмислення та переформатування традиційної культури. Тому національно-культурне піднесення кінця ХІХ – поч. ХХ ст — це хороший приклад коректної та осмисленої культурної трансмісії.

До винайдення радіо, кіно й телебачення, вершиною культурного вираження була сцена. Радянська влада швидко підхопила актуальні на той час тенденції інтеграції національних культур в сценічне середовище і взяла процес під свій контроль. І на зміну фізичному викоріненню та репресіям прийшов процес «контрольованої» культурної трансмісії та штучне наповнення культурними симулякрами. «...Більшовицькі космополіти

спрямували активну боротьбу проти проявів етнічної виразності. Були здійснені ідеологічно-пропагандистські методи впливу на маси. Одним із них стало створення т.зв. радянської масової пісні, спрямованої на витіснення з побуту традиційної народної музики та пісні», — пише про це ж явище В. Кушпет[4; 3].

Такий процес доволі суперечливий, і важко судити про нього однозначно, адже багато талановитих українців присвятили цій справі все життя. Але сукупна діяльність скажімо П. Вірського, Г. Верьовки, Г. Майбороди та багатьох інших діячів радянської України почала творити зовсім іншу культуру, масштабність і видозміна якої з часом майже повністю витіснили молодших поколінь природню пам'ять, розуміння та адекватне сприйняття культурної дійсності.

З величезною кількістю сценічних новотворів, програм професійного навчання, курсу на вдосконалення, модернізацію та осучаснення/адаптацію до сцени, радіо та телебачення української пісні, музики, танцю, костюму, музичного інструментарію, сформувалась нова паралельна реальність, znana сьогодні як «шароварщина». Автентична ж традиційна культура, що продовжувала згасати існування, знову повернулася до тісних рамок лише побутового вжитку, і лише в кінці 80-тих років, із зародженням перших вторинних колективів, а згодом і наукових реконструкторів, почала давати нові паростки цілком відмінного переосмислення культурної спадщини.

Інтенсивна індустріалізація та урбанізація відкидала нові покоління все далі від традиційного способу життя, а наявна спотворена та штучна сценічна інтерпретація національної культури в міру своєї неприродності не могла повномірно та гідно формувати національну свідомість українців другої половини ХХ ст. Українське ж суспільство ХХІ століття — це вже приклад того, яксимулякри функціонують та які дають плоди.

Таким чином, до кінця радянської епохи в українському культурному житті панував абсолютно штучний, майже повністю відірваний від першовитоківзагальний сукупний образ національної української культури, з відвертими ознаками «другосортності», розвиненим комплексом меншовартості, цілком спрофанованим уявленням про народне вбрання, народні манери співу, обрядовий фольклор, здокорінно спотвореним уявленням про народний танець, музику, музичні інструменти, кухню, менталітет тощо. Один із символів українського народу — музичний інструмент бандура — фактично перестав існувати, адже «модернізатори» перетворили його на цілком інший за конструкцією і способом гри інструмент. Це великою мірою унеможливило автентичний репертуар. З'явилися ансамблі штучних, але чомусь «народних» музичних інструментів з штучним репертуаром. Сценічне хорове виконання авторських обробок народних пісень майже повністю витіснило з ужитку народні манери співу, засади

розуміння багатоголосся, мелодику та прагматику автентичного фольклору. Танець майже повністю втратив утилітарність та вийшов з практичного вжитку (окрім хіба у старших поколінь).

Для молодших поколінь така інтерпретація національної культури часто була чимось настільки неприродним, що навіть натякала на актуалізацію національної самоідентифікації в поколінь українців, які виростили у відповідному культурному контексті. За великим рахунком це можна вважати планомірним продовженням геноциду проти української нації, її виродження на культурному рівні. І навіть з формальним отриманням незалежності розраховувати на швидкі зміни було неможливо. Розрахована на не одне покоління, насаджена система культурних симулякрів та псевдокультури лише бюрократично перейшла на рейки нової держави.

Але саме з часів незалежності для великої частини населення питання національної ідентифікації почало знову набирати вагу. Знадобилося життя і діяльність цілого покоління, щоб сформувавши потужний культурний андеграунд з різноманітних вторинних виконавців, що зрештою стало одним з чинників Революції Гідності та національно-культурного піднесення останніх років. Але паралельно цій гілці, яка лише не так давно почала виборювати право першості та авторитетності (хоч кількісно це абсолютна меншість), переважна більшість молодого покоління українців черпали і черпають уявлення про національну культуру із фейкових сценічних образів, сакралізують те, що умисно створювалося як підміна реальної дійсності. Молодь брала і бере за основу новітньої творчості відверті фальсифікати. І хоч це все відбувається вже без комплексів національної меншовартості, така параноїдальна біполярність в культурному житті України є доволі негативним явищем. Цей процес триває і досі. В етнічному сегменті сучасної української культури існує цілий ряд других і третіх хвиль інтерпретації симулякрів середини ХХ ст. які більшістю населення сприймаються як об'єктивна дійсність. Простіше кажучи, більшість українців почали любити, розвивати і примножувати цілком штучні, і багато в чому спрофановані та принизливі національні маркери. В свідомості мільйонів українців (а ще гірше — світової громади) дуже міцно засіли уявлення про козаків саме в червоних чи синіх атласних шароварах, в шапках з півметровими шликами, яскравих жупанах, шматком сала в одній руці і з вареником в іншій. З'явилися та набули популярності відомі всім примітивні вишиванки та інші елементи одягу, національну символіку в яких замінили спрофановані й цілком чужинні маки і соняшники, майже повністю зникли уявлення про народні прикраси, троїсту музику, обрядовий фольклор та безліч інших проявів нематеріальної культурної спадщини, коректна трансмісія якої пережила описане вище нищення штучними симулякрами. Чималий резонанс на цю тему з широким фактажем викликала недавня розвідка Катерини Гончарук «Шароварщина: хто винавятий і що робити» [3].

«Головне сьогодні — оцінити цей подвійний виклик — виклик сенсу, кинутий масами і їх мовчанням (яке зовсім не є пасивним опором) — виклик сенсу, який виходить від засобів інформації і їх гіпнозу. Всі спроби, маргінальні і альтернативні, воскресити якусь частку сенсу, виглядають у порівнянні з цим як другорядні», пише філософ Жан Бодріяр [1], але питання національної культури, як і мови, є занадто важливими, щоб ставитися до них як до другорядних.

Таким чином, діяльність фольклористів, етнографів, істориків, реконструкторів та багатьох інших активних верств сучасного суспільства великою мірою спрямована саме на поступову десакаралізацію культурної спадщини радянської епохи. Тому глибинне усвідомлення значимості цієї проблеми є одним з кроків до об'єднання зусиль, визначення спільних цілей та ефективнішої роботи в майбутньому. Національна культурна спадщина і мова — це запоруки існування нації як повноцінного гравця на геополітичній арені, це фундамент для створення і розбудови власної держави, що є гарантією захисту прав людини, розвитку та примноження загальнолюдських цінностей.

Такий дуже узагальнений огляд проблеми — це спроба сконцентруватися на тих гальмівних і хворобливих місцях сучасного українського суспільства, які потребують негайного вирішення. Адже пройшло 28 років незалежності, а ми все ще робимо послуги комуністичним ідеологам. Легковажимо тим, що великою мірою визначає рівень і якість нашого життя, а при сумлінній та скоординованій роботі може і повинно «приносити несподівано вагомні результати» [5; 79].

Дана розвідка — це вступ до чіткого визначення та перерахунку симулякрів радянської доби в культурі сучасної України, обґрунтування їхнього впливу на когнітивні процеси в суспільстві, визначення їхньої ролі в міжкультурній комунікації, пошук безболісних та ефективних шляхів вирішення проблемної ситуації. Завершимо дану розвідку словами В. Кушпета: «Не можна існувати у спотвореному світі музичного хаосу та ще й пишатися тією купою всілякого «советського спадку», більшість якого не потрібна ні музикантам ні слухачам. Позбавимося вже, нарешті, того нашого романтичного самозахоплення. Яке живить хворобу національної меншовартості, та долучимося до сучасного усвідомлення й аналізу нашої власної ідентичності» [4; 14].

Перелік використаних джерел

1. Бодріяр Жан: симулякри і руйнування змісту в засобах масової інформації. <https://monocler.ru/zhan-bodriyyar-simulyakryi-i-razrushenie-smyisla-v-sredstvah-massovoy-informatsii/>;

2. Бодріяр Жан: симулякри і симуляція. http://shron1.chtyvo.org.ua/Jean_Baudrillard/Symuliakry_i_symuliatsiia.pd;
3. Гончарук Катерина: Шароварщина: хто винуватий і що робити. <https://forum.pravda.com.ua/index.php?topic=982352.0>;
4. Кушпет В.: Школа реконструкції виконавської традиції. Київ 2016;
5. Черемський К.: Доказова реконструкція у сучасному відродженні кобзарської традиції. Матеріали науково-практичної конференції; Київ, 2018.
6. <http://www.mari.kiev.ua/node/146>

Andrii Paslavskyi (Kyiv)

THE PROBLEM OF SIMULACRES IN THE CULTURAL TRANSMISSION OF THE XX-XXI CENTURIES

Analyzing the formal and informative features of the representation forms of Ukrainian national culture in the 20th and 21st centuries, there is a sharp discrepancy between authentic, scenic-kitschy and secondary reconstructive samples. The causes and consequences of these differences are a global problem of national significance. But the phenomenon of cultural simulacrum, which has been updated by art critics, can shed light on the peculiarities of pro/regressive tendencies in the cultural transmission of the last decades. This article is an attempt of a general assessment of the functioning of fake cultural units danger, especially in the domain of national culture, folklore and ethnography.

Keywords: simulacrum, cultural transmission, fake, world outlook, folklore, ethnography, stage performance, kitch, sharovarshchyna, secondary performing, folklorism, stylization.

Віктор МИШАЛОВ (Торонто, Канада)

ПРОБЛЕМАТИКА ПОХОДЖЕННЯ ШКІЛ І СПОСОБІВ ГРИ НА БАНДУРІ

Стаття присвячена огляду матеріалів про сучасні і традиційні способи гри на бандурі, а також про важливість диференційованого підходу до різних кобзарських та бандурних шкіл виконавства.

Ключові слова: харківський спосіб, київський спосіб, чернігівський спосіб, зінківський спосіб, зінківська наука, миргородська наука, комишанська наука.

Коли ми звертаємо увагу на способи чи школи гри на бандурі, то виявляємо певну плутанину, якій варто було б приділити увагу і дещо з'ясувати.

Зокрема, звідки походять назви різних шкіл та способів гри на бандурі і як вони відрізняються?

Більшість знає київський і харківський способи гри на бандурі, але Г. Хоткевич уважав, що ці терміни не зовсім правильні. Коли в 1902 р. проводилося статистичне обстеження кобзарства, то в Київській губернії не було занотовано жодного кобзаря; отже, як вони грали тоді, ми не знаємо.

Г. Хоткевич пояснює створення терміну “київський спосіб” гри на бандурі так: *“Найбільше типово спосіб гри виявився чернігівський. Київським почав звати цей спосіб ось чому. В Києві випадково оселився чернігівський бандурист (Василь Потапенко — колишній поводитир Терешка Пархоменка — В.М.). Він був тоді єдиним (в місті) і тому, коли зорганізували (там) капелу бандуристів, волею судеб, він став її навчателем. Київська капела бандуристів була першою і вона об'їхала Україну з концертами, і той спосіб гри, який ця капела застосувала, почав звати з того часу київським”* [1, с. 22].

Київському способу гри на бандурі властиве те, що ліва рука грала на басках по грифі, а права — на приструнках. У грі використовували 3 пальці лівої та 4 пальці правої руки. Інструмент виконавець тримав між колінами.

В. Кабачок писав, що за чернігівським способом бандуру ставили між колінами круто до тіла. Лівую рукою грали на басах, а вказівним і середнім пальцями правої руки — на приструнках.

При грі харківським способом інструмент тримався по-інакшому – простокутно до тіла виконавця. Через таку постановку інструмента при грі виконавець використовує обидві руки, її десять пальців, рівномірно по всьому діапазоні інструмента. Харківський спосіб включає в себе всі штрихи київського способу.

Через історичні та політичні причини найпоширеніший спосіб гри на бандурі в Україні сьогодні, який викладають в академічних установах, — це київський спосіб гри на бандурі.

Ті, хто грають київським способом, перейняли його від учнів чернігівського кобзаря Т. Пархоменка, (М. Полотай, В. Потапенко, М. Домонтович). До ДС війни в Україні іноді називали цей спосіб гри чернігівським способом. Після війни почали відрізняти терміни чернігівський спосіб від київського: при чернігівському способі баси строїлися діатонічно, а в київських бандурах перейшли після ДСВ на хроматичний лад. Останнім часом термін “чернігівський спосіб” у відношенні до академічної бандури перестали вживати в Україні, але ця назва ще зустрічається у діаспорі в Північній Америці.

Термін “харківський спосіб” застосовували до способу гри, який розробив та пропагував Гнат Хоткевич. Цим способом він викладав у класі бандури у Харківському Муздрамінституті в 1926-1931 рр. Цей спосіб також вживали його учні та послідовники, які пройшли студію, якою керував Гнат Хоткевич при Полтавській капелі.

Термін “харківський спосіб” іноді застосовували до способу гри на бандурі слобідські кобзарі, які частіше самі говорили, що вони знали “Зіньківську науку”. Ця наука походила з району довколо м. Зінькова, котрий досьогодні знаходиться на Полтавщині.

В. Кабачок пише, що в минулому було три способи гри на бандурі: чернігівський, полтавський та зіньківський, або харківський. Він не вважав київський спосіб новітнім, а зіньківський відносив до синонімів харківського способу.

Коли ми говоримо про гру на удосконалених бандурах ХХ століття, то іноді зустрічається ще термін полтавський спосіб гри на бандурі. Цей термін походить від колишніх учасників Полтавської капели, які в 1925 – 1934 роках грали на стандартних харківських бандурах методом Г. Хоткевича. Пізніше, після 1935 р., коли ці бандуристи-артисти долучилися до з'єднаної державної капели бандуристів, то почали на харківських діатонічних бандурах грати таким чином, що ліва рука використовувалася лише на басках та підбасках, а права — на приструнках. Цей дещо обмежений варіант харківського способу гри на бандурі вони називали “полтавським способом”, а свої діатонічні бандури — “Полтавками”, щоб відрізняти їх від хроматичних бандур, які вживали кияни.

В. Кабачок писав, що за полтавським способом бандура ставилася на коліна, навкоси відносно тіла. Лівої рукою грали переважно на басах, іноді її перекидали і на приструнки. Правою рукою — великим, вказівним та середнім пальцями — грали лише на приструнках.

В. Кабачок вважав, що чернігівський та полтавський спосіб гри об'єдналися й утворили новий спосіб гри, який сьогодні називається київським.

Таким чином, на академічних удосконалених дериватах з'явилися чотири терміни, що належали до способу чи школи гри на бандурі, які вживали виконавці: чернігівський, київський, полтавський та харківський. Проте всі перелічені способи лише частково були пов'язані з традиційними способами гри на бандурі, які вживали автентичні кобзарі.

На початку ХХ ст. Г. Хоткевич у своїй доповіді на XII Археологічному з'їзді в 1902 р., згадував про те, що існують три способи гри на бандурі, які вживали традиційні кобзарі: полтавський, харківський та чернігівський. Живою ілюстрацією до доповіді були традиційні кобзарі з трьох губерній, які в техніці гри та в репертуарі відрізнялися один від одного.

За характерними ознаками «харківського способу» Г. Хоткевич згуртував окремо слобідських кобзарів, які брали участь у з'їзді. Питомо полтавською він уважав манеру гри М. Кравченка з Миргорода, а до чернігівського способу відносив манеру гри кобзаря Т. Пархоменка з міста Мени на Чернігівщині.

Різницю між згаданими кобзарськими школами гри на бандурі знаходимо у записях Г. Хоткевича та дослідника Бич-Лубенського.

Крім того, П. Мартинович у своїх записях згадував, що існувало три окремі «науки» гри на бандурі, назви яких проте не цілком збігаються з назвами шкіл, які визначаються коцепцією Г. Хоткевича: миргородська, зінківська та комишанська.

Чим же ці «науки» відрізняються одна від один одної?

На жаль, П. Мартинович детально ці науки не описав, але з матеріалів інших дослідників можемо дещо дізнатися та уточнити.

Про зінківську науку існує, мабуть, найбільше інформації. Традиційні слобідські кобзарі пишались, що грали «зінківською наукою». Знаємо, що зінківський кобзар, Хведір Гриценко-Холодний, володів цією наукою, і від нього та його сусідів поширювався цей спосіб гри на слобідській землі.

Про «миргородську науку» знаємо дещо менше. Відомо, що миргородський кобзар М. Кравченко володів двома науками: зінківською та миргородською. Ми знаємо, що М. Кравченко вчився спершу в миргородського кобзаря Самійла Яшного, а потім у зінківського кобзаря Х. Гриценка-Холодного.

Зважаючи на це, можна припустити, що Кравченко перейняв миргородську науку від С. Яшного, а зінківську від Х. Гриценка.

З картин О. Сластьона та зі світлин, які до нас дійшли, стає відомим, що М. Кравченко по-різному тримав свою народну бандуру. Є картини, де М. Кравченко тримає бандуру так, як сучасні київські бандуристи, де ліва рука грала на басках, а права рука — на приструнках. Існують також картини та фотографії, де М. Кравченко зображений так, що грає на бандурі, де його ліва рука торкається приструнків через обичайку, а права — басків та підбасків так, як і зінківський кобзар Х. Гриценко-Холодний.

О. Сластьон підтверджує, що думи М. Кравченко грав зінківським способом, тобто як і Х. Гриценко-Холодний. І дійсно, М. Кравченко перейняв більшість дум від Х. Гриценка-Холодного, а Гриценко володів “зінківською наукою” і жив біля м. Зінькова. Отже, спосіб, який Кравченко вживав для грання дум, можна вважати зінківським.

Бачимо, що М. Кравченко тримав свій інструмент ще третім способом, де ліва рука в незвичному положенні грала на басах так, що великий палець щипав баси з іншої сторони грифа. Цей спосіб був продемонстрований на різних фотографіях та в самонавчителі М. Домонтовича, проте окремої назви цієї манери ми не маємо. Більше того, ні в кого з кобзарів окрім Михайла Кравченка, такого способу гри ми не зустрічаємо.

П. Мартинович згадує про третю науку — “комишанську”, але про неї ми знаємо ще менше, ніж про миргородську та зінківську. Містечко Комишня знаходиться недалеко від Зінькова та Миргорода — фактично ці три точки творять трикутник. У цьому місті знаємо, що існувала жвава кобзарська традиція, але в 1830-их роках цей район дуже постраждав від епідемії тифу та потім ще й від неврожаю. У ті часи традиційні кобзарі, які жили в тому краї, або переїхали, або постраждали. Після нещасливих подій мало залишилося з комишанського кобзарства.

Існує спосіб грання на інструменті, який не охрещений і який відрізняється від згаданих вище способів тим, що виконавець притискував струни до грифа лютнеподібним способом. Цю манеру гри використовував кобзар Остап Вересай а також інші, як, наприклад Трихон Магадин і його учні. Опанас Сластьон також згадує, що комишанською наукою володів Т. Магадин, який грав на бандурі придавлюючи струни до грифа. До нас дійшли імена комишанських кобзарів, зокрема — Івана Чорнуцького, братів Давида та Семена Марковських, але про техніку гри, якою вони володіли, відомостей дійшло мало.

Отже, чи був описаний спосіб гри “комишанською наукою” чи не був можуть дати відповідь лише майбутні ґрунтовні дослідження.

Існують також суперечливі питання відносно традиційної чернігівської школи гри. Відомо, що ця школа була дуже подібною до способу гри на бандурі, який називали миргородською наукою. Подібність спостерігається у постановці рук, а також у традиційному репертуарі, який включно

з епічними творами, кобзарськими псалмами і кантами співпадає майже повністю.

О. Сластьон зазначав, що кобзарі Миргородщини часто ходили влітку на південну Чернігівщину кобзарювати. З цього можна зробити обережний висновок про те, що чернігівське кобзарство або походить від миргородського, або мало значний вплив саме від миргородської кобзарської спільноти.

Висновки

1. Терміни, які вживають для зазначення різних способів гри на академічних бандурах, виробилися в ХХ столітті. Вони не збігаються зі способами, які використовували традиційні виконавці на народній бандурі.

2. Для опису способів гри на бандурі на традиційних народних бандурах варто запровадити та застосовувати питомі для інструменту народні терміни, які пройшли випробуванням часом і підтвердили свою доцільність.

Перелік використаних джерел

1. Кабачок В. Школа гри на бандурі К. Мистецтво 1958. С. 27–28.
2. Мартинович Порфирій. Українські записи. Харків, Видавець Савчук О. О., 2012.
3. Сластіоновъ А. Г. Кобзарь Михайло Кравченко и его думы.: // Киевская Старина: Ежемѣс. ист. журналъ.—К.: Тип. Имп. Ун-та св. Владимира Акц. о-ва Н. Т. Корчакъ-Новицкаго, 1902.—Т. LXXVII.—Май.—С. 301–331.
4. Сластьон, Опанас Мартинович. Спогади. Харків, Рух, 1931.
5. Хоткевич Г. Бандура та її можливості // Видавництво Глас, Майдан, Х. 2007.
6. Хоткевич Г. Бандура та її репертуар // Фонд національно-культурних ініціатив імені Гната Хоткевича. Х. 2009.
7. Хоткевич Г. Твори для харківської бандури // ТО Ексклюзив. Торонто-Сідней-Харків, 2007.
8. Хоткевич Г. Несколько слов об украинских бандуристах и лириках / Гнат Мартинович Хоткевич // «Этнографическое Обзорение», 1903. — Т. LVII, №2 — С. 87–106.
9. Хоткевич Г. Лекция о бандуристах и кобзарях и исследование народной музыки / Гнат Мартинович Хоткевич // «Киевская Старина», 1903. — Том IX. — С.118–119.
10. Хоткевич Г. Дещо про кобзарів і лірників / Гнат Мартинович Хоткевич // Літературно-Науковий Вісник. — Львів, 1903. — Т. XXI. — С. 30–47.

Victor Mishalow (Toronto, Canada)

**THE PROBLEM OF SIMULACRES IN THE CULTURAL
TRANSMISSION OF THE XX-XXI CENTURIES**

A look at the materials describing various methods of playing the bandura and traditional bandura "sciences" and the use of these terms and their differences.

Keywords: Kharkiv style, Kyiv style, Chernihiv style, Zinkiv style, Zinkiv science, Myrhorod science, Komysshan science.

Кость ЧЕРЕМСЬКИЙ (Харків)

ВІД «ЗІНЬКІВСЬКОЇ» ДО «ХАРКІВСЬКОЇ» ШКОЛИ ТРАДИЦІЙНОГО КОБЗАРСЬКОГО ВИКОНАВСТВА

Робота присвячена дискусійним питанням становлення «харківської (слобідської) школи» традиційного кобзарського виконавства. На основі наукових матеріалів досліджуються витoki цієї школи, характеризуються її визначальні особливості, розглядаються шляхи розвитку в ХХ–ХХІ ст.

Ключові слова: «харківська школа», «зінківська школа», традиційна бандура, консервативний розвиток традиції.

Тема виникнення й розвитку «харківської (Слобідської) школи» гри на традиційній бандурі вже понад 100 років викликає жваві дискусії серед знавців української народної культури, науковців і музикантів. Власне, інтригуюча полеміка навколо широкого спектру історичних, музичних, мистецьких і духовних маркерів т.зв. «харківського» бандурного виконавства розпочалася мало не одразу після його демонстрування зрячими музикантами наприкінці ХІХ — початку ХХ ст., зокрема Гнатом Хоткевичем. Відтоді до обговорення «харківської школи» один по одному долучилися видатні діячі української культури, і навіть Леся Українка, Климент Квітка, Філарет Колесса, Дмитро Ревуцький, Гнат Хоткевич, Опанас Сластьон, Порфирій Мартинович, а також Володимир Харків, Василь Ємець, Катерина Грушевська, Софія Грица, Віктор Мішалов та інші. Спектр розглянутих питань на дискусіях торкався переважно самотності, генези й перспектив розвитку «харківської школи» традиційного кобзарського виконавства. Проте, не зважаючи на солідний дослідницький матеріал, на сьогодні у наукових колах однозначних позицій щодо «харківської школи» не існує.

Нині у профільних наукових диспутах навколо «харківської школи» спостерігаються доволі суперечливі концепції. Так, частина сучасних дослідників намагаються ототожнити «харківську школу» традиційного кобзарського виконавства із зовні подібною «зінківською школою», яка свого часу вплинула на формування «харківської» [7], [8], [9]. Не виділяючи в

окремий мистецько-культурний феномен автентичну «харківську» школу кобзарського виконавства, частина авторів натомість інерційно ототожнює її лише з авторською школою академічного бандурного виконавства Гната Хоткевича та його послідовників [10], [11]. Тож, не дивно, що в сучасному науковому просторі й досі існує плутанина в об'єктивному визначенні й трактуванні «харківської школи» традиційного кобзарського виконавства. На цю проблему, зокрема, звертає увагу у своєму ґрунтовному дослідженні, присвяченому харківській бандурі, Віктор Мішалов [13, с. 42].

З огляду на зазначене, **метою** цього дослідження є розкриття автентичних витоків і визначальних особливостей «харківської школи» виконавства на традиційній бандурі, її можливостей і перспективи розвитку в нинішній час.

Сучасна дослідницька база даних зберігає інтегровані відомості про понад 40 незрячих співців з Харківщини [13, с. 53]: від легендарних панотців середини XIX ст., — Карпа Назаренка і Хведора Вовка, — до розстріляних 1932 року кобзарів молодшого покоління, у т. ч. Макара Христенка і Павла Дудку.

При ретельному дослідженні генези «харківської школи» несподівано виявилось, що її витoki походять із Полтавщини від особливої «зінківської науки». «Оце вам хоть харківські (кобзарі), то там з Полтавщини воно пішло» [1], — говорив кобзар Хведір Холодний. Інший традиційний співець Петро Древченко свідчив на початку XX ст. : «Ми — зінківської науки» [13, с. 43]. Проте остаточно розставив всі крапки над «і» патріарх традиційної бандури Георгій Ткаченко, уважаючи основою слобідської бандурної традиції саме «зінківську школу». На думку Г. Ткаченка, визначальна особливість «зінківської» манери виконавства полягала в тому, що «бандура ставиться на ліве коліно вертикально і притуляється якраз до серця так, щоб напрям звуку бандури та голосу був один і той самий. Підтримується інструмент від нахилу ремінцем, протягнутим через спину та плече. На народній бандурі грають обома руками як на приструнках, так і на басах». Подібний спосіб був найприроднішим для незрячих, які відтак не зазирають на струни, а вибудовують гру на чутті й оптимальній зручності [16, с. 227]. За твердженням Г. Ткаченка, у грі «зінківським способом» беруть участь другий і четвертий пальці лівої руки, а також перший, другий, третій пальці правої руки. Вважаючи «зінківську школу» щонайбільш придатнішою до гри на традиційній бандурі, Георгій Ткаченко припускав, що всі інші школи традиційного бандурного виконавства, зокрема, «чернігівську школу», було сформованою під впливом зрячих аматорів. Займаючись у сиротинцях і шпиталях соціальною реабілітацією інвалідів зрячі аматори сприяли розповсюдженню спрощених способів гри серед незрячих виконавців, що іноді відображалось і в назві способу — «шпитальний» [13, с. 46]. Як ми побачимо трохи згодом, більшість характерних рис

«зінківської науки» було глибоко осмислено і творчо розвинуто незрячими співцями Слобідщини до цілком самобутнього культурного явища.

Повертаючись до історії, слід взяти до уваги свідчення Петра Древченка, який наголошував на тому, що становленню Харківського кобзарського цеху сприяли співоцькі об'єднання Полтавщини, зокрема Зінківського повіту. Також цікавими є відомості, що засновниками «зінківської школи» бандурного виконавства вважаються кобзарі Гаврило Зелінський [2] та Іван Хмельницький [6, с. 19], які тривалий час свого життя провели на Запорізькій Січі. На початку XIX ст. «зінківська школа» була особливо модною серед незрячих кобзарів — до Зінківського повіту стікалися на навчання співці із різних українських земель. Припускається, що крім мистецької зацікавленості, кобзарські учні у своєму рішенні керувалися й цілком прагматичними мотивами. Адже, за цеховим звичаєм, кожен висвячений учень, який оволодів «зінківською» виконавською манерою, отримував право вільного кобзарювання в Зінківському й прилеглих районах Слобідщини. Не дивно, що за короткий час «зінківську школу» почали опановувати кобзарі з прикордонних повітів сусідньої Харківської губернії. У другій половині XIX ст. дослідники фіксують картину міграції зінківських кобзарів на терени Харківщини, зокрема в Богодухівський, Валківський і Харківський повіти [12, с. 258]. Проте швидко опанувавши слобідські землі, «зінківська школа» не лишалася незмінною, а під впливом місцевих соціальних і культурних особливостей невдовзі зазнала впливів, набула нового колориту й невдовзі доросла до самостійної кобзарської «харківської науки». І вже з середини XIX ст. спостерігається зворотній процес — багато кобзарів із Полтавщини та Чернігівщини почали надавати перевагу навчанню не в зінківських, а саме в харківських панотців. «Мій панотець у Харкові у дванадцяти людей обучався. Він багато знав», — говорив про Карпа Назаренка Хведір Гриценко-Холодний [3].

Нині можна визначити принаймні кілька ліній поширення «зінківської школи» на Харківщині та трансформацію цієї школи у «харківську науку» [18, с. 387-399].

Перша лінія тісно пов'язана з ім'ям Гаврила Зелінського — одного з найстарших кобзарів, який стояв біля колиски «зінківської школи». Від Г. Зелінського кобзарську традицію переймає Стефан (Степан) Бідило із Богодухівського повіту Харківської області, який згодом став панотцем Степанові Пасюзі та Павлу Гащенку. Від С. Пасюги виконавську школу переймають Григорій Кожушко, Єгор Мовчан, Іван Кучугура-Кучеренко. Від Павла Гащенка — відомі кобзарі перших десятиліть XX ст. — Іван Кучугура-Кучеренко, Макар Христенко, Нестір Колісник.

Друга лінія зав'язується від легендарного Хведора Гриценка-Холодного, який вчився у зінківських панотців Василя Назаренка і Дмитра Кочерги (учні Івана Хмельницького-Хмеля), а згодом на Харківщині — у Семена

Чаплі, Івана Однорога. Учнями Гриценка-Холодного були: Семен Скорик (з Ізюму Харківської губернії), Василь Парасочка та Іван Городницький (з Костянтинограду Полтавської губернії — від 1920-х років — Краснограда Харківської області).

Третя лінія виводиться від Петра Кулибаби, який навчався на кобзі в полтавських кобзарів, у т. ч. Остапа Вересая, а згодом перейняв «зіньківську школу» бандурного виконавства у Хведора Вовка. Учнями П. Кулибаби були: Михайло з Миронівки Долженківського повіту Харківської губернії, Уляна з Валок, Гнат Гончаренка з Ріпок. У Г. Гончаренка навчалися: С. Горобець із Богодухівського повіту, Петро Древченко з хут. Залютине, Ераст Вудянський із с. Польового, Грицько Байдикив із с. Олексіївка, Микола Демченко, а також проходили кобзарську науку Павло Гащенко й Іван Кучеренко.

Четверта лінія йде від Юхима Костянтиновича Куліша, який разом із Ільком Токарем перейняв кобзарську школу, найвірогідніше, від Гаврила Зелінського. У Куліша навчалися Нетеса Іван Федорович і Бутенко Остап Якович. Також в Ілька Токара кобзарську науку здобував Каліберга Павло Пилипович.

За порівняно невеликий термін свого існування «харківська школа» традиційного кобзарського виконавства швидко поширилася серед слобідських співців і включно до 30-х років ХХ ст. лишалася серед них панівною. Так, за свідченням В. Харкова на кінець 1931 р. лише в околицях тодішньої столиці — Харкова було *одинадцять діючих кобзарів «харківської» традиційної виконавської школи* [4], [17, с. 786]. На превеликий жаль, через приховану загрозу радянському режимові «харківську школу» кобзарства було жорстоко репресовано разом із її носіями. І лише Єгору Мовчану — останньому представникові цієї традиції вдалося уникнути переслідувань. Кобзар врятувався лише тим, що відмовився від «харківської школи» гри на бандурі й цілковито перейшов на «чернігівську».

За спостереженнями дослідників, усі харківські співці мали універсальні риси, що ніби маркували їхню належність до слобідської школи й відрізняли від співців із інших українських земель. Зокрема, серед прикмет «харківців» впадала в очі їхня зорієнтованість на різноманітну слухацьку аудиторію, багатий і нерідко відмінний від інших областей репертуар, особливий спосіб гри, характерні конструкції музичних інструментів, цікава філософія, а також сакральні знання, прогностичні вміння і навіть цілком пристойні етномедичні навички тощо. Проте, найвиразнішою ознакою харківських співців була, все ж таки, самобутня школа гри на традиційній бандурі. «*В Харьковских нищих кобза совсем иного устройства, и напев дум нигде так не своеобразен как у Харьковских. Совсем не похож на Полтавские!*» — писав Порфирій Мартинович під враженням гри слобідських співців [12, с. 278]. Строгий і прискіпливий етномузикознавець Філарет

Колесса, який у житті досить рідко вдавався до будь-яких похвал виконавцям, настільки зачудувався співогрою Гната Гончаренка, що, порушивши свої принципи, із захопленням описав виконавство кобзарського панотця: *«У техніці бандурної гри виявляє Гончаренко справжнє мистецтво. Тони з-під його пальців виходять чисті і звучні, рівно, мов перлини, пересипаються у швидких пасажах, зростають і набирають сили в переходах..., звучать сильними акордами у закінченнях періодів і дискретно стихають серед співу, даючи гармонічний підклад рецитації або перетинаючи її золотим мереживом тонких фіоритур і пасажів»* [14, с. 5].

Крім загального захоплення художніми якостями «харківської школи» кобзарського виконавства, дослідники вказують і на суттєві прикмети, що різнять її від інших традиційних шкіл, зокрема:

1. Вертикальне, паралельне до тулуба положення інструменту, який виконавець ніби «притискає до серця»;

2. У грі на інструменті, зазвичай, задіяні від одного до п'яти пальців лівої руки та перший, другий і третій пальці правої руки;

3. Ліва і права рука грають і на приструнках, і на басах;

4. Ліва рука відповідає за головну мелодійну лінію, а права — за акомпанемент. За спостереженням В. Харківа *«при такому способі повинен бути і інший характер мелодії, оскільки перебір струн ... матиме тенденцію з низу до гори, а не навпаки, як це є при звичайнім способі»* [17, с. 787]. Водночас зазначений характер гри на бандурі досить своєрідно увиразнював кобзарську співогру на тлі міського гамору і на практиці зарекомендував себе добрим прийомом приваблення потенційних слухачів із числа проходящої публіки;

5. На відміну від «полтавської (миргородської)» і «чернігівської» традиційних кобзарських шкіл, музичний супровід має провідну роль у «харківській школі» традиційного бандурного виконавства. Гра на інструменті художньо та різнопланово супроводжує кобзарський наратив і нерідко домінує над текстом. На це звертав увагу, зокрема, Філарет Колесса: *«Тим відрізняється М. Кравченко від кобзарів з Харківщини, таких, як Гнат Гончаренко, Пасюга, що грають протягом усієї думи: їх акомпанемент різноманітний і багатий, висувається іноді на перше місце»* [15, с. 61].;

6. Для виконавства харківських співців була притаманна імпровізаційність в межах кобзарського канону;

7. На відміну від полтавських і чернігівських співців слобідські виконавці під час «вуличних» виступів широко використовували гру на бандурі в положенні стоячи, або «на ходу» під час традиційних кобзарювань міськими дворами Харкова [12, с. 258-259, с. 269].

Зважаючи на дискусійний характер, слід простежити різницю між «харківською» і «зінківською» манерами традиційного виконавства. Адже

окрім видимої схожості у виконавських елементах цих шкіл є й важливі розбіжності, зокрема:

– у «харківській школі» в грі беруть участь від одного до п'яти пальців лівої та перший, другий, третій пальці правої руки; у «зінківській» — другий і четвертий пальці лівої та перший, другий, третій пальці правої руки;

– у «харківській школі» головна мелодійна лінія ведеться лівою рукою, а права рука — лише акомпанує. У «зінківській» — навпаки: мелодійна лінія ведеться переважно правою рукою, а акомпанує — ліва;

– у «харківській школі» ліва і права рука здебільшого грають на приструнках, (баси беруться правою рукою досить рідко). У той же час, за «зінківською» манерою обидві руки грають і на приструнках, і на басах.

Зазначені відмінності є ніби незначними, проте вони суттєво позначаються на характері мелодії, її насиченості і виразності й, очевидно, сприяють зацікавленню слухачів.

Дослідники змогли зафіксувати принаймні чотири різновиди «харківської школи» на традиційній бандурі (хоча насправді їх могло бути значно більше).

1. Спосіб Хведора Холодного: у грі на інструменті були задіяні всі п'ять пальців лівої руки і три пальці пальці правої: *«Лучшего кобзаря как музыканта я не слышал, как Хведор Грыценко»*, — писав про кобзаря Порфирій Мартинович — *«Играет левой рукой на приструнках всеми пальцами и правой не всеми. Игра его напоминает хорошую игру на скрипке»* [12, с. 284];

2. Спосіб Павла Гащенко: мелодичну лінію веде вказівний, або середній палець лівої руки і перший, другий та третій пальці пальці правої (спосіб Гащенко). За словами Володимира Харкова, *«Гащенко... грав все на приструнках, а баски рідко коли й торкав. Крім того, грав мелодію більше одним пальцем»* [17, с. 786–787];

3. Спосіб Степана Пасюги: у грі на інструменті беруть участь другий і четвертий пальці лівої і перший, другий і третій пальці правої руки;

4. Спосіб Макара Христенка: у грі задіяні три пальці лівої руки і три пальці правої. За свідченням В. Харкова: *«Христенко вживає акордів, яких не знав зовсім Гащенко — це секстакорди на приструнках, що виробляються трьома пальцями лівої (руки)»* [17, с. 786–787].

Варто звернути також увагу на те, що повноцінне засвоєння «харківської школи» гри передбачало використання відмінного від чернігівської і полтавської традиції типу традиційної бандури. Зокрема, всі інструменти представників харківської школи мали поменшені розміри порівняно з інструментами інших крайових шкіл. Компактні розміри бандури були зумовлені характерною лише для харківських кобзарів манерою виконавства «стоячи» і «на ходу». Існує думка, що віднайдені харківцями способи мобільного виконавства також пояснюються пластичним пристосуванням

кобзарської традиції до реалій міського життя. Адже мобільне виконавство було добре адаптоване до змінного характеру місць постійних заробітків традиційного кобзаря — посеред потоку людей в індустріальних районах, гамірних вулицях, міщанських дворах тощо.

Цікаво також, що саме харківцями були запроваджені кобзарювання у вагонах міжміських поїздів, громадському транспорті — конках, а згодом — трамваях тощо. Про схвальне ставлення пасажирів і навіть кондукторів транспорту до співців зазначає Порфирій Мартинович: *«Кондуктор хотел было запретить им петь (кобзарям — Ч. К.), но улыбнулся и пошел дальше. Видно такие пеня их (слепцов) железнодорожных не удивляют»* [12, с. 260]. Іншими словами, використовуючи всі доступні переваги своєї виконавської мобільності, харківський кобзар не чекав сприятливих умов від долі, а сміливо експериментував і сам ішов назустріч своєму потенційному слухачеві.

Нарешті, до здобутків харківської школи слід віднести і віднайдення характерної за формою і конструкцією бандури. Як уже зазначалося, одним із маркерів харківських бандур були зменшені розміри інструменту, який був пристосований до мобільного використання. Окрім того, практично всі інструменти харківської традиції кінця XIX — початку XX ст. мали виражений асиметричний корпус. На думку П. Мартиновича, така характерна асиметрія корпусу була запозичена харківськими співцями від чернігівських. *«Кособоки кобзи тільки на Чернігівщині були. А потім у посліdnіше врем'я стало переходить воно на Харківщину...»* [12, с. 371]. Крім того, для харківських бандур була притамане радіальне розташування струн. Нарешті, на відміну від полтавських кобзарів, уже з кінця XIX ст. харківські співці почали використовувати запозичену від чернігівських кобзарів манеру ставити на інструмент металеві струни.

На основі викладених фактичних даних можна припустити, що видатний діяч української культури Гнат Хоткевич для укладання своєї авторської школи, (яку також називають «харківська школа» академічного виконавства на бандурі) більшість її складових елементів не віднаходив самостійно, а запозичив від традиційних носіїв. Вірогідно, Хоткевич лише творчо скористався базовими напрацюваннями харківської школи традиційного кобзарського виконавства і розвинув їх до високого мистецького рівня.

Для повноти розуміння генези харківської кобзарської традиції також варто торкнутися ще одного важливого аспекту її розвитку — соціально-економічних чинників. З огляду на це, доречно нагадати, що доволі швидкий розвиток кобзарства на Харківщині стимулювали також реальні соціально-економічні умови, від яких залежав добробут співців. Життя слобідського простолюду було значно кращим, ніж в інших губерніях, а закріпачення селянства відбувалося повільніше. Недаремно для кобзарів

Полтавщина була лише «вольною губернією», а Харківщина заслужила повагу як «громадянська губернія» [5]. З іншого боку, харківське кобзарство було зорієнтоване не тільки на традиційну селянську аудиторію, але й на мешканців Харкова та навколїшніх містечок, які мали неоднорідний соціальний стан, рід занять і рівень освіти. І дійсно, на противагу переважно селянській аудиторії, серед якої побутувала «зінківська школа» (за виключенням любителів народної музики з панства та сільської інтелігенції), на Харківщині аудиторія суттєво розширилася. Поряд із представниками звичної селянської аудиторії, значну частину слухачів становили міщани, робітники, торговці, інтелігенція, студентство, дворянство, а також деклясований елемент тощо. Ця строката публіка намагалася підлаштувати співців під свої запити й «вимоги» бурхливої історичної доби. Як це не дивно звучить, але харківські співці в складних умовах змогли не лише зберегти сутність кобзарського виконавства, але, навпаки, скориставшись «кон'юнктурою часу», суттєво розвинути в традиційному напрямку мистецькі якості слобідської школи, підвищити свою виконавську техніку й майстерність. Водночас серед співців мотивувалася і поява нових виконавських форм виступів, у т. ч. концертних. Проте подібні зміни, за визначенням В. Харкова, були свідченням не занепаду автентичної традиції, а скоріше одним із варіантів її природнього еволюціонування у мінливих умовах дійсності. На прикладі виконавства Макара Христенка дослідник виявляє варіанти нових форм спонтанного розвитку кобзарського виконавства: *«Старинну манеру Христенко зберігає найбільш у виконанні псалм, а ще більше у виконанні «веселеньких» жартовливих пісень, але, будиши кобзарем сучасним, має не тільки в репертуарі, а й у манері виконання багато рис нової кобзарської культури.... Ці нові риси не завжди характеру від'ємного. В них не раз проявляється артистична вибагливість народного митця, його шукання нових форм, що набувають прав громадянства під контролем, під корективами естетичних вимог мас, яким він пропонує своє мистецтво, хоч і з метою чисто матеріалістичною»* [17, с. 787].

Вдумлива позиція видатного українського етнографа щодо можливих шляхів розвитку кобзарської традиції перегукується із сучасними концептами відродження народної музики, які висловлювали Нейл Розенберг, Тамара Лівінсон, Гордон Рамзей, Кароліна Біхль, Дженіфер Хілл та інші автори. Згідно з популярними у Західному світі доктринами «народного відродження» [19], знаходить пояснення й нинішня тяглість українських творчих спільнот до максимально точного відтворення традиційного кобзарського виконавства. Так, спонтанні кроки громадськості у напрямку відновлення феноменів традиційної культури трактуються не як екзотичні, а цілком вмотивовані й закономірні елементи розвитку сучасного суспільного простору. Зважаючи на інтегрований практичний досвід творчих спільнот у всьому світі, шанси селективного відродження традиційних

музичних феноменів, до яких, зокрема, належить і харківська кобзарська традиція, є досить високими. Сприятливі соціально-політичні умови, на-зрілі духовно-культурні запити суспільства, суголосні й скоординовані дії ентузіастів, нарешті, — випрацьоване науково-методичне підґрунтя у комплексі можуть здійснити фантастичні дії в напрямку до відродження традиційного виконавства на бандурі і його харківського варіанту.

Таким чином, «харківська школа» традиційного кобзарського виконавства є одним із яскравих та самобутніх феноменів української культури, що не втратив свого значення і у нинішній час. Маючи під собою добрий ґрунт старосвітської «зінківської науки», поєднуючи високий мистецький рівень і глибоке філософське наповнення «харківська школа» повинна використати свій місійний потенціал для благородної справи національного становлення і духовного розвитку нашого народу.

Перелік використаних джерел

1. Архівні наукові фонди рукописів та фонозаписів Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України. Ф.11-4. — Од. зб. 755. — Арк. 301;

2. Архівні наукові фонди рукописів та фонозаписів Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України. Ф. 11-4. — Од. зб. 725. — Арк. 404;

3. Архівні наукові фонди рукописів та фонозаписів Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України. Ф.11-4. — Од.зб. 592. — Арк. 38 зв.

4. Архівні наукові фонди рукописів та фонозаписів Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України. Ф. 6-4. — Од зб. 285 — Арк. 31.

5. Архівні наукові фонди рукописів та фонозаписів Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України. Ф. 11-3. — Од. зб. 99. — Арк. 8 зв.

6. Гримич М. Виконавці українських дум // Родовід. — 1992. — №4 — С. 18–25.

7. Губ'як Д.В. Бандура харківського типу у контексті вдосконалення конструкції інструмента //Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство. — 2014. — №1 — С. 96.

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

9. Лазуркевич Т. М. Сучасна інтеграція харківської бандури як один з факторів розвитку академічного кобзарського мистецтва України // Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету

імені Володимира Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство. — 2011. — №1 — С. 104.

10. Лобода Т. Гнат Хоткевич — основоположник академічного бандурництва в Україні / Електронний ресурс. Режим доступу: <http://nadoest.com/ministerstvo-kuleturni-i-turizmu-ukrayini-derjavna-akademiya-ke-stor-10> (дата звернення: 03.02.2019).

11. Мандзюк Л.С., Стандара Б.В. Проблеми відродження харківської бандури в Україні // Традиція і національно-культурний поступ. Збірник наукових праць. — Харків, 2005. — С. 165—170.

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

13. Мішалов В.Ю. Харківська бандура. Культурологічно-мистецькі аспекти генези і розвитку виконавства на українському народному інструменті. — Харків–Торонто: Видавець Савчук О.О. — 2013—367 с.

14. Колесса Ф. Музикознавчі праці / Філарет Колесса. — К.: Наукова думка, 1970. — 554 с.

15. Колесса Ф. Мелодії українських народних дум / Філарет Колесса. — К.: Наукова думка, 1969. — 587 с.

16. Ткаченко Г.К. Основи гри на народній бандурі // Кость Черемський. Повернення традиції. З історії нищення кобзарства. — Харків: Центр Леся Курбаса, 1999 — С. 223–229.

17. Харків В. Нарис про ліру. Уривок статті «Спостереження за кобзарями Валківського р-ну на Харківщині». — С. 782–788 // Українські народні думи / Упор., підгот. до друку (керівн. проекту), А. Іваницький, А. Філатова, Д. Щириця. — К.: Наукова думка, 2007. — 802 с.

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

19. 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.

Kost' Cheremskyi (Kharkiv)

FROM ZINKIVSKY TO THE KHARKIV SCHOOL OF TRADITIONAL KOBZAR PERFORMANCES

The subject regarding the emergence and development of a «Kharkiv (Sloboda)» school of playing on the traditional bandura has grown into a lively discussion among experts of Ukrainian folk culture, scientists and musicians during the past century. The active controversy surrounding the basic principles and artistic qualities of the «Kharkiv school» of playing on the traditional bandura began immediately after its demonstration by sighted performers in the late nineteenth and early twentieth

centuries, in particular, by Hnat Khotkevich. Since then, at various times, Lesja Ukrainka, Klyment Kvitka, Filaret Kolessa, Dmytro Revutsky, Hnat Khotkevych, Opanas Slastion, Porfiry Martynovych, as well as Volodymyr Kharkiv, Vasyl Yemetz, Kateryna Hrushevska, Sofia Hrytsa, Georgy Tkachenko, Victor Mishalov, Volodymyr Kushpet and other prominent figures of Ukrainian culture have participated in the study and discussion of the «Kharkiv School» of traditional bandura performance.

The modern research database stores integrated information about more than 40 singers from the Kharkiv region — from the legendary guildmasters of the middle of the nineteenth century. — Karpo Nazarenko and Fedir Vovk to the execution by the Bolshevik regime in 1932 of the younger generation of kobzars — Makar Khrystenka and Pavlo Dudka. A fairly significant number of representatives of the Kharkiv traditional school are documented in the testimony of Volodymyr Kharkiv, who at the end of 1931 listed in the vicinity of the city of Kharkiv eleven active kobzars. Unfortunately, virtually all the carriers of the «Kharkiv school» of kobzardom were brutally repressed by the punitive organs of the Soviet totalitarian system.

The rather rapid development of kobzar traditions in the Kharkiv region was stimulated by the social conditions of the 19th—20th centuries, which were associated with the rapid development of the economy in the region. During the second half of the nineteenth century, there is a gradual migration to Bohodukhiv, Valkiv and Kharkiv districts of the Kharkiv province by kobzars, representatives of the so-called «Zinkiv school of performance on the bandura from the Zinkiv district, which is in Poltava region. At present, at least 4 lines of distribution of the «Zinkiv school» to the Kharkiv region can be defined: the first one is from Zilinsky Havril, the second one is from Fedir Hrytsenko Kholodny, the third is from Peter Kulibaba, and the fourth - from Yefim Kulish). Quickly mastered in the Sloboda lands, the «Zinkiv school» underwent local influences, acquired systemic changes, defining features and soon received the name «Kharkiv school».

It should be noted that the successful development of Kharkiv kobzar tradition was due to historical orientation not only to a narrow audience of peasants, but also to a much broader and more diverse social and cultural audience of city inhabitants in Kharkiv and the surrounding towns. This heterogeneous audience often demanded adaptations by the singers to their interests and at the same time promoted the development of the artistic component of the Kharkiv manner of playing, performing techniques and skills.

Among the pieces of Kharkiv kobzars it can be determined: a rich and distinctive repertoire, a special way of playing, specific types of musical instruments, a peculiar philosophy, as well as sacred knowledge, prognostic skills, ethnomedical skills, etc. However, the most striking feature of the Kharkiv singers was nevertheless the original method of playing on the traditional bandura, which was characterized by:

1. A vertical, parallel to the torso position of holding the instrument, where the performer «squeezes it into the heart»;

2. The technique uses up to five fingers of the left hand and the first, second, third fingers of the right hand (unlike the «Zinkiv school», where the second and fourth fingers of the left and the first, second, and third fingers of the right hand are engaged);

3. In the Kharkiv school, the left and right hand play on the treble strings, (basses are played with the right hand rarely). At the same time, in the Zinkiv method, both hands play on the treble and bass strings;

4. The left hand is responsible for the main melodic line, and the right for the accompaniment (in «Zinkiv school» — it is somewhat contrary: the melodic line is conducted mainly by the right hand, and the accompaniment in the left);

5. Unlike the Poltava (Myrhorod) and Chernihiv schools, musical accompaniment plays a prominent role in the performance, continuously sounding throughout the work and often dominates the text.

6. For the performance by the Kharkiv singers one notes inherent improvisation within the limits of the kobza canon;

7. Unlike the Poltava and Chernihiv singers, the Kharkiv singers during the practical performance widely used in their manner of playing on the instrument a standing position, as well as while walking.

There are at least four styles of playing in the «Kharkiv school» recorded on the traditional bandura.

1. «The manner used by Fedir Kholodny»: where playing on the instrument he uses all five fingers of the left hand and three fingers of the right;

2. «The manner of Pavlo Haschchenko»: where the melodic line is followed by the index, or the middle finger of the left hand and the first, second and third fingers of the right;

3. The «Manner of Stepan Pasciuha»: where the second and fourth fingers of the left and the first, second and third fingers of the right hand participate in the play on the instrument;

4. The manner of «Makar Khrystenko»: where three fingers of the left hand and three fingers of the right are involved in playing.

Finally, the achievements of the «Kharkiv school» should include the discovery of the characteristic bandura structure and design with unique markers (reduced dimensions of the instrument adapted for mobile use, asymmetric body construction, radial arrangement of strings, etc.).

Due to the enormous historical, artistic and spiritual developments, the «Kharkiv school» of traditional kobzar performing now has a significant chance for successful revival in the modern cultural space. Today's conditions are surprisingly favorable for the actualization of the traditional kobzardom, because in accordance with the high social need in the circles of modern enthusiasts a rather powerful scientific and methodological basis and practical experience of authentic performance on the national bandura have developed.

Keywords: Kharkiv school, Zinkiv school, traditional bandura, conservative development of tradition.

Тетяна БЕЦЕНКО, Людмила МИХНО,
Юлія ПІДОПРИГОРА (Суми)

ПЕРШОРЯДНІ ПИТАННЯ ВИВЧЕННЯ НАРОДНИХ ДУМ У ШКОЛІ

У статті окреслено ключові питання, пов'язані з вивченням народних героїчних дум у школі. Звернено увагу на проблему походження жанру; розглянуто термін дума; схарактеризовано імпровізаційний спосіб виконання дум; виокремлено образ козака-лицаря, захисника народу; з'ясовано специфіку архітекtonіки тексту думи; засвідчено спроби сформулювати ознаки феноменальності мови дум; зазначено дослідників героїчного епосу.

Ключові слова: народний героїчний епос, думи, кобзар, образ козака, імпровізація, мова дум.

Постановка проблеми.

Народний героїчний епос — окраса національної творчості, геніальна сторінка духовної культури нашого народу. Вивчення мови, стилю, архітекtonіки текстів героїчного епосу завжди буде актуальним і завжди потребуватиме нових підходів — з огляду на те, що це — серцевина усної національної музично-словесно-культурної спадщини. Сьогодні є необхідність в узагальненні, систематизації та поглибленні відомостей про історію зародження і розвитку народного героїчного епосу, етапи та специфіку його дослідження. Зазначене засвідчує актуальність теми наукової розвідки.

Аналіз останніх досліджень.

Питання методики вивчення народних дум у школі висвітлено у навчальних підручниках з української літератури для учнів загальноосвітніх шкіл. Зокрема, подано матеріал про усну народну творчість, зокрема, про народні думи «Маруся Богуславка», «Буря на Чорному морі», інформацію про кобзарів тощо (В. І. Цимбалюк. Українська література. Підручник для 8 класу загальноосвітніх навчальних закладів/ Василь Цимбалюк. — К.: Основа, 2008. — 336 с. — С. 25–38; О. В. Слоньовська. Українська література: Підручник для 8 класу загальноосвітніх навчальних закладів/ О. В. Слоньовська. К.: Літера ЛТД, 2016 — 352 с. — С. 30–46). Вважаємо, відомості про народний героїчний епос при потребі можна розширити, дещо уточнити.

Формулювання мети статті.

Мета статті — визначити основні питання, на які треба звернути увагу у процесі вивчення народних дум у школі; розширити інформаційний обсяг матеріалу про народний героїчний епос.

Виклад основного матеріалу.

Вивчення народного героїчного епосу передбачає з'ясування низки ґрунтовних і складних питань, аналіз яких дасть змогу осмислити природу, автентичність й унікальність народнокультурних уснословесних пам'яток національної творчості. Спробуємо в загальних рисах окреслити їх.

Походження жанру.

Питання про походження жанру думи є дискусійним. У результаті спостережень над мовою і стилем героїчного епосу П. Г. Житецький дійшов висновку, що цей жанр українського фольклору виник під впливом писемності, шкільної літератури.

М. І. Марченко припускав, що, можливо, творцями дум були члени братств при монастирях [10; 127].

Музикознавець, фольклорист Ф. М. Колесса природу народних дум пов'язував з голосіннями. «Важна роль, яку відіграють у думах традиційні схеми оповідання та епічні повторення й формули, засвідчують понад усякий сумнів про усну техніку їх складання й передачі», — зазначає Ф. М. Колесса, а типові закінчення дум «можна вважати їх найдавнішими частинами», що дають цінні вказівки щодо наверстування й групування дум [6; 33]. Не погоджується Ф. М. Колесса з поглядами П. Г. Житецького на залежність дум від віршової літератури XVII–XVIII ст. Розвиваючи твердження Ф. М. Колесси, Наталія Кононенко обґрунтовує витоки дум з голосінь. Визнаючи близькість дум до релігійних творів, приходять до висновку, що думи — це «поминальні молитви» [9; 30].

Літературознавець С. О. Єфремов уважав, що думи, «безперечно, походили з кругів письменних, до народу близьких — од школярства, дяків-пиворізів, інтелігентного козацтва, — але так поцілили, сказати б, у саму душу народню, що втратили всі свої індивідуальні риси, обшліхтувавшись на найкращі, може, зразки, народної творчості» [4; 303].

Отже, проблема походження жанру думи так і залишається дискусійною, до кінця не розв'язано.

Термін дума.

До XIX ст. термін «дума» не мав однозначного визначення. На позначення дум у їх сучасному розумінні вживали терміни «козацький епос», «козацькі пісні», «козацькі псалми», також їх «називали «поважними, святими піснями». Термін «дума» на означення стильової відмінності великих епічних полотен від пісні ввів в українську фольклористику М. О. Максимович у збірнику «Малороссийские песни» (М., 1827). У передмові до наступного збірника — «Украинские народные песни» (М., 1834) — учений

докладно розтлумачив його суть: «Думи — це співи, що виключно належать бандуристам. Від пісень вони відрізняються характером більш оповідним, вільним розміром, що полягає у невизначеній кількості тонічних стоп, хоча іноді (за ліричним характером української поезії) вони уподібнюються до пісні: тоді й набувають сталого пісенного розміру, їх вірші майже завжди римовані. Зміст у більшій частині історичний» (Див.: Максимович М. А. Украинские народные думы / Максимович М. А. — М., 1834. — Кн. 1–3. — 136 с. — С. 2).

Проаналізувавши дефініції жанру, М. К. Дмитренко пропонує таке розгорнуте формулювання: «Українські народні думи — це епічні монументальні словесно-музичні твори героїчного, соціально-побутового характеру, що відображають модус художнього мислення козацької доби, бароко та кульмінаційний етап формування національної самосвідомості етносу, ідеї державності; мають астрофічну будову, вільний віршовий розмір (від шести до сімнадцяти і більше складів у рядку, рядки об'єднані в уступи), переважно паралельне дієслівне римування. Думи, як правило, виконують експресивним імпровізованим у межах традиції соло-речитативом (мелодекламацією) — під супровід гри на кобзі або бандурі, рідше — лірі» [13; 15].

Отже, термін **дума** має синонімічні відповідники. У фольклористиці існують різні визначення думи як жанру. До цього часу вчені працюють над дефініцією героїчного епосу.

Імпровізація як спосіб виконання дум.

Висновки дослідників героїчного епосу свідчать, що думи зародилися в усномовному народному середовищі (ймовірно, козацькому), цим же шляхом і поширювалися. Особливими були способи запам'ятовування текстів означеного жанру, а відтак — і їхнього словесно-образного відтворення. Непоясненим до кінця є механізм фольклорної комунікації, зокрема — феномен імпровізації. Імпровізація (лат. *несподіваний*) — «різновид творчості, який здійснюється швидко, безпосередньо, без попередньої підготовки шляхом фіксації вільного потоку асоціацій» [7; 418], «характерна специфіка виконання творів усної народної словесності, які зберігаються у пам'яті виконавців і кожен раз у процесі відтворення в рамках своєї традиційної жанрової форми, залежно від індивідуальних особливостей виконавця, зазнають різного ступеня змін» [12; 161]. У результаті виникають численні варіанти тексту фольклорного твору в процесі усного побутування при збереженні його основного змісту.

Музикознавець А. Іваницький суттєво відзначив: «Імпровізація — суттєва риса дум. Кобзар запам'ятовує не слово в слово, а здебільшого смислові віхи сюжету, які потім „наживляє” в процесі виконання. Це не значить, що співак створює текст думи кожного разу заново: він користується готовими фольклорними образами, блоками слів, епічною лексикою тощо,

які містяться в його пам'яті. При цьому його творча свобода залишається досить значною: дума ніколи не повторюється буквально" [5; 137].

Імпровізація передбачає знання поетичної мови фольклору (жанру взагалі, окремих текстів зокрема). Імпровізуючи, виконавець „активізує” в пам'яті (тобто відбирає) не окремі слова, а мовні структури (конструкції) — формули (по-іншому — текстово-образні універсалії) [3], які є готовими формами, комбінує їх і створює цілісне висловлювання.

Отже, імпровізоване творення тексту думи (варіанта) — суттєва, визначальна ознака героїчного епосу.

Образ козака-лицаря, захисника народу.

У думках історико-героїчного змісту на перший план виступають образи козаків, що пов'язані з героїчними подіями минулого — з національно-визвольним рухом на Україні проти турецько-татарської та польської навали: Самійло Кішка, Сулима, Павлюк, Острияниця, Сірко, Хмельницький, Богун та ін. До мужніх захисників рідної землі, образів, вигаданих художньою уявою, відносять також ім'я отамана Матяша (дума «Федір безрідний, бездольний»). Історичні дані відсутні і про козака-героя Івана Богуславця (дума «Іван Богуславець»). Вважають, що ім'я Івась Коновченко теж не пов'язане з конкретною історичною особою (дума «Івась Коновченко, вдовиченко»). Всі ці персонажі символізують безстрашність, героїзм, відвагу.

У думках соціально-побутової тематики увага здебільшого зосереджена на описові морально-етичних характеристик і поведінки героїв у стосунках з ближніми (охоплений переважно родинний простір, крім дум «Олексій Попович» та «Буря на Чорному морі»). Проте і в думках соціально-побутової тематики («Козак-нетяга Фесько Ганжа Андибер», «Козацьке життя», «Проводи козака», «Олексій Попович», «Буря на Чорному морі» та ін.) образ козака є домінантний.

У народних думках засвідчено прагнення достовірно в художній формі відобразити героїку минулих часів і уславити героїв; у зв'язку з цим розглядані художні твори подають узагальнені образи народних захисників — безіменних козаків: три брати самарські, три брати азовські. Безіменні козаки як захисники Вітчизни, як невірники змальовані в думках «Смерть козака в долині Кодимі», «Невірники на каторзі», «Сокіл і соколя» та ін.

Узагальненою символічною семантикою характеризується образ козака Голоти в однойменній думі: Голота — від голий — «такий, що нічого не має; бідний», відповідно подається й опис вбрання: Три семирязі лихий: Одна недобра, друга негожа, А третя й на хлів незгожа, що означено іронічно з допомогою текстово-образної універсалії шати дорогиї, і трохи далі доповнено традиційною текстово-образною універсалією шапка-бирка: шапка-бирка — Зверху дірка, Травою пошита, Вітром підбита [11; 74]. Козак Голота однак багатий духовно, пройнятий любов'ю до рідної землі, є її захисником. Однією з ключових текстово-образних структур, що розкриває

образ козака як сміливця, завзятого воїна і характерника, виступає представлена в різних варіантах конструкція з компонентом **гуляти**: Ой полем, полем килиїмським, То шляхом битим гординським, Ой там гуляв козак Голота, Не боїться ні огня, ні меча, ні третього болота [11; 74], в чистім полі не орел літає — То козак Голота добрим конем гуляє [11; 74].

Архітектоніка тексту думи.

Тексти дум, як правило, складаються із зачину, основної частини і кінцівки.

Зачин (заспів) — «коротка вступна частина усного народного твору (билини, історичної пісні, казки та ін.), що підготовляє слухача до подальшої оповіді; виражається звичайно в канонічній, стилістично обробленій, визначеній формі» [8; 111]. Структура зачинів дум (і їх варіантів) різнорідна, позбавлена суворої регламентованості. Об'ємні за структурою, багаточленні зачини фіксуємо в думках «Козак Голота», «Атаман Матяш старий», «Федір безрідний, бездольний», «Три брати самарські», «Смерть козака в долині Кодимі», «Невільники на каторзі», «Сокил і соколя», «Іван Богуславець», «Маруся Богуславка», «Самійло Кішка», «Сестра і брат» та ін.; зачини одно-дворядкові в таких думках, як: «Дума про смерть Богдана Хмельницького», «Проводи козака», «Козацьке життя». У поодиноких випадках думи зовсім не містять зачину («Розмова Дніпра з Дунаєм») [3].

Основне призначення зачинів, їх ідейно-художня вартість полягає у тому, щоб з самого початку виголошення думи наблизити слухача до кола змальовуваних подій. З цією метою в зачині обов'язково зазначаються головні дійові особи, вказується місце описуваних подій та ін.).

Кінцівка. Думова кінцівка «як архітектонічна форма, ціннісно спрямована на зміст (можливу подію), віднесена до нього» [1; 15]. Аксиологічна спрямованість думових закінчень вочевидь постає вже з їх тематики. Згідно із спостереженнями Ф. М. Колесси, невільницькі плачі, наприклад, закінчуються прокльonom турецької неволі і молитвою про визволення [6; 33], у кінцівках лицарських дум прославляється полеглий козак-товариш [6; 40], група дум про щасливе повернення козаків у кінцівках має вказівку про паювання здобичі та засвідчує похвалу ватажкові [6; 47], думи про Хмельниччину містять прославлення воєнних успіхів та побажання козакам [6; 49], побутові думи закінчуються похвалою батьківській-материнській молитві [6; 50] тощо. Відповідно до ідейно-змістового навантаження дум, опису історико-героїчних подій, закінчення активізують поняття **пам'ять, слава, воля / неволя, прохання, побажання, віра**.

Отже, формули зачинів і кінцівок як архітектонічні компоненти текстів дум споріднюють їх з іншими жанрами народної творчості (казками, легендами тощо).

Феномен мови дум.

Мова дум, що визнана феноменальним явищем в історії національної мовнокультурної традиції, становить своєрідне органічне поєднання на-

родної мовної основи (на всіх рівнях) та книжної (зокрема релігійної) з домінуванням, звичайно, усно-народних елементів. Книжний компонент мови народних дум зумовлений, безперечно, інтелектуальним впливом культурно-освічених особистостей.

З-поміж художніх засобів у думах вирізняються епітети. Поруч із загальнофольклорними епітетами (*біле тіло, чорна земля, зелена трава, буйний вітер, ясне сонце, ясна зброя, ясний меч*) зустрічаються і такі, яких немає в інших жанрах (т. з. гомерівський епітет, представлений складним прикметниковим словом): *щерлатное гніздо, щирозлотний перстень, жемчужное яйце, злосупротивна хвиля* та ін. [2].

Важливим засобом характеристики у думах є порівняння. Герої дум порівнюються із соколами, голубами, перепелами, лебедями. Наприклад:

— Добре, братіку, учини./ Через високії ліси/ Ясним соколом перелини,/ Через бистрії ріки/ Білим лебедоньком перепливи,/ Через великіі города/ Сивим голубоньком перелини,/ Мов моє серце тугу розважає. (« Сестра і брат»).

Для дум властиві заперечні порівняльні конструкції (у структурі паралелізму): То не сива зозуля кувала,/ Не дрібна птиця щебетала,/ Не у борі сосна зашуміла, — То бідна удова/ У своєму домі з своїми дітьми гомоніла.

(« Бідна вдова і три сини»), Там не сокіл хвилить-прохвиляє/ Як син до отця до матері з тяжкої неволі поклон посилає («Плач невольника»).

Думам притаманна формула неможливого: «Ей, сестро моя рідненька, / Як голубка сивенька! / Не виглядай мене ні з Чорного моря, / Ні з чистого поля, / Ні з славного люду, війська Запорожжя. / А виглядай мене, сестро, / Як будуть о Петрі сині озера замерзати, / А о святім Василії калина білим цвітом процвітати» (« Проводи козака до війська»).

Обов'язковим складником тексту героїчного епосу виступає паралелізм: Ой та то ж не пили пилили / І не тумани вставали, / Як із землі турецької/ Та із віри бусурменської/ З города Озова, з тяжкої неволі. («Втеча трьох братів із города Озова, з турецької неволі»), У річки Самарки, / У криниці Салтанки, / Там усі поля самарські пожарами погоріли, / Тільки не горіло два терни дрібненьких, / Два байраки зелененьких, / Бо там подлі їх лежало три брати рідненькі: / То вони постріляні, / Порубані, / На рани смертельніі знемагали, / Що у їх рани рубанії кров'ю ізійшли,/ А стрілянії до серця приійшли («Три брати самарські»).

Крім цього, у думах актуалізовані гіперболи, плеонастичні та тавтологічні структури, евфемізми, перифрази, метонімічні та синекдохічні перенесення, метафоричні структури (див.: Беценко Т. П. Естетика мови українських народних дум: Словник текстово-образних одиниць / Т. П. Беценко. — Суми: Мрія, 2017. — 124 с.). У текстах героїчного епосу багато запозичень з інших мов [14]; суттєво представлена релігійна лексика, лексика з галузі військової справи; значущим є ономастичний шар (антропоніми, топоніми) та ін. [2].

Отже, художньо-образна система дум — самобутня і виразова.

Дослідники дум.

Як один із жанрів фольклору, думовий епос у різних аспектах привертав увагу таких дослідників, як М. О. Максимович, М. І. Лисенко, Ф. М. Колесса, П. Г. Житецький, М. Т. Рильський, Г. А. Нудьга, С. Й. Грица, В. Шелест, М. Підгорбунський, М. К. Дмитренко, М. Стратілат, Т. П. Беценко, М. М. Набок та ін. Збиранням та осмисленням феномену дум займалися зарубіжні вчені — російські (Ф. І. Буслаєв, О. Ф. Міллер, О. М. Веселовський та ін.), хорватські (В. Ягич), польські (М. Грабовський, М. Касянь, Ч. Нейман), французькі (А. Рамбо, А. Ходзько, М. Шеррер), англійські (В. Морфіл), німецькі (Ф. Боденштедт, Й. Гейдер, П. Дільс, П. Кремер), італійські (Д. Чамполі).

Як переконаємося, інтерес до дум з часом — невичерпний. Героїчний епос слугує джерелом пізнання ментальності етноносіїв культури.

Висновки.

Отже, народний героїчний епос — одна з фундаментальних і складних тем, що вивчаються у школі. Особливості жанру думи можна пізнати на основі врахування багатьох чинників.

Перелік використаних джерел

1. Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики / М. М. Бахтин. — М.: Худ. лит., 1975. — 504 с.
2. Беценко Т. Мова думового епосу: Словник епітетів, складних слів, тавтологічних і плеонастичних структур, географічних найменувань і релігійних понять. / Т. Беценко. — Суми : Вид-во СумДПУ ім. А. С. Макаренка, 2008. — 108 с.
3. Беценко Т. Текстово-образні універсалії думового епосу: структура, семантика, функції: [монографія]. / Т. Беценко. — Суми : Вид-во СумДПУ ім. А. С. Макаренка, 2008. — 400 с.
4. Єфремов С. Історія українського письменства / Сергій Єфремов. — [4-е вид.]. — Мюнхен, 1989. Т. I. — 1989. — 690 с.
5. Іваницький А. Українська народна музична творчість/ Анатолій Іваницький. — К. : Музична Україна, 1990. — 335 с.
6. Колесса Ф. Формули закінчення в українських народних думах у зв'язку з питанням про наверствування дум / Філарет Колесса.— Львів, 1935. — 67 с.
7. Літературознавча енциклопедія / автор-укладач Ковалів Ю. І. — К. : Академія, 2007. — Т. I.
8. Квятковский А. Поэтический словарь/ А. Квятковский. — М.: Сов. энциклопедия, 1966. — 376 с.

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

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

11. Украинские народные думы. — М.: Наука, 1972. — 560 с.

12. Українська фольклористика Словник-довідник / Укл. і заг. ред. м. Чернопиского. — Тернопіль: Підручники і посібники, 2008. — 448 с.

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

14. Халимоненко Г. І. Лексика дум та історичних пісень (коментар тюрколога) / Г. І. Халимоненко // Укр. мова та літ. в школі. — 1977. — №9. — С. 21–29.

Tetyana Betsenko, Lyudmyla Mykhno, Yuliya Pidopryhora (Sumy)

THE FIRST QUESTIONS OF STUDY OF PEOPLE DUM IN SCHOOL

The article outlines the key issues related to the study of folk heroic dumas at school. Pay attention to the origin of the genre; the term dome is considered; An improvisational way of performing dumas is described; the image of a Cossack knight, a defender of the people, is singled out; the specificity of the architectonics of the text of the thought is determined; attempts have been made to formulate signs of the phenomenal language of the дума; noted the researchers of the heroic epic.

Keywords: folk heroic epic, дума, kobzar, image of Cossack, improvisation, дума language.

РОЗДІЛ II

*Дослідження.
Матеріали.
Дискусії*

Олександр ТИХЕНКО (Київ)

МАТЕРІАЛИ ДО ВИВЧЕННЯ ЛІРНИЦЬКОЇ ТРАДИЦІЇ КИЇВСЬКОГО ПОЛІССЯ

У статті порушено проблему запису спогадів про українських лірників. Вперше опубліковано 7 розшифровок аудіозаписів з історії української лірницької традиції.

Ключові слова: записування спогадів, ліра, сліпі старці, Київське Полісся.

– Доброго дня! Я — із Києва. Пишу книгу про лірників — колись ходили такі музики, які на ліру грали. Ви не знаєте, до кого тут можна звернутися, хто міг би знати про таке? Це мені потрібні люди із 20-х, 30-х років народження, при своїй пам'яті, не лежачі. Не знаєте, кого на цьому кутку можна було б гукнуть?

Приблизно такими словами починається кожна чергова експедиція на терени Київського Полісся. Усе, що потрібно, — це наполегливість, завзятість, терплячість, націленість на запис конкретного матеріалу. Адже декілька людей кажуть, ніби тут лірників ніколи не було — усе одно треба йти далі і розпитувати. Кажуть, на цю вулицю не звертай, тут тобі ніхто нічого не розкаже, бо не знають. А треба йти і питать.

Найтяжче під час такої мандрівки, звісно, доступиться до старої людини. Може, припустимо, пощастити, і респондент сидітиме за воротами на лавочці, шукаючи принагідної бесіди і слухача. Буває, доводиться довго гукати, аби респондент вийшов. Часом трапляється так, що треба переконувати родичів респондента, аби ті дозволили поговорити зі старою людиною:

– Будь ласка, дозвольте запитать! Це ж недовго...

– А нащо воно Вам?

– Та ми в Києві робимо такі інструменти: бандури, ліри. І так запитуємо у старих людей, хто що пам'ятає. Може, у дитинстві там хто бачив лірника або бандуриста.

– Ви знаєте, у нас мати вже стара. Вона такого знати не буде.

– Так якраз отакі старі люди і можуть про таке що-небудь розповісти.

– Слухайте, я Вам пораджу — ідіть у клуб, там запитаєте завідувачку,

Марію Василівну, вона краще знає. Вона геть усі оці старовинні українські інструменти знає.

– Та ні! Вона — молода, вона такого знати не буде. Або щось із книжок почне розказувати. А мені цікаво поговорити із людиною, яка на власні очі бачила.

– Отут, через дорогу, живе сусідка. Ця така, що могла б розказать.

– А з якого вона року народження?

– Вона — із 68-го.

– Та тоді вже тут такі із лірами не ходили...

– Чого ж Ви від мене хочете? Розумієте, у нас мати вже почала забувать.

Вона не знатиме.

– Та хоч самі в неї зараз запитайте, а мені перекажете.

– Навіть запитувать не буду! Мати про таке ніколи не розповідала. Якби ходили, дак вона розказувала б.

Уже думаєш попрощатся та йти далі. Але ще за інерцією мовчки стоїш, дивишся в сторону, видумуючи останню комбінацію запитань.

– Знаєте, у Вас матір стара, за 90 років. І при своїй пам'яті. Тут на все село кілька таких людей. Розумієте, мені тут особливо вибирати нема з кого!

Посміхаємось, стоїмо обоє мовчки, не знаємо, що ще казать. Аж тут з хати несподівано виходить такий бажаний респондент і починає ходити по двору у якихось своїх справах.

– Мамо, тут приїхав якийсь чоловік з Києва, запитує за кобзарів, лірників. Чи були в нас такі?

– А-а, ото таке-о?... — крутить правою рукою. — Були, ходили такі.

– А чого ж Ви нічого про них не розказували?

– А шо ж про їх можна розказать, про старців?

Починаєш розпитувати, і поступово виринають все нові й нові деталі, цікаві подробиці з лірницького побуту. Такі буденні для оповідача і такі безцінні для дослідника кобзарсько-лірницької традиції. Вертаючись додому, вкотре думаєш собі, як важливо мати в потрібний момент запас завзятості й наполегливості. Зрештою, необхідно визнати, важко буває втримувати при собі ці якості, обходивши за день по сонцю величеньке село або 2–3 села.

Що ж, поки є сили, поки існує унікальна можливість записати цінні спогади і суттєво збагатити джерельну базу принаймні лірницької традиції, слід невпинно працювати. Адже залишається ще стільки питань... Як лірники ставилися до бандерівців? Чи склали нові пісні? Наскільки поширені були зрячі лірники? Хто робив колісні ліри? Як саме діти дражнили лірників-старців? Чи траплялося колись таке, що лірники пританцьовували під час співогри? Відповіді на ці та інші питання частково можна отримати, прочитавши запропоновану статтю.

Ще хочеться сказати про ставлення людей до мандрівника-етнолога. Дякувати Богу, загалом люди найчастіше залюбки допомагають, кажуть, до кого краще звернутися, іноді ходять разом із тобою по всьому селу, знайомлять із цікавими респондентами, де-не-де за доброю українською традицією нагодують досхочу, благословлять на подальшу працю. Що й казати, трапляються неймовірно доброзичливі люди, прихильні до дослідника нашої української старовини. Принагідно висловлюємо їм подяку за ту турботу та допомогу, яку вони надали. А особливо дякуємо всім респондентам, які поділилися своїми безцінними спогадами і відкрили нам нові факти з історії лірницької традиції Київського Полісся.

Лірники в Катюжанці

<...>.

Житель села: Лірників ото... шо... знаєте?

М. Бабич: Та я це знаю.

<...>.

Вони до нас завжди заходили, бо баба їм завжди... Ну, не всі їх дарували. Ми трошки ж були багатіє. І бабуся їм ніколи нічого не жаліла. І вона ще й... Іще вона просила, щоб вони грали для мене.

Я стою так. А в нас такі лавки були зробленіє дерев'яніє — я на ту лавку вилазила, а він мені на ліру грає.

<...>.

Грає на ліру і розказує, шо, наприклад, у Хвеньовичах в одної вдови, як сьогодні я знаю, забрали корову. І це звертали на бендерівців. Послухайте мене! А він каже:

– Це не бендеровці, а це енкеведісти!

Ви мене поняли? Це послі війни таке було.

<...>.

Релігійні мотиви вони всігда співали: “Вірую”, “Отче наш”. Це “Отче наш”, “Вірую” і, оце, “Да воскреснет Бог” — “Воскресного Бога”. Оце три молитви вони на ліру грали. Це як сьогодні я знаю.

Ну, вони ходили вдвох. Було вообщє таке, ходили. Або хлопчик, або дєвочка. Такі уже подростковіє — дєсь років по 12, отаке-о! 11–12 рочків.

О. Тихенко: Так це-от поводитирі, да, були?

М. Бабич: Поводирі такі.

О. Тихенко: Бо вони ж сліпі були, ті лірники?

М. Бабич: Да, да, да! У них... Їх поводитирі водили. Ну, поводитирі, вони... Він... Ну, це обично хлопці ходили... мужчини ходили такі уже, в роках... І справа в тому, шо поводитирі були, ну, легеньку їду вони носили. А важку, наприклад, якщо там більше шось дають, до цей несе і ліру, і несе й, ту... і

еду. Такі торби були в них. Вобщем, і так торба, і так торба, і ліра тут, спереди.

Житель села: Люди їх підкармливали, да?

М. Бабич: *Канєшно!*

<...>.

О. Тихенко: А лірники грали танцювальні якісь пісні?

М. Бабич: *Обов'язково! Це, як закаже бабуся, вони грали: і "Топака", і "Краков'як", і якіє хоч вони грали тії танці. Но обично бабця просила, шоб вони грали, розказували те, де шо робиться.*

<...>.

Вони... якось вони розказували все в піснях. Вони так не розповідали, шо там, як-от я розповідаю, не! Він отак грає — та ліра, вона... якось вона такими разными голосами так... Я не знаю, шо там за звук і як вона була зроблена, ну, її було слухать — це просто... Воно... За все забуваєшся! За все забуваєшся!

<...>.

І тоже ж бабуся, вона мені... Не мені, а цьому ж уже лірнику... Як я сьогодні помню, один був... Вася звать його було.

О. Тихенко: Лірника, да?

М. Бабич: *Лірника Вася було звать. А хлопчика, шо водив, Міша було звать. До вона їх всігда, оце, так: піде, йому... Вона так... Вона ніколи не жаліла: цьому Міші насіння такого гарбузового дасть, такого підсмаженого, і чорного, і білого, сушки там, грибочки, чи що там вона мала, вона всігда... І ще шо вона давала їм — це, як я сьогодні знаю, обізательно печену хлібину. Печену хлібину. Вони так уже щиро дякували, шо я не знаю.*

І вони завжди... Бабині вибаганки раді мене вони виконували.

<...>.

Записав О. В. Тихенко 4.07.2014 р. у с. Катюжанка Вишгородського р-ну Київської обл. від Марії Сергіївни Бабич, 1933 р. нар., корінної жительки села.

Категорія документа: свідчення.

Адміністративно-територіальні назви, згадані в документі: Катюжанка Вишгородського р-ну Київської обл., Феневичі Іванківського р-ну Київської обл.

Датування подій, згаданих у документі: 1940-ві рр.

Лірник у Козаровичах

<...>.

Н. Ярова: *Був якийсь, ходив колись... Це ще мало я й пам'ятаю. Ну, я ж не знаю, казали: ліра. Оце отаке. Дак крутить отаке.*

<...>.

Уже ж божественне співає, от. Увійде кожний раз і помолиться.

<...>.

А так не пам'ятаю.

<...>.

Записав О. В. Тихенко 3.07.2014 р. у с. Козаровичі Вишгородського р-ну Київської обл. від Надії Титівни Ярової, 1926 р. нар., корінної жительки села.

Категорія документа: свідчення.

Адміністративно-територіальна назва, згадана в документі: Козаровичі Вишгородського р-ну Київської обл.

Датування подій, згаданих у документі: 1930-ті рр.

Лірник у Рудні-Димерській

<...>.

О. Тихенко: Чи ходили люди... лірники, які на ліру іграли отак?

О. Гавриленко: *Ого, синок, це ще як я ходила, мабуть, у штанах. Дак, як там ми жили, дак ходили. О-о-о!*

О. Тихенко: Ходили лірники?

О. Гавриленко: *Дак тоді співав вон же гарно як! Ага! О! Я була попередня мала всі пісні, да позабувала. Попередня мала його... А вон, знаєш, де? Вон у нас не був у хаті. А ми якраз гуляли у Андрія у Лаврінового. Отам, де Вітьманова хата.*

Жителька села: Я знаю!

О. Гавриленко: *О! Дак отам гуляли. Дак вон от уже співав гарно! Так уже гарно співав, шо й не знаю. Усяких пісень. Дак ми слухали...*

<...>.

О. Тихенко: А от на ліру він іграв? На ліру іграв він?

О. Гавриленко: *Ну, як же! Грав на ліру і співав! Я ж розказую Вам! Дуже-дуже гарно, дуже співав. Таких песен співав.*

<...>.

О. Тихенко: Які він співав?

О. Гавриленко: *А які? Вон і божественніє грав...*

О. Тихенко: Божественні...

О. Гавриленко: *Вон і такіє грав. Вон грав усякіє. Усякіє песні грав. Дак хіба іще хтось із їм... Вон не сам був. Вдвох, бо...*

О. Тихенко: Він, мабуть, сліпий був, да?

О. Гавриленко: *Бо вон слепий був, а ліру йому несли. І вон усе... усе співав. Дак це я чула. Це вже я знаю.*

<...>.

О. Тихенко: А звідки він приходив? Він же ж не місцевий був? Чи з Вашого села він? Чи приходив з якогось села?

О. Гавриленко: *Хто?*

О. Тихенко: Лірник оцей. Звідки він приходив?

О. Гавриленко: *О, Бог його знає, скудова вон.*

О. Тихенко: Не знаєте, з якого він?..

О. Гавриленко: *Невідомо, скудова вон.*

О. Тихенко: Ну, не місцевий точно?

О. Гавриленко: *Ніхто тоді його не питав. Шо у кого там було, якіє там копійки були у кого, якіє гостинці були... Емілія пошла понаходила все, а там... шось там і matka побігла моя да принесла йому. О-о-о, вон тоді гарнії пісні співав. Шо, оце, тепер робиться, те вон співав. Я трошечки запам'ятовувала. Наперед, наперед людина знала... і така сліпа.*

<...>.

О. Тихенко: Скільки йому було років? Він старий уже був дід?

О. Гавриленко: *Ну, аякже! Канєшно!*

О. Тихенко: Років сімдесят, да, десь було? Чи молодший?

О. Гавриленко: *Може, й було до цього, може. Да, пожилий був, не молодий був. А з ім молодий такий хлопець ходив, шо ліру носив. Цей не співав, цей тільки ліру носив і слухав його, куди вон, ішов.*

<...>.

О. Тихенко: А шо лірнику цьому дарували от зазвичай? Їжу якусь йому давали, отому, шо на лірі грав?

О. Гавриленко: *Давали, давали йому. Ну, яка власть же, такіє і гроші йшли. Трохи грошей давали, а то — у кого якіє пірожки, у кого трошки там сала такого, шоб йому легко ж було й носить же.*

Жителька села: Ну, їсти ж треба шось.

О. Гавриленко: *У його така торба за плечами...*

<...>.

О. Тихенко: А це до війни було? Чи після війни іще теж він ходив, оцей, шо з лірою?

О. Гавриленко: *Ще до війни було.*

<...>.

Ми ще, як іде лірник, дак боялися. А тоді вже, як почули, шо вон співає і грає, дак ми тоді заходимо у хату.

О. Тихенко: А чого ви боялися?

О. Гавриленко: *А того, шо діти були ще малиє. А шо ж?.. Це ж коли воно було. Я із 25-го году. Подумайте, коли це воно було!*

<...>.

О. Тихенко: Ну, от зачекайте одну секундочку! Оцей лірник, він ходив по хатах, да? Чи, може, він там на ярмарку десь?..

О. Гавриленко: *Не знаю я, чи вон по всіх хатах ходив, чи не всіх, а у цього у Андрія всігдa вон був. Всігдa. І туди, там шо в кого було, до принесуть уже йому. Там Харитина принесе, матка моя Мар'я, Катя Нюсіна.*

<...>.

О. Тихенко: Певно, він і ночував отут в селі, да, у когось?

О. Гавриленко: *А, не знаю. Да, люди пускали!..*

<...>.

Записав О. В. Тихенко 3.07.2015 р. у с. Рудня-Димерська Вишгородського р-ну Київської обл. від Олександри Захарівни Гавриленко, 1925 р. нар., корінної жительки села.

Категорія документа: свідчення.

Адміністративно-територіальна назва, згадана в документі: Рудня-Димерська Вишгородського р-ну Київської обл.

Датування подій, згаданих у документі: 1930-ті рр.

Про майстрування колісних лір у Іванківському районі

<...>.

Є. Єрко: *Десь туди, до Іванкова, там був такий мужчина, шо робив оці ліри.*

О. Тихенко: Оце теж дуже цікаво.

Є. Єрко: *Да! Ну, його вже нема. Він уже давно-давно помер. Йому вже було років, наведено, може, і 100. Ну, жив довго. І йому заказували ці ліри. Платили гроші, і він, ну, сам він... лічно сам робив.*

О. Тихенко: А коли він помер десь? В яких?.. Тоді ж, в 40-х роках, чи уже після?..

Є. Єрко: *Ні, по-моєму, у війну.*

О. Тихенко: У війну він помер...

Є. Єрко: *У війну, да! Бо люди тоді наші казали, шо туди хтото їздив із нашого села, щоб купить ліру у його, а вони... А ті люди кажуть, шо...*

– Він вже давно помер. І зараз нехто в нас не робить, бо не вміють.

<...>.

Помер, а не на кого не навчив, як їх робить.

<...>.

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.

Категорія документа: переказ.

Адміністративно-територіальні назви, згадані в документі: Іванківський р-н Київської обл., Демидів Вишгородського р-ну Київської обл.

Датування подій, згаданих у документі: 1930–1940-ві рр.

Лірники в Іванкові

<...>.

О. Тихенко: В Іванкові <...> грали <...> на ліру?

М. Толочин: У Іванкові. В Іванкові.

<...>.

На базарі так посядуть на кладочках, грають, а люди йдуть, їх дарують усі. Дарують люди всі. Всі люди дарують. Вони так: у ворота вийшли, по-сели, грали.

<...>.

Співали сильно, грали. Гарно співали. Як співали — всі люди плачуть, бо жалісні... Такої жалобної пісні ще співали. Співали. Як заспівують, дак всі... Співують. Це я сама собі споминаю, як “Сиротки” співали:

*Летіла зезуля
Через круту гору,
Да випила пшениченьку... пшениченьку,
Лишила полову.
Нащо ж мені та полова,
Як зерна немає?
Нащо ж мені та жисть,
Як мої ж мамочки немає?*

<...>.

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.

Категорія документа: свідчення.

Адміністративно-територіальна назва, згадана в документі: Іванків Київської обл.

Датування подій, згаданих у документі: 1930–1940-ві рр.

Лірники в Запрудці

<...>.

О. Тихенко: Ходили такі, шо на ліру грали?

<...>.

В. Гончарук: До війни ходили такі. А ми ще малиє були — бігаємо слідом, дивімося. Воно гарно грає даже. Другий ще й співає, як хто, на тій лірі.

<...>.

Буває, з ім ходить ще пособнік, шо несе його там... шось там же несе в його. Люди ж дають, хто шо. Не так же ж, шо тільки гроші. Хто шо давав. Кто кусок сала там винесе, ті — хлібця чи мукички, чи... Все брали, не од чого не одказували. Дак тей же ж пособнік носив те все. Тільки так багато не брали хліба, бо цей же не пуднесе багато, а так, щоб у їх було шо поїсти.

<...>.

Як уже багато набере, тоді вже вони вертаються, вже йдуть собі пішки назад. Не було ж техніки — ходили пішки. Ідуть через... Ідуть удвох. На Унин даже отсюди, прямо, це ж тоді по дорозі, це, вони підіймалися. На Унин той ідуть. І звудти ще й туди йшли. Куди хочеш, йшли.

<...>.

Але то інтересне таке, шо грає вун.

<...>.

Воно ж так лежить або в торбочці, або висить через плече отак. Дак ми пудстрибуєм да...

– Покажи!

<...>.

Вони не дуже дають дивиться. Каже:

– Поломите! Не лізьте!

– Ми не будем чепать! Тільки так будем дивиться! Покажіть!

До вун це покрутить — воно грає.

<...>.

О. Тихенко: А які пісні вони грали, Ви не пригадаєте?

<...>.

В. Гончарук: І про Бога співали. І співали вони все пісні про Шевченка. Це Шевченко складав... От із “Кобзаря” багато. “Катерину” співав один, я добре знаю.

Да кажу:

– Ой, діду, Ви так гарно співаєте! Ще поспівайте!

Вун так гарно співає, і ми йому — копейки. А тоді нема у нас грошей — ми ж малиє. Дак ми — на кубла, у хлів. До всі яйця позабіраєм да ім пооддаєм. Ячка повиносим — вун нам дякує так гарно і гарно співає. Ще й показує нам теж.

– Діду, шо воно співає? Хоть покажи! Я тобі яєчок зараз...

Полізла на кубло, куру цю скинула да у пельонку тие яйця, шо найшла, і принесла діду.

А воно ще й молоде, може? Бог його знає! Але ж обростаний... Вони не брилися, а з бородою... Воно, мо', нагадує молоде. Бог його знає!

<...>.

О. Тихенко: А на весіллях?.. Запрошували, щоб грали там, на весіллях, може, на лірі чи не було такого?

В. Гончарук: У нас на весіллях... Не помню такого, щоб на весіллях... А так: пройде вулицею, дак бежимо слідом. Дітей... багато бежить нас за їм. У нас же не одна вулиця, а дві було, три улиці. Дак в кінці — з цієї улиці на другу переход. І ми слідом побігли туди. По всіх улицях бігаємо. А не, до по всьому селу даже, поки... поки з села не поїде.

А тоді з села йде на друге село. Або на Іванков, або йде туди, на... на Обуховичі, або прямо йде сюди, на Унин. Смотри, куди вже поїде вун. Смотри, куди хто йде. Вони ж не... не всі в одне направлення. Хто куди йде. І ми всі слідом вже ідем. Як іде на Унин, — значить пошов на ліс той. Значить, і ми пройшли — аж на ліс за їм пробігли. А тоді вже...

– Вертайтесь! — на нас, це, кричить. – Вертайтесь, діти, додому, бо я йду далеко. Поїду на... на тие села. Вертайтесь, бо ви поблудите, вас будуть батьки шукать, — так приказує.

<...>.

О. Тихенко: А от дивіться, ви їх не дражнили, оце?

<...>.

В. Гончарук: Дражнили хлопці їх. Дражнили.

<...>.

Сидить другий хлопець, плаче там чи як ото б'ються вони да... дак...

– Шо, лірник, роззявив глотку да сидиш, да вже реवेश? Лірник! Біжи за лірою!

Оце тако. Шо оцей лірник, до це вже, я знаю, плаксивий такий да такий нещасний...

– Будеш ходить поповз хату і на ліру грати: “Господі, помилуй! Господі, помилуй!”.

Ще й перекривляють. Таке. Дражнили.

Але це інтересна штука. Здумала, шо... Коли воно було, бачиш... Я вже й забула за таке.

О. Тихенко: Так а грали шось жалібне, да? Жалібне грали і про Бога шось?

В. Гончарук: Да, да! Лірник гарно... Якось так гарно... Вони якось прикладнисто. Чи то вони вже повиучувались? Хтось... Я знаю, уже ж... уже ж ми чималие були, уже в школу ж ходили, до вже ж... Дак вони чи самі, мо', складали віршики таке все. І багато вони про Шевченка співали.

<...>.

Всякие співали. Співали смешние. Таке, шо бежимо слідом да сміємося. Таке складали саміе. Саміе багато чого складали отіе лірники. І ще були таке, шо і співає, грає, ще й приспіває. Таке були.

<...>.

Ще й ногою дригає. Ми ще кажем:

– До, дядьку, й потанцюйте!

Дак вун ще нам і труситься. В отаких ходили вони... в таких довгих свитах. І це ще в тому латаному труситься. Ще й раз-у-раз пудстрибує. До я думаю, шо то ж молоде. Старе не буде плигать. А то ще й пританцювувє.

<...>.

А нам смішно, дак ми слідом по всьом селу за їм ідем. Вун іде да спєває, а люди виходять. І ото пройшов наче недовго — туто до нас, донизу, тут уже ж скоро село кончається, туди. А од нас туди зайшов — уже повно, уже вун не... не бере.

<...>.

Да пудвозили їх. Уже ж вун не... не пуднесе багато. Скулько вун пуднесе? Ну, хай одного мешечка вузьме да, ту... ліру ж ту треба нести. Вона й не важка, але всьо равно, вона ж — габаріт. Мешечок такий. Вона не голенька, так, шоб гола. Вони тако, неначе... Ото тчуть полотно своє та... да тим полотном обшивали. Тоненьке таке, легеньке воно, біленьке, убілене.

О. Тихенко: Накривали, да, якось оцим?

В. Гончарук: Так, наче мешечок. Вона... наче торбочка, обшита вона. Уставить туди ту ліру. Вона не була гола така.

О. Тихенко: Вона — в торбочці, так?

В. Гончарук: Вона — в торбочці.

О. Тихенко: А коли грав, він знімав? Чи...

В. Гончарук: Ні, не знімав. Та й торбочка там якось так, шо воно там одкривається. Наче фартучок, так одщипне, одкинув, а то вже у нього тут грає. Пограв, тоді забрав да закрив. Це ж якби тако взрослий, до до-дивлявся б, а то... Закривав, і воно всьо врем'я в його не голеньке. Воно всьо врем'я в торбочці чистенькой. Чистеньким таким, гарненьким у торбочці носив. Гарно! Не так, як ото несуть балалайку голу, чи там шо, да грає. Ні! Воно в його обов'язково в торбочці чистенькой.

<...>.

На гробках був. Як, оце, на проводах. На проводах. Дак тоді старцьов багато на проводі, як ідуть до... до мертвих на могилки. Старцьов дуже багато. Всігда все старцям давали, хто шо мав. Вони там сидять, оце, коло входу, де ворота. І були поміж могилками ходили. І було таке, шо були тиє, шо із лірами. Було таке. Але от на могилках чи грав? От не знаю. Шось нема у пам'яті, не... А були з лірою даже й на могилках на проводі.

О. Тихенко: Ну, більше біля входу, да, Ви кажете, тут?

В. Гончарук: Отут, біля входу. Все вони тут остановлялися. Були, були.

<...>.

Даже було таке, шо якось пудводою їхав. Приїде да на кутку поспіває, поспіває. Дітки повибігають, хтось з старих вийде. І поїхав, далі проїхав. Чи то вже свої коні, чи то йому хто давав їх? Таке було. І поїхав на село конником одним, возиком. Запряженим...

А-а-а, дак то тепер мені дійшло — ноги зовсім у його не було. А йому ходить важко на одній нозі. Бачте, колись... Тепер роблять. А без ноги ж... Як без ноги? Довго... Дак його коником в'юз. Може ж, то коник його, я так думаю? Мо', хто дав? Мо', колгосп дав? Не знаю. Бо їхали звудси і... і поїхали шляхом, туди. А тоді поїхали туди, на колгосп. І десь отам ще й ночували вони, каже. Цей дядько з цією лірою... коником...

Із їм була баба. Чи то його баба, чи то помошниця, я не знаю, шо. Ну, я за цим не бігала. Вун тут трошки поспівав. Отут... мост тут у нас, тут вода тече. До тут багато повиходило. Йому несуть те, те, те. Принесли яєчечок, те принесли, грошей, те принесли, те, те, те, те, те. Нанесли зразу — на возик вун там поклав.

<...>.

О. Тихенко: Але він був зрячий? Бачив на очі?

В. Гончарук: Зрячий, зрячий. Тільки без ноги. Дак багато йому люди виносили. Хто був вдома — всі йому... Хто шо, шо в кого було — виносили.

Ще тутечки одна... Син її пошов, да ув армії шось таке сталося, шо... Вобщем, оддали труп. Дак вона ще винесла йому пуджачка синового. Хлопець молодий ішов ув армію, до, це... Дак вона ще йому пуджачка того винесла. Вун так, бідний, Богу молився! <...>.

А тоді ще й заграв. А шо заграв, то я мала була... Я й не розбіраюсь, по правді казати. До баби стояли да плакали. Це ж таке я знаю, о! А тоді ж вун і поїхав далі коником. За село поїхав. Дак люди кажуть, шо... Каже:

– Вун же... Це тей, шо то їздив учора без ножки, — каже, — на колгоспі там і ночовав.

Тоді саме колгоспи з'єднували. Оце таке-во! Оце таке. Був отакий переворот. Да десь там хтось його приютив. Десь вун там і ночовав. Бо люди... Отой каже:

– На возик, да й поїхав туди, на розважевську... Туди десь.

А куди? Десь же поїхав.

Їздили. Дакже без ножки їздив дядько. І молодий ще, видно, дядько цей, шо... шо грав. Видно, каліка.

<...>.

Ну, вони не... не з одного села. Тей — звудти, тей — звудти. Отако усе звудти, із-за Дніпра вони йшли, звудти. Наче з Вишгорода отак, туди. Все тако питають, дак вони кажуть, шо, це...

– Із тих сьол ми ідем.

<...>.

Вони наче... наче батюшки, мені так здається. Чи то ми не поімали, може? Такиє були, наче релігією напїтаниє. Богу... Знали, вмїли молиться Богу гарно. Молятьсє да й...

– Тако, дітки, кажіть...

Да ще ці учили нас Богу молитьсє:

– Кажі ж... Отак-то кажі: “Господі, охрани нас! Охрани нас, Господі, сілою Твоєю і волей Твоєю, Животворящим Твоїм Хрестом. І помилуй мене, Господі, од всякого врага мойого і супостата”. Отак кажі, і добре буде тобі в дорозі. Кудя ти не будеш іти, кудя, шо ти робить не будеш, тобі всігда, моє дитя, Бог поможе.

Ось так учили. Учили:

– Отак кажіть, дітки! Дякуйте Богу і Ісусу Христу!

Отак все, о! За Ісуса Христа пісні співали. Вони такіє гарніє. Як воно тоже пишеться в книжці? Як Вон овечки нас, співав. Але я не... не перейняла, бо це ж було давнє діло. Пісню таку співає, а ми слухаєм, бігаєм слідом.

<...>.

О. Тихенко: А от тільки влітку ходили? Чи взимку теж, чи восени теж ходили?

В. Гончарук: Ходили і осенню, я знаю. Грязько так було. Траси ж не було. Да, таке. До в нас, до тут... Ну, тут у нас — нечого. А туди отака... там така грязь була на горбаку. Дак там, туди як заліз одного разу... отой з лірою ішов дядько. Боже! Ми... до ми його витягували, помагали йому вилезти. Вун:

– Мої дітки, я тут не пройду!

– А йдіть, ми Вас...

Дак вун зайшов — не туди, не сюди. Да ми його... Помагали, виходить йому помагали. Тягли його звудси там за руки, несли і носили бур’ян. На... на тому на боці лежав, там, де солома, да клали. Да так його витягли.

Тут була така глеюка, тудо, на горбаку, ой-ой-ой-ой-ой-ой-ой! Єлі виліз. А до... до конца й не пошов, і вернувся, і пошов назад, до бригадіра. В нас там був бригадір. Отам далі жив.

Кажем:

– Ідіть туди! Може, Ви нам... Мо’, хто там буде їхать чи як? До, мо’, Вас підвезуть. Хай хоть Ви до Іванкова...

Отако. До й не знаю, бо звудси, тут вун не ночовав — у нас отут, на кутку. Десь бригадір його таки направив.

<...>.

О. Тихенко: А от, може, ще якихось таких пригадаєте, шо теж грали на ліру? І теж якось... якісь, може...

В. Гончарук: Такого бульш... Знаю, шо на весіллі на одному грав збоку. Попросили його, до вун... Тоді в селі в нас... ночовав у когось у селі. Дак грав гарно і вельми такі якісь шутливі... Мо’, то вун молодий, мнє кажеться, раз вон... Все тие... такіє частушки співав гарніє. А якіє, до я вже не знаю.

<...>.

О. Тихенко: Ну, а отой сліпий був, шо на весіллі грав?

В. Гончарук: Да! Одне око зовсім слепе, а друге таке — трохи дивилося. А чи воно бачило, Бог його й знає! Може ж, на... на одне, мо’, я думаю, може ж, бачив на одне, бо трохи те дивилося. А одне, дак зовсім тако заплющене.

Видно... *воспа та, видно. Це така воспа погана ходила да повикручувала очі.*

<...>.

О. Тихенко: А може, бачили такого лірника, теж тут, в районі, розказують, що він на собі носив іконку, наче як на грудях?

В. Гончарук: *Такіє були, да! На грудях такіє маленькіє іконки були. Чи то вони в церкві продаються, чи де вони їх брали? Маненьке таке. Ну, отака маленька, як оце-о, о, отаке-о! Там Матір Божа із Ісусом Христом. Даже Николай, тей... Николай, тей... Николай святий. Тоже є іконка така. Так у одного бачила — Матір Божа з Ісусом Христом.*

О. Тихенко: Це у лірника?

В. Гончарук: *Да, да! Вун якось так... Вона там у його значительна. Так інтересно, шо вун її наче носить у пазусі. А тоді, як уже, буває... А то, видно, мабуть, саме витяг її, бо вона отако висіла зверху, тут. Я ще думаю: "От-бо, яке гарне!". До заглядаємо ж, бо це ж так. Ну, для... для дітей це ж наче дикуни. Нам... наче нам і нада би, бігаєм. До кажем:*

– *Ой, яке! Яка гарна іконка в отого дядька! Якби вун її... До шоб як украсити можна ту іконку.*

Дак хлопчики такіє добирались до його да й лізуть. А вун:

– *Не, не! Неззя! Не положено! За це гріх великий, синок! Неззя брать! — тако пальчиком посварився.*

Дак каже... казав тей дядько-лірник, шо гріх.

<...>.

Отако все.

<...>.

Записав О. В. Тихенко 5.07.2016 р. у с. Запрудка Іванківського р-ну Київської обл. від Віри Іванівни Гончарук, 1927 р. нар., корінної жительки села.

Категорія документа: свідчення.

Адміністративно-територіальні назви, згадані в документі: Запрудка Іванківського р-ну Київської обл., Іванків Київської обл., Обуховичі Іванківського р-ну Київської обл., Розважів Іванківського р-ну Київської обл., Тетерівське Іванківського р-ну Київської обл., Вишгородський р-н Київської обл.

Датування подій, згаданих у документі: 1930-ті рр.

Лірник у Домонтовому

<...>.

Г. Городня: *Якийсь дід їздив, шо він ногами не ходив.*

<...>.

В нашому селі він часто їздив і грав на ліру.

<...>.

О. Тихенко: Отак воно крутилося?

Г. Городня: *Да! Отак сидів і крутив.*

О. Тихенко: А що ж він грав? Які пісні?

Г. Городня: *А Бог його знає! Хіба... Це ж у дитстві в мене було таке.*

<...>.

Ну, я знаю, що часто його возив... такий молодий хлопчик його возив.

Жителька села: Супроводжував.

Г. Городня: *Така тачанка начебто на... на одного коня.*

О. Тихенко: Це як підвода якась чи?..

Г. Городня: *Ну, такий возик був наче. Одного коня колись запрягали в такіе возики.*

О. Тихенко: А почекайте! Оцей дід, він, може, сліпий ще був? Чи зрячий?

Г. Городня: *Не! Він не був сліпий. Він тільки не ходив ногами.*

<...>.

О. Тихенко: І, це, він по хатах?.. Як його возив цей хлопець?

Г. Городня: *По вулиці возив. Він грав, і люди виносили йому. Хто... хто що мав, хто що може.*

<...>.

О. Тихенко: А як він був одягнутий? Як нищий чи як... як по-сільському, звичайно? Як він? Може, якісь торби у нього були чи?..

Г. Городня: *Ну, як нищий. Торби в його були у тому... у тачці в той.*

<...>.

О. Тихенко: Ну, от а люди йому давали якісь харчі, да, їжу чи що?

Г. Городня: *І харчі давали. В кого були — гроші. Ну, у нас у селі мало було грошей, бо у нас був колгосп, і робили люди на трудодні. Хто мав гроші, давали й гроші. Харчі давали. Хто що мав. Хто кусочок сала винесе, хто олію.*

<...>.

О. Тихенко: Ну, такий, що з лірою, був один оцей, Ви пам'ятаєте, що?..

Г. Городня: *Оце я одного помню. Більш нікого.*

<...>.

Звідки він і що, як — я цього не знаю. Ну, знаю, що їздив. Я так запам'янала, як оцю, що він крутив. Сидів і крутив.

О. Тихенко: Ну, Вам от сподобалось, як він грає? Чи воно погано якось звучало? Так, що...

Г. Городня: *Ну, чого погано?*

О. Тихенко: Чи гарно грав?

Г. Городня: *Непогана музика. Але там я розбірала ту музику тоді, у те врем'я?*

<...>.

О. Тихенко: І ніхто йому не забороняв? Там міліція його не ганяла, нічого?

Г. Городня: *Не, не! Нехто не забороняв.*

<...>.

Це таке в дитстві, я знаю.

<...>.

Записав О. В. Тихенко 24.06.2015 р. у с. Сухолуччя Вишгородського р-ну Київської обл. від Ганни Гнатівни Городньої, 1939 р. нар., уродженки с. Домонтове Іванківського р-ну Київської обл.

Категорія документа: свідчення.

Адміністративно-територіальна назва, згадана в документі: Домонтове Іванківського р-ну Київської обл. (нині село затоплене водами Київського водосховища).

Датування подій, згаданих у документі: 1940-ві рр.

Olexander Tyhenko (Kyiv)

MATERIALS TO STUDY HURDY-GURDY PLAYING TRADITION OF THE KYIVAN POLISSIA

This article is dedicated to the problem of writing down the remembrances about ukrainian hurdy-gurdy players. 7 deciphered audiodocuments about the history of the ukrainian hurdy-gurdy playing tradition are first published here.

Keywords: writing down flashbacks, hurdy-gurdy, blind beggars, Kyivan Polissia.

Василь ЖОВАНИК (Київ)

ІРПІНСЬКЕ КОБЗАРЮВАННЯ У ВЕРЕСНІ 2018 РОКУ

У статті актуалізується традиційне вуличне кобзарювання, культивоване останнім часом в умовах сучасного міста. Висвітлюються окремі випадки, що сприяють усвідомленню неформальної музичної дійсності, розкривають справжні (непостановочні) умови та чинники, що впливають на вуличного виконавця традиційного кобзарського репертуару, навколтшнє середовище, потенційного слухача. Стисло проаналізовано певні знакові випадки, що сталися із автором під час вуличної співогри; формування спільнот шанувальників у вітчизняному середовищі; виховання сучасного слухача.

Ключові слова: кобзарювання, середовище, слухач.

Сьогodenню проблемою є недостатньо сформоване слухацьке коло традиційних музичних інструментів, зокрема кобзарських. Епічна співогра[2] культивується у недостатньому обсязі, отже мало знана пересічним українцем. Тому задля цілісного розуміння наявних проблем були здійснені практичні спроби вуличного музикування, аналіз ситуації[3] та висновків до подій що відбулися.

Авторові випала нагода понад тиждень мешкати в Ірпені у другій декаді вересня 2018 р. Щодня, після 16-ї години була можливість грати у центрі міста, якою я не знехтував. Зазвичай кобзарювання під супровід діатонічної бандури[1] тривало 1.5–2.5 години, виконувались переважно традиційні кобзарські твори: історичні пісні, канти, псалми, танки, соціально-побутові пісні.

Було обрано вдалу локацію у центрі міста, котра жодного разу не була заповнена іншою співогрою[2], аніж власне озвучуваною.

Далі (у стислій формі) наводимо кілька найзнаковіших випадків, бесід що відбулися за цей період. Задля зручності пропонуваній матеріал подаємо у формі діалогів що відбулися між автором (А) та слухачами відповідно(С1 С2 і т.д.).

Бесіда 1

(Полілог): із двома чоловіками, характерної зовнішності, які очевидно не мали сталого місця проживання, до того ж російськомовними (текст подаємо українською), і не сповна тверезими.

C1: — А що це у Вас за інструмент?

A: — Бандура! [1]

C2: — А Ви можете зіграти «Мурку»?

C1: — Так, так; давай нашу!

A: — Ні, нажаль таких пісень на бандурі не грається[4]!

C1: — Так, так; точно!

C2: (Невдоволено киває).

A: — Я гратиму далі, якщо подобається — слухайте, як ні — не заважайте!

C1: (послухавши понад чверть години — самоусувається)

C2: (сідає поряд на лаву і уважно слухає); згодом, звертаючись до автора наполегливо просить виконати пісні «Про рушник», «Їхав, їхав козак містом» та ін. відомі C2.

A: Чемно відмовляється.

C2: Згодом підбадьорює A і просить заспівати голосніше.

A: Намагається співати голосніше.

C2: (після години слухання):

— Ти не граєш жодної пісні, яка б мене задовольняла!!!

A: — Я не ставлю цього на меті, не граю на замовлення!

C2: (ще трошки слухає, полемізує, веде монологи, згодом самоусувається).

A: Продовжує співогру.

Бесіда 2

Співрозмовники: невідомий місцевий персонаж у сильно нетверезому стані (Н), бабуся (Б), малий хлопець — її онук (О), автор (А).

Н: Приходить, зненацька сідає на лаву.

A: Продовжує співогру.

Н: Просить зіграти його улюблені пісні.

A: Делікатно відмовляється.

Н: Перебравши весь репертуар (не підходящий) просить заграти пісню «Ніч яка місячна».

A: Спершу відмовляється, згодом погоджується, за умови що, озвученою буде лише мелодія (без слів), грає.

Н: Цитує якісь слова про війну, імовірно з радянського фільму «В бой идут одни старики».

A: Завершує грати.

Н: Починає полеміку (російською)¹⁾

— Ты не смотри что я по русски говорю, я украинец (б'є себе в груди)! Я в украинской школе учился!

1) Наводимо текст оригіналу, для збереження самобутності і колориту.

А: — Добре, добре!

Н: — Как бы так сделать, чтобы вся Украина поднялась?

А: — Досить важко, але намагаємося це робити!

Н: — У меня есть последние 10грн. Что мне делать с ними, пойти похмелится, или отдать тебе?

А: — Хвілосохське питання! Я грошей не вимагаю, дійте на власний розсуд.

Н: продовжує цікавезну полеміку, потім слухає уважно співогру. Каже: Все — пішов я позичати гроші! Ходить неподалік, агітує перехожих долучитись до «спільнокошту». Каже: «Гроші в касу!» — вказуючи на мій чохол, куди охочі кидають гроші.

А: — Якщо хочете слухати, сядьте на лаву навпроти, і слухайте!

П: Покірно виконує пропозицію, слухає, розчулений піснями, плаче.

За кілька хвилин по тому приходять бабця (Б) з онуком (років п'яти). З ходу сідає біля А, перебиваючи озвучуваний твір. Говорить про духовні, божественні діла, щось розпитує і т.п.

А: Каже — ось, розчулений чоловік слухає (вказуючи на Н, що сидить слухаючи на лаві навпроти), тож і ви послухайте!

Б: Продовжує жваву полеміку не бажаючи нічого послухати.

До розмови долучається онук.

О: — Ви думаете, Вас ніхто не слухає, а це не так, Вас усі люди слухають, просто Ви очі закриваете і не бачите цього!

А: — Так, я знаю, тому і заплющую очі, аби вони не думали, що я за ними спостерігаю. А могли спокійно послухати пісень.

О: — Так, гарно, ось ще трошки потренуетесь грати і можете іти на Х фактор²).

А: — Я цього не прагну, адже і тут формулю слухацьку аудиторію.

Н: Схвально киває, в очікуванні нових творів.

Бабця з онуком нічого не послухавши рушають у справах.

Триває довгий сеанс епічної співогри, Н таємним чином зникає в сутінках. Завершивши кобзарювання А вирушає на ночівлю. Н, який сидить на лаві біля стелли (бл. 300 метрів від місця кобзарювання) помічає А, підхоплюється і радісно простягає руку щоб привітатися. При цьому починає емоційно оповідати А про нього ж у третій особі:

— Ты знаешь, там (показує на алею) сидит парень и играет на домбре! Он поет такие песни за Украину!!! Я ему отдал все, что у меня было! И ты пой, старайся, его очень важно!

А: — Дякую, дякую! Я вже бігтиму, щастя!!!

¹Популярна телевізійна передача — Шоу талантів.

Бесіда 3

Вчергове граючи на звичному місці, співогру перериває російськомовна пенсіонерка (П) — (подаємо дуже стисло українською):

П: — Тобі подобається співати?

А: (Продовжує співогру).

П: (Уперто повторює питання, перебиваючи А).

А: — Так!!!

П: — Молодий чоловіче, а чи не заробити б Вам деінде? Адже ця Ваша музика не на часі. Люди бідують, їсти нічого, а Ви тут зі своєю музикою!

А: — Я тут не заробляю!

П: — А що Ви робите?

А: — Формую смаки слухача [6]!

П: (Довго полемізує про недоречність такого заняття), нарікає на проблеми і життєві суєтні діла і т. ін.)

А: — Українці завжди співали, і в найскрутніші часи. Виспівували своє горе і печалі, а зараз замовкли і в них «їде дах»!

Триває довжелезна розмова (понад пів години), на різноманітні теми: культурні, історичні, геополітичні. П спершу влаштовує допит. Потім розповідає про свою тяжку жіночу долю. Зводиться усе до того, що «все в житті базується на матеріальних речах», а без грошей ти нікуди не пропхнешся і т.п. І як висновок — нема в світі правди. Потім П оголошує що їй вже час рушати в справах.

А: — Почекайте, я Вам щось заграю!

П: Нарешті виснажившись полемічними диспуатами виявляє бажання послухати.

А: (Грає псальму «Про правду»)

П: (Слухає схлипуючи). По завершенні каже:

— Хто автор слів?

А: — Це стародавня пісня, автор достовірно не відомий.

П: Дякує.

А? — Ось бачите, а Ви кажете, що ці пісні та музика не на часі!

П: — Ні, ні, я такого не казала!

Деколи під час вуличної співогри траплялися кумедні випадки. Ось один з них:

Вечірнє кобзарювання добігає кінця, доспіваю останню пісню, розплющую очі. Попереду уважні слухачі: матір з немовлям у возику та старша дочка років 6-7.

Доспівавши, традиційно виголошую славословіє: «Дай же Боже Миру...

Дівчинка неочікувано перебиває:

«Ми вам уже дали!»

Мати каже дівчинці уважно послухати.

Славословіє озвучується у повній формі[7].

Відбувся також один знаковий, хоч і неприємний випадок, котрий, на наше переконання, підтверджує, що кобзарювання не потрібно потрактувати виключно як мистецтво, навпаки — це повноцінне окреме традиційне явище з позамистецькими категоріями впливу на слухача[8].

Якось, граючи на звичному місці в центрі Ірпеня, сталося таке: Хтось підійшов до мене зненацька і перебиваючи своїм мугиканням співогру сильно ударив по струнах бандури. Я розплющив очі й побачив чоловіка високого зросту з цигаркою, що простував геть, продовжуючи злісне мугикання. Очевидно цей вчинок здійснив саме він — із заздрощів, що перехожі жертвують кошти, за «легку працю» співця. Я продовжив грати далі, адже навколо зібралися помірковані слухачі. Добре що від такої «самодіяльності» не постраждав музичний інструмент. Цей випадок підтверджує неоднозначне сприйняття кобзарської співогри, і актуальність потреби бути уважним та обережним тому, хто її продукує.

Висновки:

У статті висвітлено 3 бесіди і 2 випадки, котрі відбулися під час кобзарювання у вересні 2018р. в м. Ірпінь Київської обл. Ретельний опис подій інформує нас про:

- зацікавленість кобзарюванням пересічних українців різної вікової категорії та соціального статусу;
- активну реакцію на неформальну музичну складову (і позитивну, і негативну);
- недостатню обізнаність оточуючих про традиційні музичні інструменти, репертуар, що для них характерний;
- можливість діаметрально протилежної зміни думки слухача щодо репертуару, інструмента після спілкування з виконавцем;
- бажання деяких слухачів задовольнити власні музичні запити з допомогою епічного співця;
- прихильність більшості перехожих до кобзарської діяльності;
- пробудження патріотичних ознак після слухання сеансу епічної співогри;
- бажання полемізувати з епічним співцем;
- індивідуальну інтерпретацію почутого та побаченого кожним з потенційних слухачів;
- потребу епічної складової, для усвідомлення історії, традицій, будучності, майбутнього українців та їх сусідів;
- доцільності кобзарювання у сучасному міському середовищі, зокрема у м. Ірпінь;
- потенційну небезпеку для співця під час кобзарювання.

Перелік використаних джерел

- [1] Хоткевич Г. Музичні інструменти українського народу. Друга редакція: Харків, Видавець О.Савчук, 2012. С. 151–195.
- [2] Черемський К. Шлях звичаю. Харків: Глас, 2002.
- [3] Zhovanyk V. Ukrainian kobzarstvo is alive. Giorgi Garaqanidze XI International festival of folk and church music in Batumi. Scientific conference. 4–5.11. 2016. P. 86–90.
- [4] Черемський К. Традиційна бандура: пошук алгоритмів дослідження. Традиційні музичні інструменти кобзарів і лірників: матеріали наук.-практ. конф. з між нар. участю. м. Київ, 2 червня 2017. Харків, 2017. С. 47–60.
- [5] Черемський К. Простір і перспектива традиційної бандури. Традиційна бандура: минуле, сучасне, майбутнє. Матеріали наук.-практ. конф. м. Київ, 18–19 червня 2016. Харків, 2016. С. 47–63.
- [6] Божинський Н. Наявний стан і напрямки розвитку виконавства на традиційних кобзарських інструментах. Матеріали наук.-практ. конф. м. Київ, 18–19 червня 2016. Харків, 2016. С. 101–105.
- [7] Черемський К. Виховання сучасного слухача українського епосу: засади відновлення традиційного сприйняття. Матеріали наук.-практ. конф. м. Київ, 18–19 червня 2016. Харків, 2016. С. 123–136.
- [8] Жованик В. До сприйняття української епічної співочої традиції: певні дискусивні складові термінологічної характеристики, що актуалізуються останніми роками. Матеріали наук.-практ. конф. м. Київ, 26–27 травня 2018. Харків, 2018. С. 186–191.

Vasyl Zhovanyk (Kyiv)

**IRPIN STREET MUSIC PLAYING BY BANDURA
AT SEPTEMBER 2018 YEAR**

The article actualizes the traditional street playing music cultivation recently in the conditions of a modern city. Some cases that promote awareness of informal musical reality are covered, reveal the real (non-postural) conditions and factors influencing the street performer of the traditional kobzar repertoire, the environment, the potential listener. A brief analysis of certain significant cases that occurred with the author during street play; formation of community of fans in the domestic environment; education of a modern listener.

Keywords: street music playing, environment, listener.

Назар БОЖИНСЬКИЙ (Харків)

УКРАЇНСЬКИЙ ТРАДИЦІЙНИЙ ЕПІЧНИЙ ВИСПІВ СЬОГОДНІ¹⁾

Епос як частина української традиційної співаної культури на сьогодні перебуває в складному стані. Велика частина різних епічних форм майже знищені (не зникли а знищені), і деякі животіють тільки частково.

Ключові слова: епос, фольклор, традиції, спів.

Частина епосу такі як перекази, розкази, короткі наспіви, декламовані голосіння про події зазвичай відтворюються непрофесійними (в сенсі «народного професіоналізму») співцями чи оповідачами, а звичайними людьми, які пройшли неспеціалізовану «народню» школу традиційного виконання будь чого. Тобто як розказують казки, народні анекдоти, сумують за померлими, радіють з приводу якоїсь події, розповідають про те що сталося — ці люди чули від старших оповідачів — певні прийоми, наголоси на слова, підкреслення і акцентування на чомусь, традиційні звороти і діалектичні місцеві особливості тощо.

Таку школу можливо пройти тільки продовж багатьох років, щиро і безпосередньо сприймаючи ці традиційні прийоми як єдиний спосіб гармонійного існування свого племені. Навчитися цьому на майстеркласах і курсах неможливо і непотрібно. Це буде банальне реконструкторство і кривляння.

Іншим надзвичайно складним розділом епічного виспіву є героїчні пісні, козацькі пісні (так звані «думи»), богатирські пісні, невольницькі пісні, пісні оповідання про певну подію, тощо.

Такий жанр це вищий рівень, який можуть вповні опанувати тільки ті хто пройшли багаторічну попередню школу. І вже потім впродовж 2—7 років «народньо-професійно» вивчають сю справу у певного «майстра-вчителя».

1) Збережено авторський стиль подання матеріалу.

Будь який твір з цього епічного спадку існує тільки у живий момент його виконання, іодночасно є творцем нового варіанту, передаючи при цьому «естафету» цієї традиції подальшим поколінням свого племені.

Найвищим рівнем з цих трьох — це буде здатність продукувати традиційний епос у ширшому плані, включаючи ще невиспівані раніше події.

Опанувати його можливо тільки маючи попередні два рівні.

На сьогодні перший рівень (роскази оповіді словесні голосіння) в Україні поширені у місцях ще компактного проживання українців, здебільшого у вище-середнього і старшого покоління.

Другий рівень вміли грати незрячі професійні співці — кобзарі, лірники, стихівничі. Їхню ролю доводиться ввиконувати насьогодні представникам Кобзарського Цеху, створеному в кінці 1980-х рр. Вже більше трицяти років творче об'єднання створене на взір давніх традиційних братств співців намагається підтримувати існування кобзарської традиції. Точніше її решток і уламків які до нас доніс Георгій Кирилович Ткаченко (1898—1993), що слухаючи безпосередньо незрячих кобзарів Петра Древченка, Пасюгу, Гащенка та інших зміг зберегти і струмент кобзарський, і репертуар і купу супутніх знань. Величезною допомогою є звукові записи О. Сластьона, Ф. Колеси, К. Квітки, В. Харкова та інших а також роботи П. Мартиновича, В. Горленка, Хв. Дніпровського та инш.

Завдання це — надзвичайно складне і відповідальне. Думи грають у кобзарським цеху всього кілька осіб.

Не реконструювати, механічно відтворювати ноти, гальванізуючи текстові і музичні трупи без щирого сприйняття (зараз це роблять деякі виконавці при тому стпотноуючи первісний матеріал), а живо і щиро відтворювати весь комплекс традиційного життя і виспіву тими людьми, яким не треба удавати належність до певного племені якому властивий цей епос. Тими людьми які в це вірять. Фольклор недопускає нещирості. Для «реконструкції» і «демонстрації зразків виконавства» досить комп'ютерного відтворення нот і голосу, або медія-записів давніх виконавців.

Те саме треба відзначити і щодо обставин виконавства — зовнішнього вигляду співця, його Образу, його мови, місця гри, пози, одягу, віри його в співану річ, тощо. Відсутність або заміна сутності кожного цього показника на інший — зразу знищує традиційне явище і переводить весь цей «хепенінг» у ординарну розвагу «глобалізованого світу» і називати це чимось «кобзарським» — буде брехливою спекуляцією. Шорти, піджаки з краватками, англійська, московська або інші мови, майки, шльопанці, іронічне і зверхнє ставлення до траиційного спадку це все несумісне з традиційним кобзарським епічним виконавством.

Насьогодні важливим для збереження і життя традиційної української епика є культивування і відтворення нашого епічного садку у традиційно призначених для цього обставинах і місцях, відповідно вишколеними для

цього виконавцями, які не «удають» із себе приналежність до народу який виплекав цей епос.

30 березня 2019 р. Б.

Nazar Bozhinsky (Kharkiv)

**IRPIN STREET MUSIC PLAYING BY BANDURA
AT SEPTEMBER 2018 YEAR**

The article speaks about nowadays situation with traditional epos and epic-singing musiciants.

Keywords: epos, folklore, traditions, singing.

Богдан ТРИКОЗ (Київ)

НАУКОВО-ВИКОНАВСЬКА РЕКОНСТРУКЦІЯ ЛІРНИЦЬКОЇ ТРАДИЦІЇ: З ДОСВІДУ УЧНЯ КИЇВСЬКОГО КОБЗАРСЬКОГО ЦЕХУ

Сучасна кобзарсько-лірницька практика виходить на нові вторинні рівні науково-виконавської реконструкції у міських умовах, відмінних від питомого сільського середовища. Проте, головним способом засвоєння основ лірницької співогри залишається навчання/переймання традиції учнем від панотця.

В статті відображений досвід знайомства автора з традиційним кобзарством, вивчення основ лірницької співогри. Надана увага важливості дослідження фонозаписів автентичних виконавців. Наголошено на етнопедагогічних засадах навчання реконструкторів кобзарсько-лірницької традиції

Ключові слова: лірник, автентичні записи, дума, псальма, науково-виконавська реконструкція.

Вперше із традиційним кобзарством я познайомився прослуховуючи записи Єгора Хомича Мовчана. Тоді хотілось почути справжню козацьку думу. Не обробку-підробку, не концертні «кривляння», не пародію, а епічний спів незрячого кобзаря. Дума «Про трьох братів Самарських» у виконанні Мовчана вразила мене. Почувши такий могутній спів, майстерну гру на бандурі, захотілось послухати думи ще.

Дума «Про трьох братів Азовських» Оврама Гребеня була кардинально іншою. Слабкий старечий голос, монотонне звучання ліри, проста мелодія співу. Здається це не може вражати чи подобатись звичайній людині. Проте, воно вводило в своєрідний «транс», заглиблювало в епічну суть твору, відкидаючи все зайве і неважливе. Зачувши слова:

«Ой не пили то пилили, не тумани вставали,
Як із землі турецької та з віри басурманської
А із города Азова, з тяжкой то неволі
Три братікі втікали...»,

— вимкнути, не дослухавши до славословія, було неможливо.

Після цього я твердо вирішив навчитись так само грати і співати. Практика без теорії – неможлива, тому важливо було ознайомитись з кобзарознавчою літературою. Спочатку відшукувати книжки було доволі важко, але зараз в моїй електронній і паперовій бібліотеці більше 60 книжок і статей про кобзарство лірництво та дотичні теми.

Перша ліра була невдалою – не тримала стрій, рипіла і т. д.¹⁾ Потім я замовив кращого інструмента у Ю. Ягусевича (дод. 1). Пошуки панотця привели мене до Михайла Хая, який займається науково-виконавською реконструкцією лірницької традиції вже пона тридцять років.

Панотець Михайло проводить навчання базуючись на етнопедagogічних засадах, викладених ним у статті «Структура кобзарсько-лірницьких товариств: цеховий статут і цехове argo, етнопедagogічні засади і реконструкція» [1], додаючи до них ознайомлення з основами нотної грамоти. Процес навчання цілком підпорядкований бажанню учня та можливостям панотця, в ньому відсутні будь-які елементи нав'язування, примусу. Переїмання згаслої традиції глибоко сакральне, індивідуальне для кожного учня (дод. 2).

Навчання сприймається не лише як процес технічного освоєння інструмента та розвитку голосу, а і духовного вдосконалення. Значний прогрес у розвитку виконавця, відбувається лише завдяки регулярним заняттям з панотоцем та щоденним тренуванням. Під час навчання у панотця поступово приходить розуміння, що створення академічних «кобзарських шкіл» гуртків є неможливим, і принесе більше шкоди, ніж користі.

Також, для виконавця-початківця постає питання репертуару, адже не дуже цікаво співати лише загальновідомі «класичні» твори. Тут можуть допомогти деякі книжки про кобзарство і лірництво. Наприклад, я з нот вивчив псалму «В чистім полі на горбочку» (дод. 3), складену в 1920-роках про Калинівське чудо та історичну пісню «Сокіл з орлом» (дод. 4) у записі Г. Танцюри від Явдохи Зуїхи.

Наразі у моєму репертуарі (крім зазначених) такі твори:

1. Балада «Ой на горі на могилі» за Г. Ткаченком
2. Кант «Георгію» зі збірника «Ліра і її мотиви» П. Демущього
3. Кант «Ангел грішну душу пробуждає від сна» звідти ж.
4. Псалма «Сирітка» за А. Іллюком у записі М. Будника та С. Перехожука
5. Соціально-побутова пісня «Про п'яницю» з репертуару Івана Власюка (з праці «Лірницькі пісні з Полісся» запис О. Ошуркевича, нотація Ю. Рибак)
6. Балада «Як син матір виганяє» за І. Штиком у записі Ю. Рибак

1) Можливо, вправний лірник і зміг би нею користуватись, але не людина, яка ніколи не грала і не співала.

У процесі пошуків виявилось, що все найцікавіше присутнє у форматі фонозаписів, нетранскрибованих на ноти. Це наявні записи від Єгора Мовчана, лірників Оврама Гребеня, Онопрія Додатка, гармоністів Івана Штика, Андріяна Данилюка. Серед них варто виокремити найцікавіші, які я напевно вивчатиму найближчим часом:

1. Балада «Ой не пугай пугаченьку» за Є. Мовчаном
2. Жартівлива пісня «Про приймака» за О. Гребенем
3. Балада «Про войну» за І. Штиком
4. Псальма «Ти бачиш Боже» за А. Данилюком
5. Жартівлива пісня «Міщаночка» за О. Додатком
6. Дума «Про трьох братів Азовських» за О. Гребенем

Дослідження і аналіз великої кількості фонозаписів є надзвичайно важливим як для наукових досліджень, так і для науково-виконавської реконструкції. З невідомого широкому загалу, можна відзначити записи Олеса Саніна з Західного Полісся. У 1990-тих він записав лірника Івана «Смика» з Залюття (Власюка), стихівничих «Коністрата з Сушечок» (Калістрат Коваль з Сошичного), «Сліпу Настю з Білина» (Ладан), гармоністів Мойсея з Пісків-Річицьких (Галайчука), Івана з Самарів (Штика), Андріяна з Бродів (Данилюка). Ці записи могли б дати широке і повне уявлення про репертуар останніх представників старцівської традиції Західного Полісся. Сподіваємось, що ці вартісні записи будуть опубліковані.

Висновки

За рік свого навчання грі і співу, мною були зроблені певні спостереження:

1. Підбір творів на слух є складним і копітким заняттям, без якого, втім, неможливо стати добрим лірником чи кобзарем.

2. Відтворення мелодії голосом чи на інструменті являє собою не стільки процес механічного копіювання, скільки творчого осмислення та наслідування з використанням наявних вокальних та інструментальних засобів.

3. Виконавець для правильного відтворення строфічного твору має відокремити його першооснову і варіації, відзначити їхні особливості. Цього можна досягнути лише після багаторазового прослуховування та глибокого слухового аналізу твору.

4. Не менш важливо «впіймати» характер виконання твору, його настрій. Твори з кобзарського-лірницького репертуару треба не концертно і бездушно «демонструвати», а щиро грати та співати як це і робили незрячі лірники-автентики.

5. Багато хто відзначає легкість, свободу з якою співають та грають незрячі кобзарі і лірники. Водночас, не всі розуміють, що така невимушеність у виконанні не є результатом «розслаблення» чи певної недбалості,

а великого досвіду та високої майстерності. Саме тому нестаранне, незосереджене виконання призводить лише до невиразної співогри.

6. Іншим важливим фактором є гучність та розбірливість співу. Майже всі виконавці, яких ми чуємо на старих фонозаписах співають доволі голосно, чітко та розбірливо артикують²⁾, що властиво не лише кобзарям чи лірникам і всім народним співакам загалом. Про те саме свідчать і дослідники, які слухали спів кобзарів і лірників [2, с. 165; 3, с. 138]. Один з наймайстерніших сліпих гармоністів Західного Полісся Андріян Данилюк стверджував ще категоричніше: «Треба слово в слово виказувати, щоб понятно [було], що то є за пісня, для чого вона. А як ото тільки бурчати, то то нема нечого...» [4]

7. Інколи доводиться чути, що начебто незрячі «не знали нот» і співали «як на душу лягло». Насправді вони, як і всі автентичні музиканти мали цілком визначену систему усної передачі традиції, яка чітко регламентувала, що і як треба грати та співати. Підтвердження такої думки знаходимо і у Вустиянских книгах, де містились основи своєрідної народної «теорії музики» [5, с. 113—121].

Отже, фонозаписи є надзвичайно важливим фактором, як для залучення нових людей до кобзарства та лірництва, так і для достовірної науково-виконавської реконструкції автентичної співогри. Дотримання етнопедагогічних засад навчання є надзвичайно важливим для формування вторинного виконавця високого рівня. Наукова реконструкція кобзарсько-лірницької традиції неможлива без глибокого і докладного знання теоретичної бази та кобзарознавчої літератури.

Виконання кобзарсько-лірницького репертуару вторинними виконавцями, має бути максимально наближеним до першозразків, базуватись на засадах науково-виконавської реконструкції. Репертуар вторинного виконавця має бути широким і повним, містити всі традиційні кобзарсько-лірницькі жанри (псалми, думи, жартівливі пісні, історичні), і при цьому складатись переважно з автентичних народних творів.

2) Зворотні явища у деяких виконавців можна пояснити похилим віком та поганим станом здоров'я.

Додатки

Дод. 1 — Ліра майстра Ю. Ягусевича.



Дод. 2 — Навчання/переймання в процесі наукової реконструкції



Дод. 3. («В чистом полі на горбочку» запис від А.К. Романюк 1909 р. н. — Терещенко О. Слідами мандрівних музикантів : Дослідження. — Кіровоград-Київ, 2013. — С. 29)

1. В чи-стом по-лю на го-рбо-чку, В чи-стом по-лю на го-рбо-чку

Чи-стив со-лдат гви-нто-во-чку, Чи-сти-в со-л-дат гви-нто-во-чку.

5. По-ли-ла-ся кров рі-ко-ю, По-ли-ла-ся кров рі-ко-ю,

Пі-шов на-ро-д вес то-лю-ю, Пі-шо-в на-род вес то-лю-ю.

8. Про-стіть, лю-ди, си-ну мо-є-му, Про-стіть, лю-ди, си-ну мо-є-му,

Си-ну мо-є-му про-кля-то-му, Си-ну мо-є-му про-кля-то-му.

В чистом полі на горбочку
Чистив солдат гвинтовочку.

Чисте, чисте, вичишає,
На хрест Божий поглядає.

А хрест Божий дерев'яний,
Як вистрілив – зробив рану.

Зробив рану під рукою,
Полилася кров рікою.

Полилася кров рікою,
Пішов народ вес толпою.

Пішов народ молитися,
На хрест Божий дивитися.

Коло хреста його мати,
Стала людей умоляти.

«Простіть, люди, сину моему,
Сину моему проклятому.

Ой шоб він був не родився,
Як цей народ стривожився».

«Не лай, мати, шо вродився,
Увесь народ розбудився.

А то й усі люди спали,
І за Бога забували.

І до церкви не ходили,
Маліх діток не хрестили».

Уже церкви замикали,
А тіатри приставляли.

Дод. 4. («Сокіл з орлом купається» // Пісні Явдохи Зуїхи. Запис. Гнат Танцюра. Наукова Думка. Київ — 1965. — С. 812) (Прим. — оригінальний запис квінтою нижче).

$\text{♩} = 160$

Со - кіт з ор - лом, со - кіт з ор - лом ку - па - є - ться А брат бра - та пи - та - є - ться

Сокіл з орлом (двічі)³ купається,
 А брат брата питається:
 — Чи був, брате, на Дунаю,
 Чи бачив ти батарею?
 — Ой був же я на Дунаю,
 Ой бачив я батарею.
 Їдуть ляшки на три пляшки,
 А гусари на чотири,
 Ківерами степи вкрили,
 Шабельками світ затьмили.
 Попереду кінь турецький.
 На конику син царевський.
 В правій руці шаблю держить,
 А у лівій свіча горить.
 Горить свіча восковая,
 Тече річка кривавая.

Над річкою ворон криче,
 А за сином мати плаче.
 — Не плач, мати, не журися,
 Бо вже твій син оженився.
 Оженила бистра пуля,
 А звінчала гостра шабля,
 А заграли музиченьки —
 Голоснії дзвониченьки.
 Ударили в барабани —
 Уже сина поховали.
 Узяв собі за жіночку
 В чистім полі могилочку.
 Туди вітер не завіє,
 Ясне сонце не загіє,
 Дробен дощик та не зайде,
 Мати сина та не знайде.

3) Таким чином розспівуються всі куплети

Перелік використаних джерел

1. Хай М. Структура кобзарсько-лірницьких товариств: цеховий статут і цехове арго, етнопедагогічні засади і реконструкція // Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство, 2014. — Вип. 2 — С. 116–128.
2. Малинка О. Прокіп Чуб (переходный тип кобзаря) // Э. О. — М., 1892. — Кн. 1. — С. 164–178.
3. Куба Л. Лірник // Людвік Куба про Україну. — К.: Держвидав (образотворчого мистецтва і муз. літератури УРСР), 1963. — С.130–142.
4. Записав Ю. Рибак 27 червня 2000 р. у Бродах Ратнівського району від сліпого гармоніста Андріяна Данилюка, 1929 р. н.
5. Черемський К. Шлях звичаю. Харків, 2002. — 445 с.

Bohdan Trykoz (Kyiv)

SCIENTIFIC AND PERFORMING RECONSTRUCTION OF THE LYRE PLAYING TRADITION: FROM THE STUDENT'S EXPERIENCE

Modern kobzar-lirnyk practice goes to the new secondary levels of scientific performance reconstruction in urban conditions, completely remote from the traditional rural environment. The main way of learning the basics of lirnyk's authentic singing and playing from master to pupil.

The article describes the experience of the author's acquaintance with the traditional kobzarstvo, learning basis of the authentic lyre playing and singing. The importance of the study of authentic performers' phonograms highlighted. It is emphasized on the ethno-pedagogical principles of training the reconstructors of the kobzar-lirnyk tradition.

Keywords: lirnyk, authentic recordings, дума, psalm, scientific performance reconstruction.

Микола БУДНИК

ШЛЯХ ДО СЕБЕ

текстограма телепередачі
(режисер Мирослава Дячинська,
фонограма 29 грудня 1992, з архіву М. Хая,
в текст розшифрував Назар Божинський, 2019)

...Спершу я все таки почав працювати, але потім я пересвідчився по смерті батька ... з підсвідомого в ясні образи.. живі, якби це в сукупності і предки наші, шо у Велес-книзі ми маємо, от оцей батько..

Ну а тепер це мій хліб — дерево. — Теж, ціавий підсвідомий мотив був. Шо саме дерево.. як хліб. Так.. воно виявилось все має під собою якийсь ґрунт, хоча я ледве ледве можу щось з того дерева їсти. Шо можна було б щось продати..

(пропуск запису)...

-ента і непрацювались ми довго, але виключно е для друзів, для товариства, з тим щоб можна було один другому пограти, поспівати все, що сам переживаєш, що нового .. дізнаєшся, і з природи, з прикмет, і підсвідомого, і з книг ..

(лунає "Про Сестру та Брата")...

Тому вчитися співоцького виконавства, а навчитися ЖИТИ. — Може по тому, по смерті десь уже виявиться шо раптом людина дала щось таке чого небуло, і дійсно з нею можебуложитись(?) і вона скільки вже проживе, 70 чи 90 років.. але, те що вона РОБИТЬ відкладається певним чином десь.

Лише згодом стане ясно, ЩО він туди вклав. Так само в кобзарстві. Тещо я відчуваю провтин(?) я повинен виборювати, виявляється навіть перед найближчими друзями. Існує процес відстоювання самого себе і свого права БАЧЕННЯ десь.. це відбувається постійно, і це НОРМА, і вона існує і слава Богу що це саме Я його НЕСКАСОВУЮ.

(питають про Видубецький монастир)

Перше завжди(?) згадую ці бібліотеки які горіли у цьому Георгієвському соборі і складені за хрущова, і горіли не так давно. Потім там робили пам'ятник ОЦЕЙ.. залізний. Бородай працював тут. Зліпок робив. В ХРАМІ. Потім інститут археології, мм.. монастиря, монастирських кладовищах.. поррруйновані тут багатоповерхові кладовища. Все це зараз зруйнували вни. Звичайно переживали за ТЕ ЩО ПОВИННО ЛИШАТИСЯ В ПАМ'ЯТІ. Так само і кобзарська ЕПІЧНА спадщина, що зв'язано тут БАГАТО і ТЬМА імен .. еє гетьманів, старшини, котра трималася і відстоювала незалежність.. Багато що зв'язано з цим..

(грає "Про Страшний Суд")

Все життя тут, біля цього місця, біля Видубецького монастиря, в ботанічному саду, тут і з Тригубом ми познайомилися, і з Товкайлом першу бандуру почали з верби робити тут, з окореночка,

(ТРИГУБ хто це — питають)

Він художник, і мм.. і прилучився я до малярства в великій мірі до такого еє.. сс тим щоб ВИКЛАСТИСЯ в малюванні так і потім і в КОБЗАРСТВІ також від Тригуба ішла така еє .. СИЛА. Свобода викладу така, і тут ми оце на цих поруйнованих цвинтарях, запустілому цьому сАдові отут ходили, і думали і працювали, і хотілось йому співати і для нього співав, впершу чергу..

мм..(?)любив(?) життя в природі, і бачити своє нормальне життя розвинутим, і треба ШУКАТИ, це було природньо, тоді, і ми маємо кобзарську традицію на цьому побудована, на актуальності для себе життя яке було найкраще ставлене перед ЛЮДЬМИ.

І що найпростіше — це піти покобзарювати, тому що це хб(?) актуально, говорити те, що ти вважаєш необхідним, ти маєш ПРОСТІ ХРИСТИЯНСЬКІ ШЛЯХИ.

Ти маєш життя повне як фундамент того, що ти робиш, твоє духовне життя — мистецьке життя — настроюється(?) і, ширше — існують КОЛА обміну між кобзарями і людьми простими. І ці кола мають цінність в собі. Це щодо вщент знищеної традиції в трицятих роках. Ну і кола цього не було — раніше. Такого, ніщивного удару, по цих колах. і ц не було ніколи. Бачучи

це не без чіткої свідомості ворогів, — ну що поруйнувати оці кола — це значить що зробити ущерб ЦІЛІЙ нації.

І коло, свого дяді — на Донеччині. Ну там терикони, сині оті стоять. Чорнильниці такі. І величезні долини, якісь Кряжі сині, блакитні. Вже переносило мене в стан споглядання якоїсь прадавності.. Дсь от бач(?) самого СЕРЦЯ, — запитання. Що ця Земля, дивовижна річ, ця створила(?), верби оце зелене(??), все текуче і оця блакить — все це викликало ітоїма(?)
(далі погано чутний текст)

і там тріщини перше що ти бачиш — ну там на розколини — і передбачити які питання які ті розколини можуть бути. І треба. якщо маєш тріщину у тій корі(?) — треба зробити.

(питають про свій шлях до кобзарства)

Ну це десь сімдесят дев'ятого року ми з Товкайлом прийшло до Георгія Кирилойвича .. е. познайомилися з ним. І почали .. працювати. Шчо ми довідалися — що ще до сімдесят другого року вже Музичне Товариство затвердило було, тодізвлс(?) музично хорова, ЗАТВЕРДИЛО ДЕРЖАВНУ ПРОГРАМУ виготовлення цих народних інструментів і десь були люди у товаристві охорони пам'яток, з якими ми працювали аж до останнього часу, і в Музичному товаристві, які розуміли, що повернення цього звичайному України в народ є ДОБРА корисна справа.

Але тоді з приходом Щербицького програма була зарізана. Я кілька раз пробував відродити у Мельнице-Подільській майстерні, в .. е.. з майстрами говорив, от, і, нажаль, тоді це ннннеувінчалося успіхом. ННу от, я хотів би вам показати те, що ми зараз робимо, — шо Цех не є цех виробничий, це є . ем мистецький наш цех. Отак як ми з Серіожею там, з хлопцями нашими, які приходять цікавляться цим, працюємо, кожен сам, еее помагаючи цьому, — СПІВПРАЦЮЮЧИ.

(пропуск запису)

..скасовуючи, проблем які відбирають у мене час. коли стоїть проблема! положення! бандури, то, я спиняюсь, бо мені треба робити те, чого іще немає.

Послухайти це ще
Як ті наші ще кобзарі
Голови теж
поклали
Як ще земля стоїть

Завжди обирають охочих
За волю краю...
(далі імпровізі про Загиблих кобзарів)

Коментар упорядника на вимогу редакторів:

Нажаль у буремні та неспокійні часи кінця 1980-х та всіх 1990х років було мало моливостей добре фіксувати події, розповіді, репертуар, тощо — це робили тільки окремі ініціативні активісти. Великою проблемою є пошук матеріалів про засадничі моменти майстрування традиційних інструментів, кобзарський спів і методики виспіву. Ціність цієї невеличкої розшифрованої розповіді — у важливих коментарях незабутнього майстра Миколи Будника про кобзарську справу. Попри фрагментарність і певні неточності у нотуванні (бо уникнути цього важко) ми можемо вловити й зрозуміти деякі відправні моменти тогочасного, і в принципі дозволимо собі сказати, позачасового кобзарського виспіву. Питань журналіста (подекуди дуже розлогих, що переходили в окрему розповідь) ми не вставляємо. Сподіваємось що найближчим часом вдасця знайти повніший видиво запис цього телефільму, і не тільки його. Бо слова наших цех майстрів, як і весь виспів традиційний, актуальні завжди.

Назар Божинський, 2019 р. Б.

Mykola Bydnyk

WAY TO YOURSELF

Exert from TV film, director Myrslava Djachynska. From M. Khay's archive decoded to text by Nazar Bozhinsky, 2019.

Олександр ПАНЧЕНКО (Лохвиця, Полтавщина)

ФЕДІР ДЕРЯЖНИЙ – БАНДУРИСТ І ПАТРІОТ, ЯКИЙ ПРОСЛАВИВ ПОЛТАВЩИНУ

У статті розповідається про життєвий і творчий шлях відомого подвижника-бандуриста з Полтавщини Федора Деряжного. У далекій Австралії Федір став одним із засновників бандурницького руху, який донині відіграє важливе значення у збереженні і розвитку культурного й духовного життя української громади.

Ключові слова: бандура, Австралія, українська громада.

29 березня 1905 року у містечку Нові Санжари, на Полтавщині, побачив світ відомий український бандурист Федір Деряжний. Ще будучи 16-річним юнаком, наш земляк вперше побачив бандуру в руках молодого сліпого кобзаря, та, не маючи грошей купити інструмент, заходився зробити подібну бандуру власними руками. Однак, лише через 10 років після початку свого захоплення кобзарством йому вдалося виготовити свою першу бандуру, тоді ж Федір почав учитися грати зі слуху, а також переслухував старі платівки у свого дідуся.

Під час великого українського Голоду на початку 1930-х років він їздив велосипедом аж до Білорусі, де виступав зі своєю бандурою, щоб на зібрані пожертви купити хліб й врятувати родичів від страшного Голодомору, що тоді нищив українське селянство. По закінченню Другої світової війни Федір Деряжний опинився в Західній Німеччині, де продовжив займатися не лише грою на бандурі, але й виготовленням струнних музичних інструментів та бандур. Якраз тоді він виготовив ще кілька бандур для друзів-бандуристів капели імені Тараса Шевченка, що була під керівництвом іншого нашого земляка, також уродженця Полтавщини, Григорія Китастого, що пізніше разом зі своїми інструментами перебрався до США.

У Західній Німеччині Федір Деряжний виступав з бандурою на концертах перед українцями, що рятуючись від большевицької тиранії, також опинилися в таборах для переміщених осіб. Під час кількарічного періоду свого життя у таборах для переміщених осіб DP на території Західної Німеччини, чекаючи прийняття іммігрувати до Австралії, пан Федір об'єднався з кількома іншими майстрами музичних інструментів, щоб зробити різні

типи струнних інструментів, включаючи цимбали, бандури, гітари, домри й мандоліни. Там він познайомився з іншим нашим земляком — бандуристом Григорієм Бажулем, який народився у Полтаві 22 січня 1906 року. Принагідно згадати, що пізніше якраз Григорій Бажул з Федором Деряжним й стали основоположниками знаменитої Школи гри на бандурі в австралійському місті Сідней. Там, на чужині, Г. Бажул разом із дружиною, як і родина Деряжних, стали меценатами Рідного шкільництва. Це Григорій Бажул та Федір Деряжний разом з іншими українським патріотами закликали активно інформувати Захід про стан життя в Україні та про неймовірні утиски, що їх терпів наш народ. Відомо, що до вибуху німецько-совецької війни пан Григорій Бажул з ярликом «неблагонадбожного» у підсовецькій Україні вимушений був працювати у Ташкенті й на Кавказі як агроном, фахівець зі сортового випробування зернових культур.

Федір же Деряжний у 1945 році одружився з Марією, яка до заміжжя мала прізвище Полікарпова, а вже наступного року народився у них спільний син Петро, тепер — визначний бандурист та громадський діяч в Австралії, який у середині минулого року відвідав батьківські полтавські терени, які понад сто років тому дали життя його знаменитому батькові.

1950 року родина Деряжних на кораблі «Гоуа» з незначними пожитками та двома бандурами прибула до Австралії. Однак, доскіпливі австралійські митники конфіскували другу бандуру Ф. Деряжного. Після перебування у таборах Бонегілля та Нельсон-Бей пан Федір з родиною поселився в Ньюкаслі. Щоб забезпечити свою родину, він зголосився на тяжку працю у фабриці ВНР; у 1955 році Ф. Деряжний пережив аварію на роботі, яка ушкодила йому спину та ребра, пізніше працював аж до емеритури в організації для інвалідів. Заохочений дружиною Марією, пан Федір розпочав виготовляти свої знамениті бандури вже з австралійських порід дерев для потреб українських бандуристів у Мельбурні, для Григорія Бажула у Сідней, як також для інших виконавців в країнах поселення. Заходами ж Ніни Денисенко його власну бандуру, яку привіз з Німеччини, купив австралійський уряд та поставив у відділі музичних інструментів у Технологічному музеї Сіднея.

У 1950-х роках на українських імпрезах та академіях маестро Федір Деряжний часто виступав зі своєю бандурою та виконував власні композиції «Круча» та «Гомоніла Україна», також наш земляк захоплювався поезією. Від 1966 року він почав працювати над бандурою нового типу, на якій поставив цілком пряму «обичайку». Цим новим типом бандури та виконанням на ній пісні «Ой, Морозе, Морозенко» Федір Деряжний заохотив свого сина Петра до пісні й бандури. З часом почала грати також й донька Ліда, і вже 1971 року тріо бандуристів Деряжних виступило на Ньюкаслському телебаченні під час проведення концерту, присвяченого 20-річчю поселення в Австралії емігрантів з Європи.

У 1979 році для державного телебачення SBS Ф. Деряжний створив коротку програму про свій спосіб конструкції бандури. З початком українського організованого життя в Ньюкаслі пан Федір був головою Спільки Визволення України (СВУ), і як багаторічний член православної парафії святого Василя в Ньюкаслі, він склав першу пожертву на будову приміщення цієї православної церкви, де довгі роки виконував функцію члена контрольної комісії... Як писало видання часопису «Вільна Думка» і Товариства збереження Української історичної спадщини в Австралії «Українці Австралії. Енциклопедичний довідник» (Сідней, 2001), з якого я користав при написанні цього допису «...старші роки пережиті муки позначилися на його здоров'ї...», помер наш земляк, уродженець полтавського містечка Нові Санжари, 29 квітня 1982 року, у лікарні австралійського міста Ньюкасл й був похований на українській секції сіднейського цвинтаря.

Я вже написав минулого року короткий репортаж про те, як син та невістка Федора Деряжного, українські бандуристи Ніла та Петро Деряжні із Сіднея, відвідали північну Полтавщину, як збентежила нас до глибини душі чудова гра цих видатних бандуристів українського роду при вшануванні нашого земляка, легендарного командира Кінного полку Чорних Запорозжів св. пам. полковника Петра Гавриловича Дяченка, як щиро раділи та тепло сприйняли мешканці зі села Березова Лука, Гадяцького району, на Полтавщині, та гості цього заходу виконання козацьких пісень Нілою та Петром. Було просто неймовірно. Тоді мені подумалось: а живе таки українська душа й у нашій, у полтавській провінції. Петрові та Нілі Деряжним аплодували дорослі й діти, а з-поміж них і моя маленька доня Марійка Панченко. Ми тоді всі дякували любим нашим землякам-українцям з далекої Австралії. Й натеper ми не забуваємо їх обох і їхню напpавду зворушливу й професійну гру на своїх прекрасних бандурах, творцем особливої конструкції яких був незабутній український патріот, уродженець полтавського містечка Нові Санжари Федір Деряжний.

Прикметно, що Петро Федорович Деряжний минулорічний день свого народження, що припав на початок липня, святкував разом зі своєю співтоваришкою долі та дружиною Нілою, також українкою, з дому — Бабченко, батько якої — Григорій Іванович — походить із північних районів Слобожанщини, — у колі своїх земляків-полтавців. Ми тоді згадували, як уже тепер далекого 1968 року, в Сідней, йдучи непростим творчим шляхом свого тата Федора Деряжного, пан Петро став членом Ансамблю бандуристів імені Гната Хоткевича, керівником якого був згаданий мною у цьому дописі уродженець Полтави бандурист Григорій Бажул. За короткий час Деряжний-молодший, услід за батьком, опанував харківський спосіб гри на бандурі та з батьком і сестрою виступав у тріо бандуристів, відтак, став заступником керівника ансамблю сіднейських бандуристів й вчив нових членів ансамблю хорового співу та гри на бандурі. В ансамблі пан Петро

підпорядкував усі бандури до належного звуку так, як навчився від свого знаменитого батька.

У 1969 році, за його ініціативою, ансамбль дав свій перший самостійний кобзарський концерт у Воллонгонзі на честь Тараса Шевченка. У програмі концерту ансамбль виконав пісню «Край козачий», й це була одна з перших його композицій, яку він, до речі, минулого року разом з пані Нілою виконав спочатку у Конотопі на Сумщині, згодом у Києві, а потім — Березовій Луці та Лохвиці, на Полтавщині. Наприкінці 1960-х, як я вже зазначав вище, пан Петро з батьком та сестрою досить успішно виступив у тріо бандуристів на Ньюкаслському телебаченні у концерті, присвяченому 20-річчю поселення європейських емігрантів після Другої світової війни, а від 1971 року став керівником ансамблю.

Петро та Ніла Деряжні дали численні виступи на радіо, телебаченні, у фестивалях та концертах. На музичному відтинку своєї праці П. Деряжний опрацював велику кількість українських пісень для голосу, харківський й чернігівський стилі гри на бандурі. Серед нового покоління бандуристів наш земляк-полтавець став першим в Австралії, хто виконав старовинні козацькі думи, як також написав музику до поеми «Про Симона Петлюру», головного отамана військ УНР, нашого славного земляка, на слова Кучугури Кучуренка й кілька пісень на слова українських поетів в Австралії. Дещо пізніше пан Петро разом із дружиною співав у хорі «Боян», а 1983 року, на прохання членів хору, став диригентом хору «Боян», у 5-у ж річницю смерті Володимира Івасюка (1984) він взяв участь у заснуванні Українсько-го Народного ансамблю імені В. Івасюка в Сідней та став його диригентом.

За короткий час ансамбль П. Деряжного записав на платівку кілька пісень В. Івасюка у його хоровій обробці та оркестрації, уклав та згармонізував кілька музично-хореографічних монтажів на українську народну тематику та багато сучасних українських пісень для молодих голосів у супроводі народних і класичних інструментів. У 1986 році він став диригентом жіночого ансамблю «Суцвіття», з яким дав кілька концертів у Канберрі, Воллонгонгу, Ньюкаслі та мав багато виступів на Сіднейському фольклорному фестивалі та українських імпрезах та академіях...

Так сталося, що Петро Федорович Деряжний, нащадок санжарівських козаків, який є також кошовим отаманом Українського Вільного Козацтва в Австралії, вшановував минулоріч разом з іншими Пам'ять свого тезки полк. Петра Гавриловича Дяченка у Березовій Луці. Відомо, що сам полковник Дяченко також знав й шанував старі козацькі традиції, добре розумів їх та, незважаючи на службу й вишкіл у московському імператорському війську, зберіг їх та впровадив у життя, розбудовуючи пізніше знаменитий Кінний полк, з яким пройшов славний бойовий шлях у лавах відродженої у 1918-1920 роках української армії.

Слід зазначити, що особливою сторінкою у вояцькій біографії Петра Дяченка було його командування полком Чорних запорожців, цією ударною частиною високого бойового вишколу, прапор якої, до речі, був чорним, сріблястим обшитий, де з одного боку було наше гасло «Україна або смерть», а під ним гомілки і череп над ними. До речі, у своїй статті «Бойовий орел української кінноти» проф. Лев Шанковський (1903—1995) слушно зауважував, що поза «...модерною ударністю чорношличники полк. Дяченка таки дійсно нагадували своїх предків, козацьких кіннотників із загонів Мрозовицького-Морозенка чи Кривоноса. Вони уподібнювалися до них, перш за все, своїм виглядом. Ось оголений лоб, з якого звисає козацький «оселедець», — це не тільки стара традиція, але й засіб для збільшення боєздатності під сучасну пору. З «оселедцем» полону немає; большевицькі вороги придумували для власників «оселедців» особливі тортури, знаючи, що їх власники належать до «отборних частей Петлюри». Далі, на голові козацька шапка з довжелезним, козацьким шликком, для командного складу обрамованим срібними чи золотими нашивками... Жупани й шаровари, що їх випускали на чоботи, доповнювали парадний однострій «чорношличників», при чому, козацький жупан мав на кінці чорні вилоги трикутної форми.

Чорний Запорізький полк був прекрасним бойовим полком, що його аннали не знали поразки на полі бою. Це були дійсно бойові орли української кінноти, і між ними перший бойовий орел, командир полку полк. Дяченко, справжній невмирущий козак-характерник наших днів, що свою ознаку успадкував по своїх славних козацьких предках... Чорний Запорізький кінний полк полк. Дяченка в бою переможеним не був...»

Думається, що непереможеними є не лише українські вояки, але й інші лицарі духу та чину, неперевершені українські Гомери, лірники, кобзарі та бандуристи, до яких ми з гордістю зараховуємо весь рід Федора Деряжного, уродженця Полтавщини, якому 29 березня 2019 року виповнилося б 114 років.

Olexandr Panchenko (Lokhvytsia, Poltava region)
**FEDIR DERIAZHNY – BANDURIST AND PATRIOT
WHO GLORIFIED POLTAVA REGION**

The article tells about the life and creative path of the well-known bandurist ascetic from Poltava region Fedir Deriazhny. In distant Australia, Fedir became one of the founders of the bandurist movement, which still plays an important role in preserving and developing the cultural and spiritual life of the Ukrainian community.

Keywords: bandura, Australia, Ukrainian community.



Федір Деряжний



Петро та Федір Деряжні

Ольга ЩЕРБАК (Суми)

ЖИТТЄВИМИ І ТВОРЧИМИ СТЕЖКАМИ КОБЗАРЯ З РОМЕНЩИНИ ЄВГЕНА АДАМЦЕВИЧА

(Матеріал для позакласного читання з літератури
рідного краю «Кобзарі і лірники Сумщини»)

У статті засвідчено спробу систематизувати й узагальнити матеріал про життєвий і творчий шлях роменського кобзаря Євгена Адамцевича. Дібрано різну інформацію про життєпис народного митця. Розглянуто біографічні факти, подані самим кобзарем, його рідними, сучасниками, співвітчизниками тощо. Осмислено постать кобзаря як творчої, національно свідомої, самовідданої і волелюбної особистості. Запропонований матеріал підготовлено з орієнтацією на його використання у шкільній аудиторії — на уроках позакласного читання у 9 класі.

Ключові слова: кобзар, кобзарське мистецтво, народний співець, Євген Адамцевич.

Кобзарство — унікальне явище, характерне для Слобожанської та Гетьманської України, що визнано феноменом національної культури

Загальна суть проблеми.

Життєвий і творчий шлях кобзарів — невіддільні від історії народу, долі етносу взагалі. Інформація про кобзарське мистецтво, про традиції кобзарювання, про народну культуру вимагає докладного вивчення і пропагування. З цією метою, вважаємо, потрібно культивувати знання з означеної тематики у шкільному курсі української літератури.

Аналіз останніх досліджень та публікацій.

Про життєпис Євгена Адамцевича, його творчий шлях відомі публікації Т. Беценко, О. Вертія, М. Данька, Б. Жеплинського, Д. Кулиняка, О. Правдюка, Л. Адамцевича та ін.

Мета статті: схарактеризувати життєвий і творчий подвиг роменського кобзаря Євгена Адамцевича, представивши біографічний опис у формі

зв'язної розповіді — як фрагменти про віхи життєдіяльності народного митця.

Основними завданнями підготовленого для школярів матеріалу є: повідомити про феномен народного співця, про життя у нестатках простої чесної людини, про утиски і знущення кобзаря, яких зазнавав митець, використовуючи спогади рідних та знайомих; розкрити багатство внутрішнього світу народного співця-кобзаря, висвітлити різноманітність тематики і глибину змісту його творчості, що утверджувала дух національної гідності, культивувала ідеали добра, справедливості, високої моралі в суспільстві; визначити роль кобзаря у духовному та суспільно-політичному житті України; дослідити репертуар народного митця; спонукати до бажання відроджувати і вивчати кобзарську творчість; виховувати кращі людські якості на прикладі життя митця, формувати почуття патріотизму, людської гідності, вірності у дружбі і коханні, плекати загальнолюдські морально-етичні цінності, цілеспрямованість, силу волі, працьовитість, розуміння того, що за щастя потрібно боротися, гуманізм та вміння прощати, усвідомлюючи високе призначення людини на землі.

Вважаємо, матеріал про Євгена Адамцевича доцільно подавати учням 9 класу на уроках позакласного читання з літератури рідного краю «Кобзарі і лірники Сумщини».

Сумщина — край кобзарський

Кобзарство — мистецтво кобзарів — народних співців-музикантів, які виконують (і часто складають самі) думи, пісні та інші твори, супроводжуючи їх грою на кобзі (бандурі). Уперше імена кобзарів (Чурило, Стечко, Тарашко) згадано в польських хроніках 15–16 ст. Особливо популярними були кобзарі на Запорозькій Січі. Вони супроводжували козаків у походах, думами й піснями підносили бойовий дух війська, ушляхуляли народних борців проти поневолення й гніту. За волелюбну творчість кобзарів постійно переслідувала влада. Таке визначення подає Богдан Жеплинський, бандурист, кобзарознавець, голова Львівського відділення Національної спілки кобзарів України [4].

Сумщина — край кобзарський. Тут жили і працювали такі відомі народні виконавці, як М. Олексієнко, С. Пасюга, Г. Кожушко, Є. Мовчан, Є. Адамцевич, Г. Петренко, Д. Терещенко, Д. Циганенко та інші. Одним з неперевершених і самобутніх майстрів був Євген Адамцевич, що мешкав у місті Ромни Сумської обл.

Мій батько, Фесенко Олександр Павлович, навчався у Роменському сільськогосподарському технікумі, його душа повсякчас тяжіла до літератури. 1968 року отримав спеціальність «Агрономія». Він мав у серці український національний дух, тому часто розповідав мені про новинки літера-

турного життя (передплачував газету «Літературна Україна», вирізки якої я зберігаю і до сьогодні), про Ромни, зокрема і про Євгена Олександровича. Тому інтерес до життя і творчості кобзаря з Роменщини не випадковий.

Євген Адамцевич: з автобіографії

Коротко і правдиво описав свою біографію Євген Олександрович у листі до Богдана Жеплинського [5, с. 83]:

«2.02.68 р.

Шановний Богдане Михайловичу!

Листа Вашого одержав, зразу не міг відповісти, бо тяжко хворів, а також і дружина. Ви хочете, щоб я Вам написав свою кобзарську автобіографію, це в листі описати неможливо, хіба дуже скорочено. Граю я сорок років, а маю 64. Родився я на ст. Солониця біля Лубен (Полтавщина). Спочатку вчився грати на скрипку, потім на духовий інструмент кларнет. Потім почув гру на бандурі М.П.Олексієнка, в якого і вчився. В 1927 р. я керував невеликою капелюю — 8 чоловік, зробили декілька подорожей, а потім я років 30 працював по клубах один, мав на те дозвіл по УРСР. 1939 р. був учасником Республіканського з'їзду кобзарів та лірників України в м. Київі, в 1940 нас. премійованих декілька чоловік, возили в Москву на Всесоюзну олімпіаду, виступав по радіо. Зараз одержую персональну пенсію місцевого значення — 40 крб., на які удвох з дружиною живемо. Бувають іноді коресподенти, пишуть статті, буває, що записують на магнітофон. Зараз маю два струмента, один зробив роменський майстер І.С.Демченко (він вже вмер), а другий чернігівської фабрики. Стрій на бандурі в мене Олексієнка: 13 (?) басів та 25 приструнків, перша гама деотонічна, друга і третя мають по два діеза...»

Майже півстоліття (47 років) прожив Євген Олександрович зі своєю дружиною Лідією Дмитрівною, родичі якої не схвалювали цього шлюбу, довгий час не підтримували родинних зв'язків, а потім змирилися. Та можна і зрозуміти їх, адже Ліда, за спогадами їхньої доньки, «була приємної зовнішності, вихована, тактовна», навчалася у Полтавській жіночій гімназії. І не дивно, що їй сподобався саме він. Друзі кобзаря згадують, що він «був незрячим, але ніхто зі слухачів цього не відчував. Його обличчя не спотворювала сліпота. Воно було мужнім, красивим, одухотвореним» [5, с. 39].

Повну і цікаву характеристику батькові дає донька Тетяна Бобрикова. За її спогадами, батько був енергійним, веселим, знав багато історій, прислів'їв, приказок, а ще « мав добру пам'ять, находу вловлював мотиви та слова пісень, «в умі» додавав і віднімав». Любив повторювати, що «кожній речі своє місце» [5, с. 7].

Отже, життєпис Євгена Олександровича Адамцевича — тяжка сторінка не тільки долі кобзаря, а й долі нашого народу.

Навчання у кобзаря Мусія Олексієнка

Євген Олександрович був чесною, вдячною людиною, не забував про

добро, яке йому робили інші. Від народження сліпий, він розумів, що потрібно жити і такому, як він, потрібно знайти свою стежку, правдиву, неповторну, щоб нею йти усе життя. Обрати своє майбутнє допомогла випадковість, коли знайомий кобзаря Олексієнка, на прізвище Буфіус, привів до нього незнайомого чоловіка (це був Адамцевич) саме у той час, коли старий кобзар виконував «Запорізький марш». Синів Олексієнка вразила поведінка молодого хлопця, який «став на коліна, взяв батька за руки і почав умовляти навчити грати його на бандурі» [5, с. 17] .

Зразу ж провели й іспит — перевірку на слух та голос. Адамцевич мав добрий музичний слух, знав багато пісень, дум, а от голос мав хрипливатий, але це не завадило вчителю розгледіти у молодому юнакові майбутнього відомого кобзаря, тому що юнак вибрав для навчання бандуру, яку йому відразу і подарував учитель Олексієнко.

Через багато років брати Олексієнки на старому роменському базарі почули хриплий голос кобзаря, заслухалися його співом, пригадали минуле. Під час розмови з братами Євген Олександрович «аж затремтів, встав і почав тиснути нам руки, схвильовано говорив про вдячність своєму учителеві за бандуру, за пісні, які, як добрі, надійні поводири, ввели його по світу»[5, с. 19] .

Кобзар Олексієнко дуже любив свого здібного учня, недаремно присвятив йому свої вірші, які назвав «Доля темного Євгена»:

Почуваю я, незрячий, ту красу кохану.

Плачу гірко і ридаю з вечора до рану...

Люди бачуть, чують, знають красу дня і ночі,

Мої ж темнії не мають тієї краси очі...

Я, мов в темній домовині, нужуся, страждаю,

Чи ще довго по Україні блукати — не знаю? [5, с. 18]

У іншому джерелі траплялася думка, що автором цих слів був сам Адамцевич.

Доля кобзаря у роки війни

Людина живе, працює, мандрує і не замислюється про небезпеку. Так і Євген Олександрович мандрував Україною разом із дружиною та донькою, коли почалася війна, яка застала їх у селі Пекарі Смілянського району. Дісталися додому до Ромен. Донька згадує: «Окупація... А жити треба. Знову тато і мама пішли по селах з бандурою грати за кусень хліба. Зробив батько візок з голоблями, впрягся в нього і разом з мамою, яка йшла поруч, вирушили в дорогу. Через два-три дні поверталися уже з борошном, пшоном, крупною і всякою-всячиною. Коли ж усе те з'їдали, знову вирушали в дорогу. Скільки вони, бідні, пройшли за все життя! Либонь, ногами всю Україну сходили вздовж і впоперек» [5, с. 9] .

Мандруючи Україною у роки війни, Адамцевич зажив слави запорізьких кобзарів, своїми піснями закликав до боротьби з окупантами, за що на

два-три дні поліцаї кидали його до холодної. У 1942 році на Сумщині, недалеко від Тростянця, сталася пригода, яка могла б позбавити кобзаря життя. А співав він тоді про Морозенка, славного козака, але замість слів «За тобою, Морозенку, вся Україна плаче» грізно лунало «Через тебе, Морозенку, хриць гіркими плаче». Простолюду пісня сподобалась, а от поліцай був не в захваті, за що поволик до управи. І тільки мудрість та винахідливість допомогли врятуватися, бо Адамцевич сказав, що співав про Гриця, а не про хриця. Ледве випустили живим [5, с. 20] .

Отже, кобзарювання Євгена Адамцевича полягало у служінні народу.

Із спогадів роменців про кобзарювання Євгена Олександровича Адамцевича

У післявоєнні роки на базарі часто можна було побачити чоловіка невисокого зросту, у сірому поношеному піджаку та чорному кашкеті. Він сидів на ящику, впевнено тримав свою бандуру, а біля нього на землі лежала біла хустка, на яку перехожі за спів давали плату на прожиття: гроші, картоплю, огірки, цибулю... [5, с. 22].

Біля співця-бандуриста зупинялися перехожі, кожен про щось своє думав, стояли старі люди, молодь, дітлахи.

Світлана Шурхало, ветеран освітрянської ниви, вчитель української мови та літератури (м. Ромни) у спогадах пише: «А ось як згадує про Є. Адамцевича Людмила, моя знайома, котра колись жила по вул. Луначарського (нині Петра Калнишевського) недалеко від базару: «У базарні дні ми бачили бандуриста Євгена Адамцевича на тому місці, де зараз знаходиться «магазин Іванів». Одягнений він був у вишиту сорочку, зверху якась сіра одіж, на ногах — чоботи, а через плече на боці висіла невиразного кольору полотняна торбина, куди він скидав усе те, що давали люди. На свята, крім грошей, йому клали пиріжки, пряники, яблука, цукерки, різні продукти. Кобзар деякий час настроював бандуру, потім звучав музичний вступ, а далі — різні пісні, часто на слова Шевченка (про гайдамаків, про Україну та ін.). Часом виконував не лише співом, а й речитативом — напевне, це були українські думи — тільки тоді ми, діти, на цьому не розумілися. По закінченні виступу, не раз бувало, казав: «Ану, дітки, пригощайтесь, — і показував на цукерки. Звичайно, що нас не треба було довго припрошувати... Іноді просив нас принести водички, щоб напитися.. Були ми свідками і того, як його намагалися прогнати стражі закону, кричали: «Скільки разів тобі казати, що тут сидіти не можна» . Але при людях, які завжди заступалися за сліпого співака, не наважувалися його забирати. Лише ногою перекидали на землю кухоль з мідяками і йшли геть»[3, с 110].

Кобзар Микола Мошик згадує, що слухав пісні в Ромні на Іллінському ярмарку у виконанні Є. Адамцевича, вбирив душею той спів, а згодом сам

став пропагандистом народних пісень, опанував кобзарське мистецтво, дякуючи відомому земляку [7, с. 8].

Краєзнавець із Ромна Петро Михно у статті «Спів Євгена Адамцевича» спогадує про далекі роки, коли на базарному майдані тішив своїм співом роменців і гостей міста кобзар Євген Адамцевич:

«Минуло багато часу відтоді, як чув я його задушевний тонкий голос...
Здається, вічність! Отак-бо швидко і невпинно плинуть роки.

Було це, пам'ятається, десь в роках минулого століття.

Пригадую, що часто, у святкові або в буденні погожі дні на базарній площі у Ромні, у тому місці, де була автобусна зупинка, можна було побачити цього по-справжньому нині легендарного чоловіка.

Не тільки побачити, а й почути його голос, послухати рідних українських пісень, помилуватися звуковими переливами людського співу та звучанням музичного інструменту. Ото була дивина! Лише через роки осмислюєш велич тієї людини, велич рідної землі, силу національного духу, що не згасав навіть у роки тоталітарного режиму.

Євген Адамцевич, як завжди, був одягнений у вишиванку. Худорлявий, біле волосся, уже немолодий на вигляд...

Виконував Є. Адамцевич під акомпанемент кобзи чи бандури як твори власні, так й інших авторів. Співав він про долю рідної землі, про національні звитяги. Про козаччину... Недаремно вважають його автором «Запорозького маршу»! Співав із перервами на відпочинок, по дві і більше години. Спів його був мелодійним, вражаючим, таким, що, назавжди відкарбувався в пам'яті.

Базарна площа завжди була вселюдною. Тому Є. Адамцевича слухали не тільки роменці, а й мешканці сусідніх сіл, що базарували у Ромні: така-то тут традиція!

Стояли і довкола люди або й ішли неподалік, милувалися проникливим виконавським хистом кобзаря. І, опромінені світлом його національного духу, національної ідеї, мандрували у своїх справах, полишаючи в серці назавжди промінець любові до рідного народу, переданий у спадок невидимим душевним вогнем Є. Адамцевича.

Часто кобзаря хтось супроводжував. А мешкав він неподалік. Дуже бідував... Інакше не могло і бути. Інакше не було б співу, не було б душевного вогню, не було б наснаги. Ситі творити мистецтво або не зовсім не спроможні, або не так потужно.

Минули роки... Багато відійшло людей, що чули голос Є. Адамцевича. Багато народилося відтоді. Вони ніколи не бачили і не чули кобзаря. Але історія повернула нам образ того легендарного (так оцінюємо нині життєвий подвиг Є. Адамцевича) кобзаря. Уже навічно.

Я вельми вдячний долі, що зміг доторкнутися до таїни таланту Є. Адамцевича і бодай щось розказати про свого славного земляка нащадкам». Ці спогади вельми цінні для нащадків. [6, с. 72]

Отже, пам'ять про Євгена Адамцевича ревно бережуть його земляки — роменці.

Репертуар кобзаря

Ця горда людина зберегла у собі образ справжнього українця, талановитого кобзаря, котра, незважаючи на життєві біди та невдачі, мала добре серце, велику душу. Репертуар кобзаря був різноманітним, часто залежав від слухачів. З його вуст однаково велично і піднесено лунали думи, ліричні пісні, власні твори. Вони були сумні і жартівливі, оповідали про минуле України і про сьогодні.

Оживали на майданах та площах такі історичні особи, як Морозенко, Семен Палій, Байда, їхні долі бодем обпалювали слухачам серця, і, здавалося, що ти перенісся у далеке минуле. Лунали пісні могутнім, хриплим голосом, який то набирив силу, то згасав. Це, зокрема, народні пісні “Ой попливи, вутко”, “Через мої ворітечка”, “Дозволь мені, мати”. Виконував танцювальні мелодії, жартівливі пісні “Ой п'є вдова, гуляє”, “Невдалий обід”, історичні пісні “Про Морозенка”, “Про Палія Семена” тощо. Все ж тяжів він до творів переважно літературного походження: на слова Тараса Шевченка, Олександра Олеса “Сміються, плачуть солов'ї”, Якова Щоголіва “Хортиця”, Миколи Вороного “Євшан-зілля”, Павла Грабовського “Сон”, на текст С.Карпенка «На захід сонце вже схилилось [5, с. 28]. Всі ці пісні наспівував для магнітофонного запису. А пізно вночі, не для запису, співав про примусову колективізацію, “розкуркулення” кращих господарів, голодомор, репресії. Були у репертуарі кобзаря і власні твори.

Отже, Євген Адамцевич — обдарований і духовно багатий народний митець, що тонко відчував дійсність і правдиво відтворював її у співі.

Про авторство «Запорізького маршу»

«Запорізький марш» київський оркестр народних інструментів записав від Євгена Олександровича, і сьогодні цей твір користується великою популярністю. Багато хто приписує авторство самому Адамцевичу.

Сини вчителя Олексійка згадують, що батько на прохання роменських музик виконував думу про Богдана Хмельницького, але перед виконанням думи він марширував навколо столу, граючи незвичайний марш та наспівуючи під мелодію. Під цей марш і відбулося перше знайомство Адамцевича зі своїм учителем, який передав учню усе своє кобзарське мистецтво, збагатив його репертуар своїми піснями [5, с. 16]. Сергій Бондаренко у газетній статті «Співець минувшини» також стверджує, що багато хто вважав Адамцевича автором маршу. Він пише, що Євген Олександрович почув його від кобзаря Івана Положая, а потім мелодію обробив, додавши мажорну частину, дав назву «Запорізький марш» [2, с. 14].

Письменник Данило Кулиняк, який добре знав кобзаря і деякий час жив у його господі, також стверджує, що Адамцевич не був автором «За-

порізького маршу»: «Він лише зберіг і доніс до наших днів цю геніальну мелодію, перейнявши її від тих, хто навчив його кобзарського мистецтва, а ті, в свою чергу, перейняли від своїх учителів. Цю обставину Євген Олександрович завжди підкреслював і сердився, коли його називали батьком «Запорізького маршу» [5, с. 44].

Сам Адамцевич згадував, що цей марш був автентичним козацьким маршем, створеним ще десь у XVII ст. Вражений мелодією, письменник Данило Кулиняк написав слова до «Запорізького маршу», їх потім інколи співав Адамцевич. Автор слів вважає, що його текст є художньо слабким порівняно із маршовою мелодією [5, с. 44].

Олексій Вертій у статті «Один із когорти славетних» наголошує, що це ж бо він, роменський кобзар Євген Адамцевич, з глибини віків перейняв і передав нам безсмертний «Запорізький марш» — квінтесенцію нездоланої української душі...» [5, с. 3].

Євген Олександрович Адамцевич згадував: «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» [8].

Десь наприкінці 60-х років під час концерту в оперному театрі в Києві Адамцевич виконав «Запорізький марш». Нову інтерпретацію отримав твір після обробки Віктором Гуцалом для оркестру народних інструментів, після чого він став чи не найпопулярнішим маршем 70-90-х років XX ст. Велика шана Євгенію Олександровичу за те, що він зберіг, доніс і подарував нам «Запорізький марш» [5, с. 46].

Цікаве свідчення очевидця тих подій поета Бориса Олійника: «Торкаючись струн бандури, геніальний Адамцевич, можливо, й не сподівався, що збудив не лише музику горніх сфер, а й пробудив ті глибинні струни, які мовчки лежали в генетичному коді приспаного національного самовідчуття» [8].

Висновки.

Кобзарство — унікальне явище історії національної культури, це візитна карта Слобожанської та Гетьманської України. Сумщина — воістину кобзарський край. Серед славних імен кобзарів чільне місце посідає особистість Євгена Олександровича Адамцевича.

Перелік використаних джерел

1. Беценко Т. Поетична мова репертуарних творів Євгена Адамцевича/ Беценко Тетяна // Євген Адамцевич: спогади, статті, матеріали. Науково-популярне видання. — Суми: Собор, 1999. — С. 65–76.

2. Бондаренко С. Співець минувшини/ Про Запорізький марш/ Бондаренко Сергій // Панорама. — 2013. — № 27, 3–10 липня. — С. 14.
3. Вертій О. З історії двох ювілеїв кобзаря Євгена Адамцевича / Вертій Олексій // Міфологія і фольклор. — 2014. — № 1 — 2. — 110.
4. Жеплинський Б. М., Ковальчук Д. Б. Українські кобзарі, бандуристи, лірники: Енциклопед. довід. — Л., 2011. — 316 с. // Режим доступу http://esu.com.ua/search_articles.php?id=8828
5. Євген Адамцевич: спогади, статті, матеріали. Науково-популярне видання. — Суми: Собор, 1999. — 96 с.
6. Михно П. Спів Євгена Адамцевича/ Петро Михно// Ромен: літературно-історичний альманах. — 2009. — №1 (21). — С. 72.
7. Нестеренко П. «Рокочуть струни на бандурі»/ Петро Нестеренко // Урядовий кур'єр. — 2004. — № 4. — 10 січня. — С. 8.
8. Режим доступу biograf.in.ua/Кобзарі_Сумщини_Адамцевича/

Olga Shcherbak (Sumy)

LIFE AND CREATIVE STEPS OF KOBZARY OF YOUNG AGAIN ADAMTSEVICH. Material for extracurricular reading from the literature of his native land "Kobzari and Lyorikums of Sumy Region".

The article attempts to systematize and generalize the material about the life and creative way of the Romani kobzar Yevhen Adamtsevich. Different information about the life of a folk artist is depicted. The biographical facts submitted by the kobzar himself, his relatives, contemporaries, compatriots, etc. are considered. Understood the figure of the kobzar as a creative, nationally conscious, selfless and freedom-loving personality. The proposed material is prepared with the focus on its use in the school classroom — in extracurricular reading lessons.

Keywords: kobzar, kobzar art, folk singer, Yevhen Adamtsevich.



Євген Адамцевич (м. Ромни). Світлина

SUMMARY

The Scientific and Practical Conference with International Participation "Kobzar-Lirnyk Epic Tradition" (June 15-16, 2019, Ukraine, Kyiv, National Centre for Folk Culture "Ivan Honchar Museum") is held under the auspices of the Festival of the Epic Tradition "Kobzar Trinity" Institute of Art Studies, Folklore Studies and Ethnology named after. M. T. Rylsky NAS of Ukraine.

The conference is devoted to actual issues regarding the study of epic legacy of Ukrainian traditional folk singers (kobzars, lira, storytellers, and others). Among the range of issues raised: historical, national, spiritual, cultural, artistic, aesthetic, sacred and symbolic constants of the Ukrainian epic legacy; the significance of the epic in the formation of the Ukrainian nation; psychophysiological phenomena of the influence of epic works on the human body; peculiarities of the kobza-lira epic versus the epic of authentic singing musicians of other peoples of the world. The focus is on research of historical and innovative schools, methods, styles of playing on kobzar instruments; the basics of traditional performance of epic works; the transformation of epic performance of folk singers in the twentieth century. Open scientific discussion regarding the topics touching upon the principles of modern revival of the kobza-lira epic tradition (the method of scientific reconstruction, the experience of evidence-based reconstruction); features of the present representation of epic works; prospects for creating a modern epic repertoire. The conference also discusses the practical issues related to the cultivation of epic creativity in society, the formation of supporting communities in domestic and foreign environments, the search for concepts regarding the development of contemporary listeners, etc.

АНОТАЦІЯ

Науково-практична конференція з міжнародною участю «Кобзарсько-лірницька епічна традиція» (15-16 червня 2019 року, Україна, м. Київ, Національний центр народної культури «Музей Івана Гончара») проводиться у рамках Фестивалю епічної традиції «Кобзарська Трійця» під егідою Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України.

Конференція присвячена актуальним питанням дослідження епічного спадку українських традиційних народних співців (кобзарів, лірників, стихівничих та інших). Серед кола порушених питань: історичні, національні, духовні, культурні, художні, естетичні, сакральні та символічні константи української епічної спадщини; значення епосу в формуванні української нації; психофізіологічні феномени впливу епічних творів на людський організм; особливості кобзарсько-лірницького епосу у порівнянні з епосом автентичних співців-музикантів інших народів світу. Зосереджено увагу на дослідженні історичних й новаторських шкіл, способів, стилів гри на кобзарських інструментах; основах традиційного виконання епічних творів; трансформації епічного виконавства народних співців у ХХ ст. Відкрито для наукового обговорення дискусійні теми, що торкаються засад сучасного відродження кобзарсько-лірницької епічної традиції (методика наукової реконструкції, досвід доказової реконструкції); особливостей нинішньої репрезентації епічних творів; перспектив творення сучасного епічного репертуару. На конференції також розглянуто коло практичних питань, що пов'язані з культивуванням в суспільстві епічної творчості, формуванням спільнот шанувальників у вітчизняних і чужоземних середовищах, пошуком концептів виховання сучасного слухача тощо.

УЧАСНИКИ КОНФЕРЕНЦІЇ



Беценко Тетяна Петрівна, доктор філологічних наук, професор кафедри української мови і літератури Сумського державного педагогічного університету ім. А. С. Макаренка



Божинський Назар Іванович, кандидат архітектури, доцент кафедри містобудування та урбаністики Харківського національного університету будівництва та архітектури, вільний майстер Харківського кобзарського Цеху



Гавриленко Вікторія Вікторівна, аспірантка кафедри філософії Сумського державного університету, начальник відділу нематеріальної культурної спадщини Сумського обласного науково-методичного центру культури і мистецтв



Гримич Марина Віллівна, кандидат філологічних, доктор історичних наук, професор. Нині – незалежний дослідник, живе і працює в Бейруті.



Жованик Василь Андрійович, випускник Інституту Філології Київського Національного Університету імені Тараса Шевченка (спец. Культурна антропологія та іноземна мова, експертиза нематеріальної культурної спадщини), старосвітський бандурист



Каяпинар Гьокальп Туреччина), студент Сумського державного університету, медичний факультет



Матковський Олександр Миколайович, провідний концертмейстер кафедри хореографії та музично-інструментального виконавства Навчально-наукового інституту культури і мистецтв Сумського державного педагогічного університету ім. А. С. Макаренка



Михно Людмила Петрівна, магістр Сумського державного педагогічного університету ім. А. С. Макаренка



Мішалов Віктор Юрійович (Канада), кандидат мистецтвознавства, ад'юнкт, науковий дослідник Університету Монаш (Мельбурн, Австралія), український бандурист, дослідник кобзарства, композитор, диригент



Набок Марина Миколаївна, кандидат філологічних наук, доцент кафедри мовної підготовки іноземних громадян Сумського державного університету



Панченко Олександр Іванович, доктор права, директор Інституту Українського Вільного Козацтва імені Антона Кущинського



Паславський Андрій Олександрович, провідний спеціаліст етнолог Центру фольклору та етнографії Київського національного університету імені Тараса Шевченка, майстер-реконструктор старосвітських музичних інструментів, співзасновник майстерні традиційних прикрас «ВидимоНевидимо», колекціонер традиційного вбрання, фотограф



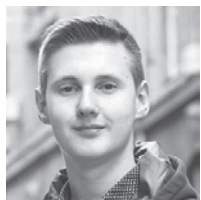
Підопригора Юлія Олександрівна, вчитель української мови та літератури комунальної установи Сумська загальноосвітня школа I-III ступенів № 15 ім. Д. Турбіна, м. Суми



Стукаленко Зоя Михайлівна, кандидат педагогічних наук, старший викладач кафедри музичного мистецтва і хореографії Центральноукраїнського державного педагогічного університету імені Володимира Винниченка



Тихенко Олександр Володимирович, провідний архівіст відділу використання інформації документів Центрального державного кінофотофоноархіву України ім. Г. С. Пшеничного, етнограф, дослідник кобзарсько-лірницької традиції, бандурист



Трикоз Богдан Олександрович, студент Національного університету «Києво-Могилянська академія»



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



Щербак Ольга Олександрівна, вчитель вищої категорії з української мови та літератури Грабовського навчально-виховного комплексу Краснопілської районної ради Сумської області



Якубовський Марек (Польща), відомий спеціаліст у галузі тифлопедагогіки, ентузіаст з впровадження для незрячих ефективних реабілітаційних програм, лауреат багатьох державних і муніципальних нагород Польщі

ЗМІСТ

матеріалів Міжнародної науково-практичної конференції
«Традиційна бандура: минуле, сучасне, майбутнє» (2016 р.)

РОЗДІЛ I. Актуальні питання теорії і практики

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

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

РОЗДІЛ II. Дослідження. Матеріали. Дискусії

<i>Олександр Тихенко (Київ)</i> КОБЗАРСЬКО-ЛІРНИЦЬКА ТРАДИЦІЯ У СПОГАДАХ ОЧЕВИДЦІВ	183
<i>Ігор Шрамко (Київ)</i> УКРАЇНСЬКІ НАРОДНІ МУЗИЧНІ ІНСТРУМЕНТИ В МУЗЕЇ НАРОДНОЇ АРХІТЕКТУРИ ТА ПОБУТУ УРСР.....	199
<i>Назар Божинський (Харків)</i> У РІЧНИЦЮ ТРАГІЧНОЇ ЗАГИБЕЛІ КОРНЯ 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 науково-практичної конференції з міжнародною
участю «Традиційні музичні інструменти кобзарів і лірників»
(2017 р.)

РОЗДІЛ I. Актуальні питання теорії і практики

<i>Ірина Романюк (Харків)</i> НАРОДНА ПСАЛЬМА КОБЗАРСЬКО-ЛІРНИЦЬКОЇ ТРАДИЦІЇ: ДО МЕТОДОЛОГІЇ ВИКОНАВСЬКОГО АНАЛІЗУ	11
<i>Костянтин Чеченя (Київ)</i> ЛЮТНЯ — TERRA INCOGNITA.....	22
<i>Олег Чухліб (Харків)</i> ТОРБАН ЯК РІЗНОВИД БАРОКОВОЇ ЛЮТНІ В УКРАЇНІ.....	29
<i>Віктор Мішалов (Торонто, Канада)</i> СУПРОВОДИ НА БАНДУРІ ХАРКІВСЬКОГО ТИПУ	40
<i>Кость Черемський (Харків)</i> ТРАДИЦІЙНА БАНДУРА: ПОШУК АЛГОРИТМІВ ДОСЛІДЖЕННЯ.....	47
<i>Андрій Паславський (Київ)</i> ДОСВІД ПОШУКОВОЇ ТА ПРАКТИЧНОЇ РОБОТИ В НАУКОВІЙ РЕКОНСТРУКЦІЇ СТАРОСВІТСЬКИХ МУЗИЧНИХ ІНСТРУМЕНТІВ	61
<i>Ганна Цимбаліста (м. Хмельницький)</i> ПРОБЛЕМИ КУЛЬТИВУВАННЯ В СУСПІЛЬСТВІ ЕПІЧНОЇ КОБЗАРСЬКОЇ ТА БАНДУРНОЇ ТВОРЧОСТІ, ФОРМУВАННЯ СПІЛЬНОТ ШАНУВАЛЬНИКІВ	70
<i>Тетяна Беценко (Суми)</i> МОВНОСТРУКТУРНІ ЗАСОБИ ІМПРОВІЗАЦІЙНОГО ТВОРЕННЯ ГЕРОЇЧНОГО ЕПОСУ (ДУМ).....	75
<i>Людмила Михно (Суми)</i> УКРАЇНСЬКІ НАРОДНІ ДУМИ — ОРИГІНАЛЬНІ ПАМ'ЯТКИ НАЦІОНАЛЬНОЇ ТА СВІТОВОЇ КУЛЬТУРИ	83
<i>Марина Набок, Мухаммад Абу Хамеда (Суми)</i> ПОРІВНЯЛЬНИЙ АНАЛІЗ НАЦІОНАЛЬНИХ КАРТИН СВІТУ В УКРАЇНСЬКІЙ ТА АРАБСЬКІЙ УСНІЙ НАРОДНІЙ ТВОРЧОСТІ.....	88

<i>Костянтин Рахно (Опішине)</i> КОЛІСНА ЛІРА В УКРАЇНСЬКОМУ ФОЛЬКЛОРИ: 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 СВИТОГЛЯД 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>

ЗМІСТ

матеріалів науково-практичної конференції «Актуальні питання сучасного виконавства на традиційних кобзарських інструментах» (2018 р.)

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

<i>Віктор Мішалов (Торонто, Канада)</i> ПЛАСТИЧНІСТЬ ЛЮДСЬКОГО МОЗКУ І КОБЗАРСТВО	74
<i>Кость Черемський (Харків)</i> ДОКАЗОВА РЕКОНСТРУКЦІЯ У СУЧАСНОМУ ВІДРОДЖЕННІ КОБЗАРСЬКОЇ ТРАДИЦІЇ	78
<i>Едуард Драч (Київ)</i> ДОСВІД СУЧАСНОЇ РЕКОНСТРУКЦІЇ ГРИ НА ВЕРЕСАЇВСЬКІЙ КОБЗИ	98
<i>Віктор Мішалов (Торонто, Канада)</i> ЗАПИСИ КОБЗАРЯ ПЕТРА ДРЕВЧЕНКА.....	109
<i>Кость Черемський (Харків)</i> «МЕТОДИКА БУДНИКА» У ПРАКТИЦІ ТРАДИЦІЙНОГО ВИКОНАВСТВА НА КОБЗАРСЬКИХ ІНСТРУМЕНТАХ.....	115
<i>Vasyl Zhovanyuk (Kyiv)</i> SIGNIFICANCE OF UKRAINIAN EPIC SONG TRADITION NOWADAYS.....	128
<i>Андрій Паславський (Київ)</i> ПРОБЛЕМИ ВЗАЄМОДІЇ ПОП-КУЛЬТУРИ ТА ВТОРИННОГО ВИКОНАВСТВА В УКРАЇНІ (на прикладі реконструкції кобзарського виконавства).....	132
<i>Назар Божинський (Харків)</i> ПИТАННЯ «СУЧАСНОЇ БАНДУРИ»	145
<i>Михайло Хай (Київ)</i> ЕПІЧНА ТРАДИЦІЯ УКРАЇНИ: ВІД РЕАЛІЙ ДО МІТОТВОРЧОСТІ І КІЧУ	148
<i>Микола Товкайло (Переяслав-Хмельницький)</i> ПРО «ТРАНСФОРМАЦІЮ КОБЗАРСТВА В ХІХ–ХХІ СТ.», ЩО НЕ ВІДБУЛАСЯ.....	167
<i>Богдан Трикоз (Київ)</i> НОВІТНЯ МІФОТВОЧИСТЬ НА ВИСТАВЦІ «(Р)ЕВОЛЮЦІЯ МІФУ»	181
<i>Василь Жованик (Київ)</i> 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 Триус (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

Ознайомитися із текстами статей Ви можете тут:

<https://www.printfriendly.com/p/g/yEG7f5>

*Збірник наукових праць
науково-практичної конференції
з міжнародною участю*

**КОБЗАРСЬКО-ЛІРНИЦЬКА
ЕПІЧНА ТРАДИЦІЯ**

15–16 червня 2019 року

Друкується в авторській редакції

Технічний редактор *О. О. Савчук*
Відповідальний редактор *К. П. Черемський*

На першій сторінці обкладинки:
харківські кобзарі зліва направо: Степан Пасюга, Іван Кучугура-Кучеренко,
Павло Гащенко та Григорій Кожушко. Харків. Світлина поч. 1910-х рр.
Світлина з фондів НЦНК «Музей Івана Гончара»

На останній сторінці обкладинки:
мапа слобідських полків на 1764 р. З видання: Багалій Д. І. Історія
Слободської України. Видавництво «Союз» Харківського кредитного
Союзу кооперативів, 1918. Вклейка 1.

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 05.06.2019 р.
Умовн. друк. арк. 18. Наклад 200 прим.

ДЛЯ НОТАТОК