



СИНЕРГІЯ
ВИКОНАВЦЯ
І СЛУХАЧА
В КОБЗАРСЬКО-
ЛІРНИЦЬКІЙ
ТРАДИЦІЇ



J. T. Anandappa

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

СИНЕРГІЯ ВИКОНАВЦЯ І СЛУХАЧА В КОБЗАРСЬКО-ЛІРНИЦЬКІЙ ТРАДИЦІЇ

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

6 червня 2020 року
Харків–Київ

- С 38** Синергія виконавця і слухача в кобзарсько-лірницькій традиції : Збірник наукових праць науково-практичної конференції з міжнародною участю (Київ–Харків, 6 червня 2020 р.) / упоряд. К. П. Черемський. — Харків–Київ : Видавець Олександр Савчук ; НЦНК «Музей Івана Гончара», 2020. — 290 с. : [27 іл.].

Конференція присвячена актуальним питанням розвитку кобзарсько-лірницького виконавства, його ролі в збереженні самобутності українського народу. Придільена увага комунікативному простору народних співців-музикантів; «чиннику незрячості» виконавця в утворенні, збереженні і поширенні співоцької традиції в Україні; традиційним слухацьким аудиторіям; психофізіологічним феноменам сприйняття тощо. Проаналізовані системні ефекти, що виявляються при індивідуальній і колективній перцепції кобзарювання. Особливе місце приділено важливим аспектам трансформації суспільного сприйняття народних співців у XX–XXI ст.; засадам сучасного відродження кобзарсько-лірницької традиції.

Збірник статей розрахований на науковців, дослідників, викладачів і студентів ВНЗів, учителів, музейних працівників, музикантів, подвижників кобзарського виконавства, а також — на широкое коло шанувальників української епічної традиції.

ЗМІСТ

РОЗДІЛ І. Актуальні питання теорії і практики

<i>Ірина РОМАНЮК (Харків)</i> КОНТОНАТИВНА ПРИРОДА КОБЗАРСЬКО-ЛІРНИЦЬКОГО ВИКОНАВСТВА	11
<i>Марина НАБОК (Суми)</i> РОЛЬ ОПОВІДАЧА, ТВОРЦЯ І ВИКОНАВЦЯ У СПРИЙНЯТТІ СЛУХАЧАМИ ГЕРОЇВ УКРАЇНСЬКИХ НАРОДНИХ ДУМ: ПІЗНАННЯ ЗОВНІШНЬОГО ЧЕРЕЗ ВНУТРІШНЄ.....	24
<i>Марина ГРИМИЧ (Бейрут, Ліван)</i> ВІД КАНОНУ ДО ЗЛОЖЕНИХ ТЕКСТІВ І ЛУБКА: ТРАНСФОРМАЦІЯ ДУМ НА ЗЛАМІ ЕПОХ (НА ПРИКЛАДІ «САМІЙЛА КИШКИ»)	36
<i>Тетяна БЕЦЕНКО (Суми)</i> СИНЕРГЕТИКА МОВИ НАРОДНИХ ДУМ ЯК ПАМ'ЯТОК СЛОБОЖАНСЬКОЇ КУЛЬТУРИ	53
<i>Михайло РАХНО (Полтава)</i> ГЕРМАНСЬКО-УКРАЇНСЬКІ ЕПІЧНІ ПАРАЛЕЛІ У ГУМАНІТАРИСТИЦІ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХІХ– ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТЬ	63
<i>Михайло ХАЙ (Київ)</i> ГЕНЕЗА І ЕВОЛЮЦІЯ ІСТОРИЧНИХ ФОРМ ЛІРНИЦТВА У ЄВРОПІ.....	75
<i>Кость ЧЕРЕМСЬКИЙ (Харків)</i> «ВУСТИНСЬКИЙ ПРОСТІР» СУЧАСНОГО КОБЗАРСТВА.....	90
<i>Олексій ВЕРТІЙ (Суми)</i> ЕСТЕТИЧНО РОЗВИНУТА ОСОБИСТІСТЬ У НАРОДОЗНАВЧИХ ДОСЛІДЖЕННЯХ ІВАНА ХЛАНТИ	113

<i>Вікторія ГАВРИЛЕНКО (Суми)</i> ДЕЯКІ ДЕТАЛІ БУТТЯ ЄГОРА МОВЧАНА: ЖИТТЯ, ПОБУТ, КОБЗАРЮВАННЯ	124
--	-----

<i>Олександр МАТКОВСЬКИЙ (Суми)</i> ДО ПИТАННЯ ПРО ФІЛОСОФІЮ КОБЗАРСЬКОГО МИСТЕЦТВА. ОБРАЗ КОБЗАРЯ В УКРАЇНСЬКІЙ КУЛЬТУРІ.....	130
--	-----

<i>Віктор МІШАЛОВ (Мельбурн, Австралія)</i> СПОГАДИ ПРО ЗУСТРІЧІ З БАНДУРИСТОМ ВАСИЛЕМ ЄМЦЕМ.....	136
---	-----

<i>Victor MISHALOW (Melbourne, Australia)</i> TRADITION AND INNOVATION IN THE BANDURA PERFORMANCES OF VASYL YEMETZ.....	146
---	-----

<i>Людмила МИХНО (Суми)</i> РЕЛІГІЙНИЙ КОМПОНЕНТ У ТЕКСТАХ УКРАЇНСЬКИХ НАРОДНИХ ДУМ	157
---	-----

<i>Костянтин РАХНО (Опішне)</i> ДО СЕМАНТИКИ ІМЕНІ КОЗАКА-БАНДУРИСТА В УКРАЇНСЬКОМУ НАРОДНОМУ МАЛЯРСТВІ.....	164
--	-----

РОЗДІЛ II. Дослідження. Матеріали. Дискусії

<i>Кость ЧЕРЕМСЬКИЙ (Харків),</i> <i>Назар БОЖИНСЬКИЙ (Харків)</i> ДО ВИВЧЕННЯ СУЧАСНОГО ВИКОНАВСТВА НА ТРАДИЦІЙНИХ КОБЗАРСЬКИХ ІНСТРУМЕНТАХ.....	175
--	-----

<i>Олег КОРИЦЬКИЙ (Путила)</i> ЛІРНИКИ БУКОВИНСЬКОЇ ГУЦУЛЬЩИНИ	187
---	-----

<i>Ярема ШЕВЧУК (Київ)</i> ТРИ ПОХОДИ.....	207
---	-----

<i>Ігор ПІСКІЖОВ-КІНЦІСВІТНИЙ (КОБЗАР) (Київ)</i> НАРИСИ ПРАКТИЧНИХ ПОЛЬОВИХ ДОСЛІДЖЕНЬ СИНЕРГІЧНИХ ПРОЦЕСІВ У КОБЗАРСЬКО-ЛІРНИЦЬКІЙ ТРАДИЦІЇ	213
--	-----

Олексій ВЕРТІЙ (Суми)

З ДОРОЖНИХ НОТАТОК КОБЗАРЯ ВАСИЛЯ ЖОВАНИКА216

Андрій ПАСЛАВСЬКИЙ (Київ)

ХТО ВОНИ, КОБЗАРІ ХХІ СТОЛІТТЯ?234

Маріанна БРЬОКЕР (Німеччина)

ОРГАНІЗАЦІЯ ДОЗВІЛЛЯ ЧИ ГАРАНТІЯ ВИЖИВАННЯ.

ДО СОЦІАЛЬНОЇ ІСТОРІЇ ОДНОГО

«ЖІНОЧОГО» ІНСТРУМЕНТА.....242

Михайло ХАЙ (Київ)

ДО ПИТАННЯ ОДНОГО «ЖІНОЧОГО»

ІНСТРУМЕНТА (ЗА МАТЕРІАЛАМИ СТАТТІ М. БРЬОКЕР)255

АНОТАЦІЯ.....261

SUMMARY262

УЧАСНИКИ КОНФЕРЕНЦІЇ263

ЗМІСТ МАТЕРІАЛІВ МІЖНАРОДНОЇ

НАУКОВО-ПРАКТИЧНОЇ КОНФЕРЕНЦІЇ

«ТРАДИЦІЙНА БАНДУРА: МИНУЛЕ,

СУЧАСНЕ, МАЙБУТНЄ» (2016 р.).....267

ЗМІСТ МАТЕРІАЛІВ НАУКОВО-ПРАКТИЧНОЇ

КОНФЕРЕНЦІЇ З МІЖНАРОДНОЮ УЧАСТЮ

«ТРАДИЦІЙНІ МУЗИЧНІ ІНСТРУМЕНТИ

КОБЗАРІВ І ЛІРНИКІВ» (2017 р.)269

ЗМІСТ МАТЕРІАЛІВ НАУКОВО-ПРАКТИЧНОЇ

КОНФЕРЕНЦІЇ «АКТУАЛЬНІ ПИТАННЯ СУЧАСНОГО

ВИКОНАВСТВА НА ТРАДИЦІЙНИХ КОБЗАРСЬКИХ

ІНСТРУМЕНТАХ» (2018 р.)272

ЗМІСТ ЗБІРНИКА НАУКОВИХ ПРАЦЬ НАУКОВО-ПРАКТИЧНОЇ

КОНФЕРЕНЦІЇ З МІЖНАРОДНОЮ УЧАСТЮ

«КОБЗАРСЬКО-ЛІРНИЦЬКА ЕПІЧНА ТРАДИЦІЯ» (2019 р.)275

РОЗДІЛ I

Актуальні питання теорії і практики

Ірина РОМАНЮК (Харків)

КОНТОНАТИВНА ПРИРОДА КОБЗАРСЬКО-ЛІРНИЦЬКОГО ВИКОНАВСТВА

Статтю присвячено дослідженню й обґрунтуванню контонативної природи кобзарсько-лірницького виконавства як музично-комунікативного феномена. На прикладі аналізу лірницької псалми «Алексію» у виконавській реконструкції Т. Компаніченка як тексту (нотного, виконавського, слухачького) увиразнено дію контонації як *спів*-чутності об'єктивно існуючої множинності звуків, згідно з теорією контонації І. Мацієвського, на різних рівнях типологічних складових музичного смислу (когнітивні структури).

Ключові слова: контонація, кобзарсько-лірницьке виконавство, народна псалма, співогра, звуковий ідеал.

«Увазі даровано владу творити реальність»

В. Медушевський

Постановка проблеми. Незгасимий інтерес до кобзарсько-лірницької традиції у виконавській та науково-освітній сферах сьогодення засвідчує її значущість. У часопросторі музичної культури цей художній феномен постає віддзеркаленням ціннісних настанов буття, які увиразнюють національну картину світу. Осягнення трансмісії (за С. Грицою) і соціокультурної ролі кобзарсько-лірницького виконавства пов'язано з урахуванням його духовного призначення й комунікативних особливостей. Співогра як тип вокального та інструментального звукоутворення в контексті кобзарсько-лірницького співоцтва є способом трансляції смислу.

Обґрунтування контонативної природи кобзарсько-лірницького виконавства та моделювання цього явища на теоретичному рівні набуває особливої актуальності, яка зумовлена: по-перше, своєрідністю комунікативної функції дослідницького об'єкта (автокомунікація, діалог-спілкування

«виконавець – слухач»); по-друге, єднанням різних онто-сонологічних¹⁾ характеристик «живого процесу» музикування, які втілюють специфіку звукообразного мислення: імпровізаційної природи та усталених канонічних ознак, духовної і матеріальної культури (інструментарій як атрибутівна ознака), часових та просторових уявлень тощо. Відтак, поруч із реконструкцією кобзарсько-лірницької традиції у виконавській практиці актуальним постає також її наукове осмислення як самобутньої поліелементної системи з врахуванням взаємообумовлених функціональних зв'язків. Убачається доречним дослідження специфіки традиційного виконавства з метою увиразнення дії контонації на різних рівнях моделювання.

Контонація як когнітивна категорія музикознавства вперше обґрунтована академіком І. Мацієвським, який визначив два способи створення звукової реальності в музиці: *інтонування* – як процес руху, як подолання шляху від звуку до звуку (пов'язаний із часовим аспектом музики); та *контонування* – як споглядання (буквально, *спів-чутність*) та усвідомлення об'єктивно існуючої множинності звуків у статичності, синхронії [10, с. 13].

Співець у живому виконавському тексті, перебуваючи в межах «інтерпретаційного поля», відтворює типові ознаки звучання (тембральні, техніко-виконавські, артикуляційно-інтонаційні, ладогармонічні, музично-стилістичні), відповідні певному звуковому ідеалу. Завдання виконавця в тому, аби в співогрі як етнохарактерному інтонуванні донести до слухача відповідну звукову якість кобзарсько-лірницької традиції, зумовлюючи контонування (спів-чутність) національного звукового ідеалу, ідентифікованого реципієнтом²⁾.

Правомірним вбачається при відборі матеріалу дослідження сфокусувати увагу на жанрі духовної піснетворчості традиційного співоцтва. Йдеться про народну псалму, що є похідною і спорідненою (за змістом, а не призначенням) із найдревнішим жанром християнської гімнографії – псалмом. Однак слід враховувати чітке розмежування онтологічної дистанції між світською (до якої належить народна псалма) і церковною (псалом) культурою.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Теорія контонації, що розроблена і сформульована І. Мацієвським, постала одним із значних наукових відкриттів у музикознавстві нашого часу, віддзеркалюючи оригінальність наукового мислення вченого [9–11]. Обґрунтовування контонації як універсальної категорії надає пошукувані когнітивні механізми глибинно-

1) Онто-сонологічна концепція (за Н. Рябухою) – це система «*ontos – sonos – logos*» (буття – звук / звучання – смисл), що заснована на динамічних зв'язках буття, що звучить, і сонології культури (*sonos* – «знак, що звучить») [15, с. 10-11].

2) Згідно з авторським визначенням Є. Кліміна, звукоідеал – «двоіпостасне явище, яке існує в єдності традиційних естетичних уявлень про звучання і самого звучання, характерного для конкретної традиції» [3, с. 8].

го осягнення та адекватного розуміння специфіки різних систем історичного буття музичної культури³⁾ з врахуванням смислоутворення як у творчо-виконавському процесі, так і в його науковій рефлексії.

Так, у розвиток засадничих положень теорії контонації І. Мацієвського, К. Мангасарова аналізує механізми контонаційності на рівні структурної організації в Літургії Комітаса [8]; Ю. Ніколаєвська визначає контонацію як аналітичний інструмент вивчення Новітньої музики (в розробці авторської концепції інтерпретації як комунікативної стратегії) [14].

Поняття звуковий ідеал, залучене також як методологічно-доцільне у даній науковій розвідці, розробляється в дослідженнях О. Бенч [1], Є. Кліміна [3], О. Козаренка [4], І. Мацієвського [10–12], М. Хая [17], В. Шуліна [20] та ін.

Серед праць, у яких науковий інтерес зосереджено на розкритті закономірностей і питомих ознак феномена кобзарсько-лірницького виконавства, виокремимо ґрунтовні дослідження С. Грици [2], В. Кушпета [5], В. Мішалова [13], М. Хая [16–17], К. Черемського [18–19]. Аналіз указаних праць засвідчив відсутність розробки контонації як когнітивної методики, що актуалізує зміст цього поняття для вивчення феноменів традиційної культури, оперуючи сучасними методами. Правомірність обраного наукового підходу підтверджується, з одного боку, станом сучасної виконавської практики (культивування автентичних форм виконавства на традиційних співоцьких інструментах), з іншого – здобутками і розвитком музичної науки на шляху пізнання онтологічних засад музичної культури (у даному випадку – усної традиції).

Мета статті – на матеріалі народної псалми виявити роль контонації як онто-сонологічної характеристики кобзарсько-лірницького виконавства та когнітивного механізму для розуміння духовної комунікації в структурі традиційної культури.

Матеріалом для розв'язання поставленої проблеми обрано зразок жанру народної псалми «Алексію» у виконавській реконструкції Т. Компаніченка, що в контексті даної розвідки слугує жанровою моделлю і розглядається як текст у трьох іпостасях: нотний, виконавський і слухацький.

Виклад основного матеріалу. Почнемо із визначень методологічного спрямування. Згідно з теорією І. Мацієвського, контонація може розглядатися як феномен музики і музичної культури, як механізм музичної традиції, як тип музичного мислення, як спосіб організації музичного тексту, врешті – як музична (композиторська виконавська і слухацька) технологія [9–11].

Відповідно до поставленої у розвідці наукової проблеми визначаємо контонацію як когнітивний механізм, що сприяє розумінню духовної ко-

3) Традиційна, академічна, популярна музична культура, джаз тощо.

мунікації через інтегральні зв'язки музичного інструмента, співця кобзарсько-лірницької традиції та врахування виконавського звукоідеалу й онто-сонологічної специфіки існування цієї традиції в сучасній картині світу.

З метою апробації наукової гіпотези звернемось до конкретного прикладу, обраного для аналізу, щоби розглянути його жанрово-стилістичні, музично-структурні та виконавсько-комунікативні особливості. Задача усвідомлення специфіки організації музичної мови псалми поряд із традиційними методиками аналізу впроваджується поняття «когнітивна структура». Його зміст стосується тих онто-сонологічних характеристик твору, що діють в єдності внутрішніх ментальних ознак (вербальний текст, мелос, лад) і зовнішніх, спрямованих на слухачьку комунікацію (темброві палітра голосу та інструментального звучання, мелізматика як вільна імпровізація, агогіка, темпоритм тощо).

І. Нотний текст «Алексію» міститься в збірці П. Демуцького «Ліра і її мотиви» (1903) – унікальному виданні до нині неперевершеного зібрання задокументованих прикладів жанру народної псалми, здійсненого незадовго до його зникнення з природного середовища функціонування [6]. Загалом, у час живого побутування кобзарсько-лірницької традиції дослідники переважно оминали фіксацію народних псалм, які вважались загальнопоширеними у порівнянні з іншими жанрами (детальніше див.: [2, с. 191]). А вже у XX ст. народна псалма як жанр духовної піснетворчості через ідеологічні перепони опиняється під забороною і, як наслідок, – безповоротно зникає з музично-виконавського простору традиційного співцтва. Відтак, винятковість збірки полягає в тім, що вона містить зафіксовані 52 одиниці одного (і найбільш типового) жанру лірницького репертуару з максимально представленою його внутрішньожанровою диференціацією. За спогадами автора, занотувати зразки було непросто, оскільки, з одного боку, «... сами лірники неохотно допускали запис од них репертуару, котрий вони охороняли ревниво», а з іншого – «... мені не удавалось уловлювати ті неясні проходящі мелізми, котрі не піддавались ні уху, ні запису» [6, с. 168].

У наш час, означений зміною культурної парадигми, відбувається відродження інтересу до цього знакового музичного феномена національної традиційної культури в науці та мистецькій практиці. З одного боку, генетично спадкоємна з жанром псалма, а з іншого – сформована на ґрунті селянської музичної традиції, українська народна псалма набувала самобутніх ознак, увиразнюючи ціннісні світоглядні орієнтири національної самосвідомості.

Згідно з класифікацією О. Богданової [6, с. 15], «Алексію» належить до *житійних* псалм. Для середовища функціонування духовного епосу властивим було наділення оспівуваного героя якостями узагальненої особистості як ідеалу (його типізованість). Сюжети житійних псалм ґрунтуються

на оспівуванні смирення, жертовності та любові як прикладу для наслідування, духовних подвигів святих угодників Божих. Саме вони завжди були у глибокій пошані народу, адже ще у земному житті досягли *подоби* Божої – розкриття духовного потенціалу, що заповіданий кожному (Бут. 1: 26-27). Звідси походить етимон одного з лику святих – *пре-подобні*.

В основу сюжету лірницької псалми «Алексію» покладено життя одного з найбільш шанованих у православному світі святих – преподобного Олексія, чоловіка Божого († біля 411). Агіографія святого, домінантою якої стало змалювання шляху високого духовного подвигу самозречення задля спасіння душі, почала складатися у сказаннях на християнському Сході (Сирія) ще у VI ст. Найдавніша слов'янська версія життя – одна з найпопулярніших за часів Київської Русі (XI ст.). У народі повсюдним є почитання преподобного Олексія як заступника перед Богом, помічника і чудотворця: «... душею на Небесі Престолу Господню предстояй, на землі же даною ти вишиє благодатію разлічная совершая чудеса!»⁴⁾ (з молитви святому).

Подані П. Демуцьким відомості про інформанта досліджуваного зразка («Кантъ запысанный видъ дивчыны Кылыны...» [6, с. 92]) дозволяють припустити, що запис було здійснено від стихівничої⁵⁾. Привертає увагу і жанрове ім'я: автор збірки визначає «Алексію» кантом. Поясненням тому може бути факт ототожнення понять «псалма» і «кант», зумовленого поширенням у музичному побуті канту у XVIII ст. (про це див.: [6, с. 12-13]).

В інципітарії поетичних текстів фахового перевидання «Ліри і її мотивів» (Харків: Видавець Савчук О. О., 2012), укладеному дослідником української духовної піснетворчості XVII–XVIII ст. Ю. Медведиком, цей зразок ідентифікується як лірницька псалма I пол. XIX ст. [6, с. 136] і коментується так: «Термін “кант” здебільшого використовувався у російських співаниках, нотні тексти яких зафіксовані у триголосій фактурі (в українських співаниках – майже завжди одноголосій). У рукописних співаниках також використовувався термін “псалм” <...> У лірницькій практиці використовувався передовсім термін “псалма”. Тому це визначення варто використовувати для текстів XIX ст., які наявні у збірнику П. Демуцького» [6, с. 124].

На основі існуючого нотного запису «Алексію» здійснимо стислий аналіз музично-структурних особливостей псалми. У структурі вербального тексту спостерігаємо силабічну систему віршування. Вірш має строфічну будову: віршовий рядок – десятискладник, що поділяється на 2 піввірші, формує дворядкову строфу ізометричної будови:

4) Церковнослов'янський фрагмент тексту молитви подано в адаптованому українському правописі.

5) *Стихівничі* – поширена назва на східних теренах України мандрівних псалмоспівців-прохачів (як чоловіків, так і жінок), які виконували, в тому числі, духовний репертуар кобзарів і лірників без інструментального супроводу. Іменування *стихівничі* поход. від назви виконуваних духовних «стихів» (про це див.: [5, с. 134]).

«А у Бога | великая сила. | 2 || (4+6) 10

Вдружи́в оте́ць | по нево́лі сина́». | 2 || (4+6) 10

Музично-строфічна форма псалми тісно пов'язана з віршовою. Мелодика псалми – декламаційна, із втіленням інтонацій підкреслено виразного мовлення (вплив псалмодії) у відповідності принципу «склад-тон» (силабічне співвідношення). Темп звучання означений П. Демуцьким як *Andante*. Ладозвукорядом є еолійський пентахорд із субквартою та субсекундою («етнічний звукоряд», за В. Кушпетом [5]).

При аналізі першоджерела ми керувались розглядом лише мелодичної лінії голосу, не враховуючи лірницьких перегр-«мережанок» (за термінологією Ф. Колесси) за відсутності їх фіксації у П. Демуцького. Пояснення цього факту зустрічаємо у К. Квітки: «Те, що П. Д. (*Порфирій Демуцький – І.Р.*) не вхопив власне самих мелодій супроводу ліри, – за це йому не можна було дати догани; це дуже важке завдання, і складніших зразків його досі ніхто не записав» [6, с. 212]. На підтвердження дослідник наводить думку М. Лисенка: «Цікаво те, що лірники не акомпанують самим співам, а грають перед кожним пунктом пісні весь той мотив, скрашують його такими мелізмами, що нема способу уловити їх і перекласти на ясне, європейське нотне письмо» [там само].

II. Задля здійснення аналізу псалми як **виконавського тексту** пропонуємо звернутися до аудіозапису⁶⁾ псалми «Алексію» («Олексій, чоловік Божий») Т. Компаніченка⁷⁾ у супроводі колісної ліри. Слід оговорити, що цей аудіозразок потлумачуємо як одну з багатьох можливих інтерпретаційних версій дослідницько-виконавської реконструкції жанру народної псалми.

Головною ознакою виконавської манери Т. Компаніченка, втіленої у співогрі є *наратив* – зосереджене музичне висловлення з сумірним рівнем експресивності виголошення та виконавської свободи. Реконструкція Т. Компаніченка базується на цілковитому відтворенні тексту псалми у варіанті П. Демуцького, що налічує 22 куплети і звучить понад 8 хвилин. У способі розгортання виконавської драматургії констатуємо етнохарактерну знаковість⁸⁾ (за О. Козаренком): «неспішність, гіпнотична завороже-

6) Тарас Компаніченко. Народна бандура, ліра» [CD-audio] // Проект «Берви». Київ, Арт Екзистенція, 2002.

7) **Тарас Компаніченко** (нар. 1969 р.) – нар. артист України, дослідник та виконавець традиційного кобзарсько-лірницького репертуару в супроводі кобзи Остапа Вересая, старосвітської бандури та колісної ліри. Значну частину репертуару становить епос – думи, народні псалми. Виконавець-реконструктор музичних пам'яток XV–XVIII ст. Представник Київського кобзарського цеху; лідер гурту старовинної музики «Хорєя козацька».

8) Відчуття позачасового виміру і простору оспівуваних у псалмі подій як актуально-

ність у нанизуванні малозмінних варіантів основної поспівки породжують відчуття зупинки часу, особливої концентрації духа в осягненні Божих правд» [4, с. 104].

Отже, виконавська манера Т. Компаніченка як вияв закономірностей художнього мислення співця демонструє ступінь глибинного проникнення у духовний світ образів, оспівуваних у псалмі «Алексію», та адекватність його відтворення; отже, увиразнює епічний стиль виконавства. Відтак можемо говорити про втілення в індивідуалізованій творчості колективної свідомості усталених засад традиційної виконавської практики.

Зупинимось детальніше на особливостях співогри виконавця. Вокальна рецитація зумовлена специфікою звучання інструмента, його техніко-акустичними закономірностями і виражальними можливостями. Так, характерне інтонування втілено у доволі сильній і виразній подачі звуку, у виборі панівним середнього регістру голосу і гучності, співмірної звучанню колісної ліри. Інструментальні перегри тембральною характеристичністю утримують заданий образний стрій псалми. Йдеться про усталений «звуковий образ» колісної ліри, що став атрибутивним для духовної піснетворчості традиційного співоцтва⁹⁾, на що вказують І. Мацієвський [11, с. 27] і М. Хай [16]. Окрім того, характерне безперервно-подовжене звучання витриманого квінтового тону «*ре-ля*» (звідки походить інша назва ліри – *реля*) на тлі розгортання мелодичної «співаниці» виявляється семантично-обумовленим як знак позачасового виміру (вічність) та апелює до візантійської традиції церковного співу з ісоном (основним монодичним або квінтовим витриманим тоном), а також розспіву Києво-Печерської Лаври (з витриманим квінтовим тоном в нижньому голосі). З одного боку, Т. Компанченко тяжіє до природності вислову у відповідному характері інтонування, а з іншого – до максимальної живої виразовості звучання колісної ліри. Таким чином виявляється виконавська віртуозність, що полягає в залученні всього арсеналу виразових засобів, увиразнюючи специфіку псалми як духовної піснетворчості.

го, моделює особливий часопростір – відповідний хронотопу етнічної картини світу. Час етнічної картини світу постає певним ідеальним (позаісторичним) часовим відрізком, що з точки зору світогляду є способом зв'язку минулого з майбутнім [7, с. 92]. У цьому контексті прикметним є визначення Т. Компанченко мети власної творчості в одному з інтерв'ю: «Це – сув'язь минуле-сучасне-майбутнє» (<http://newlife.rv.ua/holovna/9-pizne/6793-taras-kompanichenko-“treba-butti-chesnim-z-samim-soboyu,-sluzhiti-tsiro-svoij-cارينi-”-html>).

9) І. Мацієвський зазначає, що звучання колісної ліри слов'яни пов'язували з творами духовного, повчального змісту [11, с. 27]. Окрім того, дослідник наголошує на тому, що «... традиційні музичні інструменти <...> відсвічують складну систему образно-звукових уявлень етносу та певної епохи. <...> Не можна зрозуміти особливості інструмента <...> без вивчення його в щільному зв'язку з виконуваною на ньому музикою. В тій же мірі, годі розібратися у стилістиці інструментальної музики без аналізу знаряддя, що її видобуває» [12, с. 16-17].

На підставі вищевказаного, дійдемо наступного узагальнення. Лірницька співогра Т. Компаніченка відтворює розгортання музичного вислову не лише як *інтонування* – як процесу руху, як «подолання шляху» від звуку до звуку [11, с. 13]. Вагомою ознакою якості виконання є *контонування* – споглядання, співчутність об'єктивно існуючої множинності різнотембральних звуків співо-гри у синхронності і реально оперування ними одним виконавцем (згідно з теорією І. Мацієвського) [10, с. 92]). Співіснування лінійно спрямованої *ін-тонаційної* («з тону в тон») складової з *кон-тонативною* (букв. «спів-чутною») – різнотембральною по вертикалі – графічно можна зобразити як $\perp$.



Даний принцип викликає контекстуально-асоціативні зв'язки з іконографічною традицією письма житійних ікон. Як відомо, естетика житійної ікони базується на органічному сприйнятті зображення святого в центрі ікони та епізодів із його життя на полях в клеймах. Такий принцип слугує «розгортанню» повноти і глибини первинно «згорнутого» смислу ікони – осягненню життя як низки епізодів життєпису (одномоментного його «прочитання» на іконі) в одночасному спогляданні лика святого у молитовному передстоянні (див. ікону преподобного Олексія, чоловіка Божого).

III. Як відомо, цінність жанрів традиційної культури полягає в тому, що музичний артефакт живе в усній формі та існує лише в момент виконання¹⁰⁾. Доцільним при дослідженні виконавської інтерпретації псалми постає її аналіз як **слухацького тексту**, що увиразнює комунікативну функцію кобзарсько-лірницької традиції. Стисло викладемо основні положення.

У музичному фольклорі існує диференціація жанрів, виконуваних «для себе» (за відсутності необхідності розмежування функції виконавця і слухача) та «для інших» (з наявною комунікативною складовою). За твердженням І. Мацієвського, «контактна комунікація виконавця з слухачами, іншими носіями традиції є однією з *найважливіших*, визначальних ознак традиційного інструменталізму як художнього феномена» [10, с. 179]. Як наслідок – вивищення ролі співця, протиставленого слухачам, котрий чітко усвідомлює психологічну опозицію «виконавець – слухач» і «так чи інакше “працює” на слухача» [10, с. 181].

¹⁰⁾ Визначення жанру у фольклористиці як функції, реалізованої в структурі (Є. Гіппіус).

Усвідомлення виконавської комунікації дослідник визначає однією з генеруючих ознак народного професіоналізму: «... утворення психологічної дистанції між виконавцем і слухачем, концертування, спрямованість виконання “зовні”, на слухача – одна з найприкметніших рис професіонального мистецтва взагалі» [там само]. Звідси – у порівнянні зі стихійністю народного виконавства (властивого музикуванню «для себе»), кобзарсько-лірницька традиція як сфера народного професіонального мистецтва є *усвідомленою* творчістю, що виявляється в розумінні її носієм творчого процесу та усвідомленні акту творчості [10, с. 182].

Адекватне слухацьке сприйняття традиційного виконавства на рівні діалогу «виконавець – слухач» віддзеркалюється в акті *усвідомленого* слухання, на яке вказує К. Черемський, і яке передбачає співпереживання через занурення у світ співаного, а також входження у певний резонанс зі співогрою – шляхом **внутрішнього співу** слухачів [18 с. 185]. Дослідник розмірковує над феноменом можливого невимушеного підспівування (!), що полягає у повторенні слухачами мелодії і тексту твору, і визначає його маркером «активного» слухання співця [там само]. Врешті, «активне слухання кобзаря, лірника чи стихівничого – коли слухач <...> підтримував його внутрішнім чи зовнішнім підспівуванням – в українській традиції вважалося *важливим психогігієнічним актом*» [18 с. 173]. Чи не може бути феномен внутрішнього/зовнішнього підспівування проявом дієвого спів-слухання, як слухацького спів-звучання, що спрацьовує на рівні музичної комунікації в контексті кобзарсько-лірницького виконавства? (Принагідно відзначимо, що контонаційність І. Мацієвський пов'язує з просторовим аспектом [9, с. 9, 11]).

Далі. Детермінантами професіоналізму як естетико-феноменологічної ознаки кобзарсько-лірницької традиції у проекції на постать її репрезентанта постають знання, майстерність, практичний досвід тощо. Осердям слугує потужне особистісне першоджерело співця, його професіоналізм (творчий, виконавський) та уважне відчуття аудиторії, діалог зі слухачем (за відсутності прямого зорового контакту)¹¹⁾ без пасивного підкорення публіці. «Професіоналізм і талант музиканта – передусім, в тому, аби залишаючись у межах традиції, активно *впливати на слухача, рішуче правити аудиторією*», зазначає І. Мацієвський [10, с. 188]. У такому випадку вагомою ролі набувають так звані «сонорно-візуальні характеристики» (за С. Грицюю), котрі не фіксуються у вербальному та музичному текстах, а реалізуються безпосередньо у процесі виконання (роль артикуляції, тембру голосу, способу гри на інструменті, міміки тощо) [2, с. 147, 154].

Сприйняття в момент живого виконання неодмінно пов'язано з дією не лише слухових, а й візуальних уявлень. Співець із музичним інструмен-

11) Враховуючи факт незрячості співців – носіїв кобзарсько-лірницької традиції.

том, на якому видобувається звучання, (кобзар, бандурист чи лірник) постає перед слухачем як творець звуко-візуальних образів, що впливають на сприйняття виконуваної музики та зумовлюють її просторову перцепцію. К. Черемський привертає увагу на усталений у традиційному музично-виконавському просторі тип розташування слухачів (*колом* або *півколом* на одному з рівні з співцем), що загалом забезпечувало, на думку дослідника, повноцінне і безпосереднє враження співогри, урівнювало задану психологічну опозицію «виконавець – слухач» і вирівнювало простір сприйняття [18, с. 184].

У сприйнятті слухачем кобзарсько-лірницького виконавства неабияку роль відіграє і кінетика інструментального виконавства. Одночасне *слухання і бачення* жестів виконавця при сприйнятті інструментальної музики – це норма, констатує І. Мацієвський [10, с. 93]. Рухи тіла, пов'язані з грою на інструменті, жести, міміка формують естетику виконавського жесту, кінетику виконавця в цілому і складають досвід просторового сприйняття – невіддільного в осягненні слухачем краси музичного мистецтва в її онтологічному розумінні (гр. *κόσμος*, «*космос*») як впорядкованої системи. «*Краса – це гармонія між духом та тілом; це та золота середина, де тіло починає бути духовним і дух стає тілесним*»¹²⁾ – за визначенням грецького диригента Теодора Курентзиса, знакової творчої постаті нашого часу.

Отже, врахування просторово-слухових і просторово-візуальних уявлень у їх єдності (аудіовізуальний симбіоз) є неодмінними складовими у формуванні повноцінного сприйняття слухачем чутного твору, відтак повинні враховуватись при дослідженні зразків виконавської практики.

Своєрідність комунікативної функції кобзарсько-лірницького виконавства зумовлена, в тому числі, його психофізіологічним впливом на слухача¹³⁾. Згідно з концепцією К. Черемського (лікаря за фахом), автора блискучої розвідки, присвяченої молододослідженому питанню етномедичної практики співців із сучасних позицій методичної антропології, виконавська традиція кобзарів і лірників, з урахуванням етичних і художньо-естетичних якостей, опосередковано була спрямована і на врівноваження внутрішнього, душевного стану людини, соціально-духовну адаптацію в традиційному суспільстві, сприяла гармонізації стосунків у громаді та родині, в окремих випадках – навіть фізичному виживанню [18].

Таким чином, врахування комплексної дії живої виконавської практики (співогри) на свідомість слухача та її багатоаспектного слухачького сприйняття у безпосередній музично-виконавській комунікації складає зміст аналізу зразків кобзарсько-лірницької традиції як слухачького тексту.

12) <https://www.youtube.com/watch?v=bPCTMmcRDM4>.

13) Детальніше про це див.: [5; 16; 18–19].

Висновки. Підсумуємо ключові положення результатів здійсненого дослідження.

Дія принципу контонації на рівні співогри виявляється в:

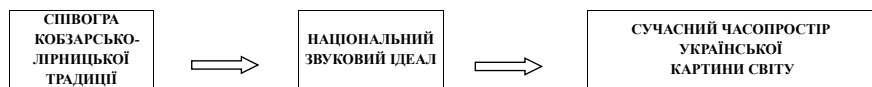
- співставленні артикулювання різнотембральних вокальної та інструментальної складових звукоутворення;
- принципі «складеності» голосів (контонування одноголосного музичного складу у співі та багатоголосного – в інструментальному звучанні);
- семантичному розпізнаванні «звукового образу» колісної ліри як атрибутивного для кобзарсько-лірницької традиції з його характеристичним «генетичним кодом» (квінтовий витриманий тон) як прояву музичної стилістики церковного співу.

Так увиразнюється роль контонації як онто-сонологічної характеристики кобзарсько-лірницького виконавства.

У процесі осмислення і розуміння духовної комунікації в структурі традиційної музичної культури контонація набуває значення когнітивного механізму. Об'єктом сприйняття слухача постає звукова якість лірницької співогри в слухацькому колі спілкування, функціональні властивості якої відображають єднання в духовному просторі людини та Бога.

Таким чином, виконавська реконструкція Т. Компаніченка народної псалми «Алексію», яка задана відповідною звуковою якістю і керована жанровою специфікою, з одного боку, втілює етос духовної піснетворчості кобзарсько-лірницької традиції, а з іншого – перебуваючи в межах сучасного слухацького простору як «інтерпретаційного поля» увиразнює національний звуковий ідеал, який «... не є арифметичною сумою певних рис виконавства, а глибинною парадигмою національного інтонування, що охоплює весь його варіантний потенціал, який реалізується у безмежній кількості можливих інтерпретацій» [4, с. 95]. Йдеться про певний герменевтичний простір, принципом звукообразної організації якого постає контонація.

У наступній схемі узагальнимо дію контонації на різних рівнях наукового моделювання:



У цілому відзначимо, що відроджуваний у виконавській діяльності та музичній науці інтерес до таких знакових феноменів культурної традиції України як жанр народної псалми спрацьовує на ствердження національних ціннісно-орієнтованих мистецьких пріоритетів та увиразнює духовний космос української картини світу XXI століття.

Література

1. Бенч-Шокало О. Г. Український хоровий спів: актуалізація звичаєвої традиції: навч. посіб. для студ. вищ. навч. закл. К. : Ред. журн. «Український Світ», 2002. – 439 с.
2. Грица С. Трансмісія фольклорної традиції: Етномузикологічні розвідки. К.-Тернопіль, 2002. – 236 с.
3. Климин Е. Исторический звукоидеал русских колоколов XVI – нач. XX вв. : дис. ... канд. искусств. : 17.00.09 / Саратовская гос. консерватория им. Л. Собинова. Саратов, 2016. – 266 с.
4. Козаренко О. Феномен української національної музичної мови. Львів, 2000. 286 с.
5. Кушпет В. Старцівство: мандрівні співці-музиканти в Україні (XIX – поч. XX ст.) : Наукове видання. К. : Темпора, 2007. – 592 с.
6. Ліра і її мотиви. Додатки. Біографічні матеріали / П. Д. Демуцький ; упоряд., покажч. О. О. Савчук ; передмови О. В. Богданової та Ю. Є. Медведика ; інципітарій текстів Ю. Є. Медведика ; примітки О. М. Геращенко, Ю. Є. Медведика ; уклад. бібліогр. П. О. Андрійчук. Харків : Видавець Савчук О. О., 2012. – 310 с. ; 39 іл.
7. Мала енциклопедія етнодержавознавства / упоряд. і авт. передм. Ю.І. Римаренко ; редкол.: Римаренко Ю.І. (відп. ред.) та ін. ; Нац. АН України, Ін-т держави і права ім. В.М. Корецького. К. : Генеза: Довіра, 1996. 942 с.
8. Мангасарова К. К вопросу о контонационности в Литургии Комитаса // Общество. Среда. Развитие (Terra Humana) : научно-теоретический журнал. СПб, 2013. – Вып. 2 (27). – С. 161-163.
9. Мациевский И.В. Интонация, контонация и формообразовательные универсалии в музыке (европейской и внеевропейской, традиционной и современной) // Музыка народов мира. Проблемы изучения. Материалы международных научных конференций. М. : Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2008. – Вып 1. – С. 9-56.
10. Мациевский И. В. Народная инструментальная музыка как феномен культуры : монография. Алматы : Дайк-Пресс, 2007. – 520 с.
11. Мацєвський І. Ігри і співголосся. Контонація. Музикологічні розвідки. Тернопіль, 2002. – 172 с.
12. Мацєвський І. В. Музичні інструменти гуцулів. Вінниця : Нова Книга, 2012. – 464 с.
13. Мішалов В. Харківська бандура. Культурологічно-мистецькі аспекти генези і розвитку виконавства на українському народному інструменті. Харків : Видавець Савчук О. О., 2013. – 368 с.
14. Ніколаєвська Ю. Контонація і комунікативна стратегія як механізми аналізу музики ХХІ ст. // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики. Когнітивне музикознавство: зб. наук. ст. ХНУМ ім. І.П.Котляревського. Харків : ХНУМ ім. І.П.Котляревського, 2018. Вип. 49. – С. 36-46.

15. Рябуха Н. О. Трансформація звукового образу світу у фортепіанній культурі: онто-сонологічний підхід, автореф. дис. на здобуття наук. ст. докт. мистецтвознавства : 26.00.01 – Теорія та історія культури / Харківська державна академія культури. Харків, 2017. – 37 с.

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

17. Хай М. Музично-інструментальна культура українців (фольклорна традиція). Монографія. Київ–Дрогобич, 2011. – 559 с.

18. Черемський К. Етномедичні аспекти практики українських традиційних співців-музикантів // Традиційні музичні інструменти кобзарів і лірників : матеріали наук.-практ. конф. з міжнар. участю, 2 черв. 2017 р., Київ / упоряд. : К. П. Черемський; НАН України, ІМФЕ ім. М. Рильського, НЦНК «Музей І. Гончара», Фонд нац.-культур. ініціатив ім. Г. Хоткевича. Київ, 2017. – С. 168-193.

19. Черемський К. Шлях звичаю. Харків, 2002. – 445 с.

20. Шулин В. В. Термин «звукоидеал» и практика его применения в современном музыкознании // Вестник Санкт-Петербургского государственного университета культуры и искусств. Санкт-Петербург: СПбГУКИ, 2011. № 2. – С. 155-160.

Iryna Romanyuk (Kharkiv)

CONTONATIONAL NATURE OF THE KOBZAR-LIRNYK PERFORMANCE

The article deals with a researching and grounding of contonational nature of the kobzar-lirnyk performance as a phenomenon oriented to the listener. The action of contonation (as «co-listening» of objectively existing conglomerate of sounds, co-sounding of tones, according to I. Matsievsky's theory of contonation) is highlighted and described using the example of analysing a lirnyk psalm «Aleksiyu» as the text (musical, performance, listener) at different levels of typological constituents of musical sense (cognitive structures). This psalm is analysed in performance reconstruction by Taras Kompanichenko.

Keywords: *contonation, the kobzar-lirnyk performance, folklore psalm, spivogra, ideal sound.*

Марина НАБОК (Суми)

РОЛЬ ОПОВІДАЧА, ТВОРЦЯ І ВИКОНАВЦЯ У СПРИЙНЯТТІ СЛУХАЧАМИ ГЕРОЇВ УКРАЇНСЬКИХ НАРОДНИХ ДУМ: ПІЗНАННЯ ЗОВНІШНЬОГО ЧЕРЕЗ ВНУТРІШНЄ

У статті розглядаються особливості становлення та розвитку естетично розвинутої особистості оповідача, творця і виконавця українських народних дум. Аналізуються духовні засадничі підстави повсякденного буття кобзарів та лірників, в якому їх побутове, співоцьке життя мало священний зміст, оновлювало це буття, даючи нові спрямування у побутуванні традиційного кобзарства та лірництва. Сприйняття і розуміння слухачами дій та вчинків героїв дум ми аналізуємо крізь призму «оповідач, творець, виконавець – слухач», де кобзар чи то лірник творить свій уявний світ, в якому він є носієм «ідеального образу», твореному на духовних, ідейних та світоглядних загалом цінностях питомо національної звичаєвої культури. Для розв'язання цих проблем використано відгуки жителів різних місцевостей України, українських та чужоземних студентів, які навчаються у Сумському державному університеті. В такому разі увага зосереджується на особливостях сприйняття ними образів героїв українських народних дум в системі взаємодії «оповідач, творець, виконавець – слухач». На основі відгуків здійснено порівняльний аналіз сприйняття та розуміння слухачами дій та вчинків героїв дум, впливу української народної музики на українську та чужоземну аудиторію.

Ключові слова: українська народна дума, світосприйняття, кобзар, слухач, епічний герой, ідеальний образ, етнічна самосвідомість.

Постановка проблеми. В історії української культури мистецтво кобзарів та лірників мало свій шлях розвитку, своє призначення. Кобзарсько-лірницька традиція сприяла збереженню питомо національних духовних цінностей української нації, адже була спектром світоглядних уявлень, морально-етичних цінностей і переживань народу. Тому вивчення образу оповідача, творця і виконавця українських народних дум, що має у собі природний, національний ґрунт, є зараз злободенними, адже розкриває основи національно-духовного буття нашого народу. Саме тому в статті наголошується на та складових образу кобзаря та лірника, які ви-

значають його національну природу і сутність. Спроба порівняти особливості сприйняття українцями, арабами (вихідці з Йорданії та Палестини), турками героїв народних дум крізь призму образу їх оповідача, творця і виконавця, дає можливість зрозуміти спільне та відмінне у світосприйнятті, світорозумінні та світовираженні різних народів світу. Такі порівняльні характеристики у народознавстві ще мало досліджені, а це дає нам змогу не лише поглибити цей напрям, але й осмислити психологічну, естетичну, духовну природу загалом різних народів, окреслити та розв'язати низку питань, пов'язаних з міжкультурним спілкуванням, соціально-психологічною адаптацією тощо. Ці питання на часі, адже в умовах міграційних, глобалізаційних процесів, саме через пізнання «чужого» крізь призму «свого» та «свого» крізь призму «чужого» нація не асимілюється, а через взаємообмін на основі «свого» зберігає свою національну природу, «оживляє» генетичну пам'ять, утворює основи свого буття загалом.

Аналіз останніх досліджень. Кобзарство як своєрідне світоглядне явище української культури сягає своїм корінням у часи волхвів і почало формуватися як питомо національне явище за часів Київської Русі, а, можливо, й раніше. Свого ж апогею воно досягло в період національно-визвольних змагань у добу козаччини. Образ кобзаря та лірника є наскрізним у дослідженнях етнографів, фольклористів М. Максимовича, І. Срезневського, П. Лукашевича, М. Костомарова, П. Куліша, М. Драгоманова, П. Мартиновича, О. Потебні, П. Житецького, К. Грушевської, Г. Нудьги, М. Лисенка, К. Квітки, Ф. Колесси, О. Правдюка, С. Грици, творчості П. Куліша, Т. Шевченка, І. Франка, Лесі Українки, Панаса Мирного, П. Тичини, У. Самчука та ін. Така увага до вивчення образу кобзаря та лірника, виконавської манери народних співців-музикантів свідчить про їх давню питомо національну природу, їх високий статус в народі. Ф. Колесса, наприклад, зазначав: «Співання дум вимагає не лише старанного підготовки, але також не буденного музичного таланту і дару імпровізування; тому ж думи не є доступні для широких мас, так як звичайні пісні народні: думи співають лиш много-талановиті професіональні кобзарі і деякі лірники» [15, с. LXXXVIII]. Однак, деякі дослідники неоднозначно підходили в оцінці кобзарського мистецтва. Зокрема, ставлення П. Куліша у різні періоди життя і творчості не завжди було однозначним, а часом навіть й суперечливим. Усвідомлюючи виняткову роль кобзарів та лірників у духовному житті народу, у формуванні його національної свідомості, вчений разом з тим називав їх «провідниками безрозумної науки» [7, с. 525].

На сучасному етапі питанню розвитку традиційного кобзарства присвячені роботи Н. Кононенко, В. Мішалова, К. Черемського, О. Савчука, М. Хая, М. Примич, О. Вертія, В. Дутчак, П. Кушпета, Ж. Янковської, К. Рахна, та інших дослідників цієї проблеми. Так, К. Черемський у статті «Вустинський простір» українських традиційних співців-музикантів» [16]

грунтовно аналізує духовний світ кобзарів та лірників, сповнений самобутністю, традиційними цінностями, світ, який у складні часи запобігав духовному винародовленню й асиміляції тих чи інших верств та прошарків українського суспільства. Глибоко аналізуючи вустинський простір, учений вказав на важливість дослідження цього своєрідного уявного простору спілкування між виконавцем та слухачем. Саме у цьому внутрішньому, емоційному та уявному просторі вони по-своєму взаємодіяли один з одним. Зокрема, перебуваючи в єдиному твореному ними просторі й часі, кобзар та слухач ототожнювали себе з виспівуваними героями, що підсвідомо пробуджувало їх генетичну пам'ять, ненав'язливо повертало їх до народних традицій, Роду. Такий підхід у вивченні кобзарсько-лірницького звичаю розширює поняття віртуального діалогу у системі «творець, оповідач, виконавець – слухач», вказує на важливість вивчення «вустинського» простору як явища, глибоко закоріненого в народну психологію, етику, естетику тощо. По-новаторськи, з погляду сучасної медичної антропології, досліджує К.Черемський особливості впливу кобзарського-лірницького мистецтва, етнічної музики на психіку людини, її соціально-духовну адаптацію у суспільстві, що сприяло гармонізації стосунків «у родині та громаді й нерідко допомагало фізичному виживанню» [17, с. 168]. Порівняльні студії ученого якісно розширили уявлення й про лікувальні аспекти діяльності співців у різних народів світу.

Винятково важливе значення для розв'язання поставленої у статті проблеми має й дисертаційне дослідження О. Савчука «Українське традиційне співцтво як світоглядна система (на матеріалі кобзарсько-лірницької традиції Слобідської України)»: Дис... канд. наук: 09.00.12 – 2010), його ж розвідка «Традиційний кобзарський світогляд в світлі філософської системи Г. С. Сковороди» та інші праці [13]. Під кутом зору взаємозв'язків кобзарів та лірників з суспільним оточенням, мандрівним способом побутування і життя загалом, «сродної праці», покликання і призначення в житті суспільства він порівняв світоглядну систему традиційних співців з філософією Г. Сковороди. У результаті такого підходу образи кобзарів та лірників прочитано і потрактовано ним по-новому, в духовному вимірі буття нації, що відкриває й нові можливості з'ясування природи і функціонування системи «оповідач, творець, виконавець – слухач» як у психологічному, так і соціально-побутовому планах.

Традиційне кобзарство є провідною темою наукових робіт Н. Кононенко та В. Мішалова. Монографія Н. Кононенко «Ukrainian Minstrels: And the Blind Shall Sing» [6] засвідчує не лише інтерес учених українського зарубіжжя до питань вивчення кобзарства як явища, але й популяризує поширення цього українського традиційного мистецтва серед інших народів світу. Важливим напрямком вивчення кобзарського музикування є напрацювання канадського бандуриста, дослідника кобзарства, композитора, дири-

гента українського походження В. Мішалова. Крім вивчення різних типів гри на бандурі, вчений відроджує діатонічний бандурний інструментарій, втрачений в Україні, досліджує особливості виконавської манери незрячими музикантами ліро-епічних творів. У статті «Пластичність людського мозку й кобзарство» [10]. В. Мішалов зазначив, що саме через свою незрячість ці люди мають абсолютний слух та «бачать» звуки і це впливає на їх виконавську манеру, а, отже, й на особливість сприйняття музичного твору слухачем. Важливим доповненням цих положень дослідження В. Мішалова є й розвідка О. Вертія «Розбудив українське єство» (нотатки про концертну подорож Віктора Мішалова «Шляхами кобзарів») [2].

Розвиток традицій кобзарства в середовищі українського зарубіжжя, вивчення репертуару бандуристів, їх виконавських способів, музичного інструментарію та, зрештою, й загальна пропаганда української народної музики за кордоном – наскрізна тема наукових праць В. Дутчак [5].

Тож, **мета** статті визначається спробою охарактеризувати образ оповідача, творця і виконавця українських народних дум як носія духовних цінностей, «ідеального образу», простежити особливості сприйняття слухачами різних вікових груп та національностей образів героїв українських народних дум у системі взаємодії «*оповідач, творець, виконавець – слухач*».

Виклад основного матеріалу. Кобзарсько-лірницька традиція має свою правну природу. Ще за первісних часів спів був засобом збереження, розвитку та передачі наступним поколінням традицій, морально-етичних норм та цінностей народу, виконував виховну функцію у формуванні та утвердженні Роду, у пробудженні патріотичних почуттів, ставав виразником внутрішнього естетичного і духовного світу людини загалом. Культівування співу в праукраїнців починалося з *обряду*, але не як дійства із сукупністю усталених звичаєв дій, пов'язаних з побутовими традиціями або з виконанням релігійних настанов, а як *освітньо-виховного процесу, що був глибоко індивідуалізованим*, хоча й проходив у невимушеній колективній формі. Молодь навчалася танців, пісень, віршуванню, осягала гармонійний світ людини і природи, що розвивало в неї почуття святости у ставленні до рідної землі, народу, спонукало не лише насолоджуватися красою навколишнього світу, але й захищати її кордони. Тому наші пращури не шукали кращого життя поза межами своєї землі, бо сповідували принцип «свій край як рай», «за рідний край життя віддай». Відтак, можемо зазначити, що в обрядовій системі виховання, в якій значна роль відводилася *Слову й Музиці*, вже був закладений принцип *етнічного самоусвідомлення*. За цього *Слово* – це втілення думки й сили «мови пізнання» ідеального, *Музика* – світ звукової форми у пізнанні психічного. Тому часто людину, яка вміла складати вірші та співати, прирівнювали до віщого, святого, бо «володіння словом властиве лише богам» [3; 18]. Поет, виконавець музичного твору, вихований на підставах національного світосприйняття і світорозуміння,

– це творець ідеального образу, він формує національну свідомість, в образі «Я», як основи твореної ним національної картини світу, зводить своєрідну будову національних духовних цінностей, будову національного духу в цілому. Яка культура, така і внутрішня форма мови пізнання психічного. Пізнання зовнішнього світу відбувається крізь призму внутрішньо багатого світу творця і виконавця народного твору. Тому саме в образі оповідача, творця і виконавця українських народних дум ми вбачаємо той «етнічний концепт», морально-етичний первень, ідеальний образ, в основі якого закладено національне світосприйняття, світовираження та світовідтворення дійсності. Свої ідеї оповідач, творець і виконавець втілює в художніх образах, виспівує своєму слухачеві. Між поняттями «ідея» та «образ» є прямий зв'язок, адже «ідея» – це образ (думка), уявлення в дії. Тому чим повнішою буде ідея, тим яскравішим буде образ та сприйняття його слухачами.

Відтак, у Сумському державному університеті ми запропонували українським та чужоземним студентам з країн Близького Сходу (Йорданія, Палестина, Туреччина) віком від 20 до 25 років прослухати та подивитися відео виконання кобзарями та бандуристами українських народних дум «Маруся Богуславка», «Плач невільників», «Козак Голота», «Іван Коновченко», «Три брати самарські» та написати відгуки про сприйняття ними образів епічних героїв крізь призму «оповідач, творець, виконавець – слухач». Також своїми враженнями від виконання В. Мішаловим народних дум та інструментальних творів поділилися й представники різних районів та областей України. Зокрема, виконання бандуристом В. Мішаловим дум «Маруся Богуславка», «Буря на Чорному морі», «Про бідну вдову і трьох синів» гіпноотично подіяло на журналістку, учительку української мови та літератури з м. Лубни Полтавської області Тетяну Бутрим: *«Виконавець послідовно розвиває музичний мотив, жодного разу не відчула якихось дисонансів, створюється враження, що ніхто не грає, ніхто нічого не виконує. Відтак тебе охоплює відчуття того, що ти природно живеш у природному світі, адже мелодії, зміст виконуваних творів – не щось стороннє. Вони виражають тебе і ти знаходиш вираження себе в них. Цей світ твориться сам по собі, він творить тебе, а ти – його»* [2, с. 10–11]. *«Прожила уже чимало літ, а чогось подібного ніколи не чула. Відкрила для себе досі незнаний світ. Цей світ, ця бандура закладені в нас на генному рівні. Тому так щиро й бенкетно відгукується душа на кожен звук, на кожен відтінок мелодії, на кожне слово»,* – ділиться враженнями пані Ольга Сиченко з м. Лубни [2, с. 13]. Ці природні відчуття пані Тетяни, в яких поєднуються образи, мелодії і в яких вона знаходить та виражає себе, а у пані Ольги пробуджує родові гени – це внутрішня форма мови пізнання психічного. Адже виконуючи думи, бандурист творить особливий простір спілкування між собою та слухачем, втілює свою ідею в образи героїв, за чого вони стають внутрішньо змістов-

нішими, а дії та вчинки героїв набувають яскраво вираженого національного характеру, що є близьким та зрозумілим слухачеві. Цей етнокультурний світ зближує виконавця і слухача на рівні підсвідомого, психічного.

Володимира Волика та Анатолія Сазанського з Миргорода, що на Полтавщині, вражає глибинний національний зміст мистецтва В. Мішалова, бо ж *«повертає нас до наших першовитоків – до козацтва, гайдамаччини, часів боротьби з турецько-татарськими та московськими поневолючами, відроджує дух войовничості, непокори, тому й так потрібне нам сьогодні»* [2, с. 20]. А віртуозна гра В. Мішалова на бандурі Наталці Березовицькій з Великої Писарівни Сумської області нагадує про національних героїв, пробуджує родову пам'ять: *«Ні, бандурист не переносить нас у інший світ. Той світ, хоч і приспаний у наших душах і серцях, живе-таки в нас. Віктор Мішалов доторкається його, розбуджує його, розбуджуючи й наше українське єство, і ми живемо ним. Звуки його бандури, українські мелодії не лунуть від серця до серця, вони відроджуються в серцях, творять єдине українське духовне ціле, в якому відчуваєш себе справжнім українцем. Це – на генному рівні!»* [2, с. 41]. Тож, виспівані бандуристом герої пробуджують генетичну пам'ять слухачів. Психологічно, ментально підготовлений слухач разом з виконавцем думи утворюють «феномен цілісності» у сприйнятті героїв. Слухачі співпереживають героям дум («Маруся Богуславка», «Невільники»), радіють перемогам козаків («Козак Голота», Іван Коновченко), що вказує на розуміння ними понять «добро – зло», «прекрасне – потворне», «своє – чуже», «воля–неволя», «честь», «гідність» тощо. Герої дум для них – це люди абсолютної свободи, які є носіями глибоких ідей, високих ідеалів, які вони відстоюють та за які борються та гинуть. Ці образи героїв *ідейно наповнені* та сприймаються слухачем як *ідеальні образи*, а ідеальне завжди вічне. Тому такі герої в пам'яті слухачів здатні «розбудити українське єство», «творити єдине українське духовне ціле», відчуті світ, який «закладений в нас на генному рівні» [2]. Як зауважує Є. Маланюк, світ такого поетичного світосприйняття бачиться ним у культурі як явищі спадковому. У праці «Нариси з історії нашої культури» поняття «культура» вчений розуміє як те, «що створилося на нашій землі протягом століть і тисячоліть, всоталося в кров і жили, і чого жадні скити, половці, гуни, татари і навіть москалі – не в силі були знищити» [8, с. 7].

Для українських студентів, які навчаються в Сумському державному університеті, герої дум «Козак Голота», «Іван Коновченко», «Три брати самарські» постають як захисники рідної землі, для яких козацька слава вища за матеріальне становище. *«Іван Коновченко, єдиний син у матері, залишає безтурботне життя та йде здобувати козацьку славу і помирає як герой. Самарські брати помирають в полі як герої та до останнього підтримують один одного, що дуже актуально в сучасному житті»* (архів автора), – пише у відгуку студентка Ольга Падалка. «Образи козака Го-

лоти та Івана Коновченка близькі з образами сучасних героїв, які сьогодні відстоюють незалежність на Сході України» (архів автора), – підкреслює Юлія Коломієць. Тобто, процес переживання як психічне явище, пов'язане з конкретними подіями у житті студентів та України в цілому. Образ кобзаря, його спів, паралінгвістичні складові у виконанні твору (міміка, жести, інтонація, наголоси, паузи тощо) творять «якийсь особливий світ, бо відчуваєш сильний потік енергії, емоції переповнюють» (архів автора), – пише у відгуку Єлизавета Стрельченко. Дійсно, у вустинському просторі кобзар взаємодіє зі своїм слухачем на рівні емоцій, колориту оповіді, що характеризує в першу чергу самого оповідача та визначає його місце в зображуваній події. С. Мишанич, наприклад, так характеризує роль емоційно забарвленого мовлення оповідача у спілкуванні зі своїм слухачем: «... із добору слів, висоти тону, модуляції голосу, швидкості чи заповільненості мовлення він зауважує також, що значить для мене те, що я повідомляю йому, в якому настрої я розмовляю з ним. Носієм об'єктивації тут, з одного боку, є безпосередня значущість мовлення, з другого – уявлення, яке викликане цим мовленням» [9, с. 220]. У таємничому зв'язку *Слова* та *Музики* кобзар послідовно виховує цільового слухача, допомагає глибше мислити та уявляти образи. Так, образ поля українські студенти сприймають не як архетип «родючої землі», а як символ *Волі*. За цього *Воля* – це вже щось більше, ніж бути вільним, це – джерело енергії, функція руху, енергетична характеристика дії. Вона рухає діями Марусі Богуславки, яка попри небезпеку бути вбитою, відпускає невільників на волю; почуттями невольників, які багато років перебувають у «темниці темній», але не прагнуть матеріального збагачення, а лише бажають бути вільними; вчинками Івана Коновченка, який залишає заможне життя, та йде «слави, волі козацької здобувати»; бажаннями самарських братів, які «лежать постріляні та порубані» померти в чистім полі, аніж бути забраними турками-яничарами у неволю. Власне, розуміння *Слова* як діалектичної тріади «образ – уявлення – ідея» розробив О. Потебня та на цій основі висунув концепцію двоступеневої природи знаку: на першому – психічному – знак є уявленням, на другому – це вияв знака-уявлення в жесті чи звукові [12]. Оповідач, творець і виконавець так поєднує *Слово* і *Музику*, рухи, жести, що у ході процесів уявлення художній образ стає типом, ідеалом. Психофізіологічним підґрунтям такого сприйняття, як встановлено дослідниками, виступають явища синестезії (взаємодії вражень, відчуттів, пов'язаних з різними органами чуття) та кінеміки (сукупності мимовільних рухів м'язів, що супроводять певні відчуття й емоції) [14, с.120].

Чужоземні студенти, які навчаються у Сумському державному університеті, героїв дум сприймають у діалектичній єдності *Слова*, *Музики* та образу виконавця. Зокрема, Даравшех Аммар Халед Махмуд з Йорданії у відгуку пише: «Гру на бандурі кобзар доповнював рухами, і мене це притя-

гувало. Я відчув силу і повірив у те, що я здатний зробити щось неймовірне. Його гра – це космос, енергетичний потік. Сліпота кобзаря допомагала йому глибше відчувати енергію космосу» (архів автора). Алравашдех Мохаммад Халед Сулейман з Амману (Йорданія) теж зазначив, що музика підносить його кудись високо: «Коли я слухаю цю пісню, то відчуваю, що я літаю» (архів автора). «Коли я вперше почув цю пісню, то я відчув себе птахом, який літає. Мені хотілося полетіти в Палестину. Я дуже сумую» (архів автора), – так про свої відчуття написав студент Амлі Мохаммед з Наблус (Палестина). Як для українських, так і для арабських студентів, думи є глибокими за змістом, бо вчать, виховують слухача. Наприклад, Бадер Моса Мохаммад Ахмад з Йорданії вказав на ідейність змісту народних дум. У відгуку він написав: «Музика і кобзар – одне ціле. Ритм, голос виконавця дають відчуття і можливість бути почутим. Виконавець хоче донести мені якусь думку, щоб я її «прокручував» у голові та зробив якісь висновки. Я не розумію українські слова, та я відчуваю саме так. І взагалі, мені це дуже подобається» (архів автора).

Відчуття арабськими студентами космічного, енергетичного зв'язку, сили є питомо національною особливістю їх світосприйняття і світорозуміння. Араби-мусульмани – глибоко релігійний народ. За народними традиціями, після смерті людини її душа відлітає на небо і там живе вічно. У міфах стародавніх арабських племен розповідається про те, що дорогою до Неба, душу людини можуть супроводжувати Сокіл та Орел. В арабській пісенній творчості архетипом свободи виступають й образи зірок на безкрайому небі. Символічно, що саме національних героїв зображують в образах зірок. Халід Абусамра з Палестини, наприклад, пояснює, що існує особлива зірка на ім'я Сурая «ايرثلا مجن» , яка допомагає людям і вказує шлях до свободи «ايرثلا مجن» «ايرثلا مجن» [11]. Тому цілком природним видається сприйняття студентами українських народних дум, виконавської манери кобзаря крізь призму космологічних уявлень.

Студентів з Близького Сходу в українських народних думках захоплює героїчна боротьба та смерть козаків за рідну землю, що є особливо близьким і зрозумілим для них, адже викликає своєрідні роздуми над своєю долею та долею свого народу (думи «Козак Голота», «Іван Коновченко», «Три брати самарські»).

Опитування студентів показує неоднозначне ставлення їх до дій та вчинків української дівчини Марусі (дума «Маруся Богуславка»). Алсаедахмед Махмуд з Палестини, Бадер Моса Мохаммад Ахмад з Йорданії та інші арабські студенти характеризують вчинок дівчини, яка відпустила земляків на волю, як вияв її свободололюбивого характеру та українців в цілому. «Її вчинок є правильним, бо кожен з них народився вільним і має жити вільним. Маруся – це дівчина, яка бореться за свободу свого народу» (архів автора),

– пише у відгуку Махмуд. *«Вона так зробила, тому що людина без свободи – це не справжня людина. Ця дівчина для мене є справжньою, бо вона бореться за те, щоб її народ був вільним»* (архів автора), – продовжує думку Моса. Проте, поряд із додатною характеристикою образу Марусі Богуславки, більша половина студентів висловила їй певну недовіру, бо вона без згоди султана відпустила козаків, які є для нього ворогами. Проте вони схильні довіряти жінці тільки тоді, коли для неї ціннішою буде свобода, жертвовність в ім'я батьківщини, а не «закулісні» домовленості. Такий спосіб мислення є особливістю національного характеру арабських народів. Вони недовірливі, стримані у визначенні хто є друг, а хто ворог. Це підкреслюють й інші дослідники культури народів Близького Сходу. Вчені, зокрема, вказують на такі культурні характеристики арабів, як високий рівень релігійності, культ родинних зв'язків, повагу до влади, низький рівень довіри, схильність до колективізму, низький рівень індивідуалізму [4].

Студенти з Туреччини віддали перше місце думам героїчного циклу. У відгуках вони зазначили, що турки, як і українці, теж дуже хоробрі. Для них війна, то стиль життя. Ідея краси перемоги простежується і в турецькому прислів'ї: *«Türkler sadece savaşta rahat eder»* (*«Турки втішаються лише на війні»*). Як і студенти з Йорданії та Палестини, турки звертають увагу на виконання кобзарем народних дум. Вони пояснюють, що завданням турецького народного виконавця, який грав на *Bağlama* чи *saz* (народний турецький інструмент) було виспівати хоробрість воїнів, донести народу важливість військового походу для майбутнього імперії. Тому таке виконання кобзарем народних дум для студентів з Туреччини є близьким і зрозумілим, воно є символом єднання поколінь. Якщо більшість арабських студентів не довіряють Марусі Богуславці, то студенти-турки сприймають її як хоробру жінку, яка вірна своєму султанові, бо не втекла з невільниками. Вони говорять про Марусю як про «свою», бо вона прийняла іслам та вірна турецьким звичаям. Гьокальп Каяпинар у відгуку написав: *«Те, що Маруса Богуславка не втекла з козаками, говорить про неї як вірну дружину своєму султанові»* (архів автора). Озан Їлдиз сприймає дії та вчинки козака Голоти, Івана Коновченка, самарських братів як такі, що мають у собі ідею служіння батьківщині: *«Герої дум – це люди честі та совісті. Вони борються за своє і своїх людей. Честь для турецького чоловіка та дівчини дуже важлива. У нас є й чоловіче ім'я Опир, що в перекладі означає «честь»»* (архів автора). Студенти підкреслюють, що дума вчить, дума виховує. Кобзар так глибоко передає зміст та образи своїх героїв, що слухачі уявляють перед собою ментально близькі ціннісні образи (образи героїв дум як втілення совісти, обов'язку, честі, гідності, відповідальності). Образи поля, степу повертають їх до рідної землі, рідного дому, де ростуть оливки тощо. На думку турецьких студентів, таких повчальних творів у сучасному житті їм не вистачає, бо те, що колись було *haram* (гріхом), зараз стало всездозволені-

стю. Наприклад, неповагою вважалося молодому чоловікові палити кальян чи то сигару у присутності батька або ж старших людей. Про знецінення традиційних цінностей молодим поколінням, зниження рівня культури поведінки пишуть у своїх дослідженнях й турецькі науковці [1].

Висновки. Тож, вивчення українських народних дум крізь призму «опо-відач, творець, виконавець – слухач» є важливою складовою у сприйнятті дій та вчинків епічних героїв. Створений кобзарем вустинський простір об'єднує його зі своїм слухачем, «занурює» у світ уяви, образів, ідей. У цій взаємодії розкриваються національні особливості світосприйняття, світо-розуміння, світовідтворення слухачами народних творів, глибоко вкорі-нених в генетичну пам'ять поколінь, народну психологію, етику, естетику. Такі порівняльні студії показують спільне та відмінне у культурі сприйня-ття та вираження власного «Я» (інтереси, бажання, мотивації, розуміння добра і зла, прекрасного і потворного, совісти, честі, гідності тощо). Це збагачує взаємообмін духовними цінностями, які є джерелом формування почуття національної гордості, високорозвиненої особистості та високої культури міжнаціонального спілкування.

Література

1. Ayse Payir & Selin Zeytinoglu. Children's and Adolescents' Expression of Gratitude Across Societies: Findings From Turkey // Cross-Cultural Research. – 2018. – Vol. 52 (1). – P. 117–134. DOI: 10.1177/1069397117736733 journals.sagepub.com/home/ccr
2. Вертій О. «Розбудив українське єство» (нотатки про концертну по-дорож Віктора Мішалова «Шляхами кобзарів»). – Режим доступу: <http://www.ukrcenter.com/%D0%9B%D1%96%D1%82%D0%B5%D1%80%D0%B0%D1%82%D1%83%D1%80%D0%B0/%D0%9E%D0%BB%D0%B5%D0%BA%D1%81%D1%96%D0%B9-%D0%92%D0%B5%D1%80%D1%82%D1%96%D0%B9/86229/%D0%A0%D0%BE%D0%B7%D0%B1%D1%83%D0%B4%D0%B8%D0%B2-%D1%83%D0%BA%D1%80%D0%B0%D1%97%D0%BD%D1%81%D1%8C%D0%BA%D0%B5-%D1%94%D1%81%D1%82%D0%B2%D0%BE>
3. Виклади давньослов'янських легенд, або міфологія, укладена Я.Ф. Го-ловацьким. – К.: Довіра, 1991. – 96 с.
4. Hesham, F. Gadelrab B, Othman Alkhadher, Said Aldhafri, Saad Almoshawah, Yahya Khatatba, Fares Zine El Abiddine, Mohammed Alyetama, Said Elmsalak, Nabha Tarboush, Sarah Slimen. Organizational justice in arab countries: investigation of the measurement and structural invariance // Cross-Cultural Research. – 2018. – Vol. 52 (1). – P. 1–25. DOI: 10.1177/1069397118815099 journals.sagepub.com/home/ccr
5. Дутчак, В. Традиційне кобзарство в середовищі української діаспори: історія і сучасність / В. Дутчак // Традиційні музичні інструменти кобза-

рів і лірників : Матеріали науково-практичної конференції з міжнародною участю (2 червня 2017 р.) ; упоряд. К. П. Черемський. – Харків : Видавець Олександр Савчук ; НЦНК «Музей Івана Гончара», 2017. – С.129–143.

6. Kononenko, N. *Ukrainian Minstrels: And the Blind Shall Sing* / N. Kononenko. – Armonk, New Nork, London, England: M.E. Sharpe, 1998. – 360 p.

7. Кулиш, П. Сочиненія и Письма П. А. Кулиша. Т. 1-5 / Под ред. [та з передм. і приміт.] И. Каманина / П. Кулиш. – К.: Изд. А.М. Кулиш [Г. Барвінок]. Тип. Т.Г. Мейнандера, 1908–1910.

8. Маланюк, Є. Нариси з історії нашої культури / Є. Маланюк. – К.: АТ Обереги», 1992. – 80 с.

9. Мишанич, С. Усні народні оповідання. Питання поетики / С. Мишанич. – К.: Наукова думка, 1986. – 326 с.

10. Мішалов, В. Пластичність людського мозку й кобзарство / В. Мішалов // 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. 74–77.

11. Набок, М., Абусамра, Х. Етнопсихологічні особливості зображення героїв в українських народних думах та фольклорі мусульманських народів (на прикладі Палестини та Йорданії) / М. Набок, Х. Абусамра // 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. 54–63.

12. Потебня, А. Эстетика и поэтика / А. Потебня. – М.: Искусство, 1976. – 614 с.

13. 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. 144–153.

14. Семенець, О. Синергетика поетичного слова / О. Семенець. – Кіровоград: Імекс ЛТД, 2004. – 338 с.

15. Колесса, Ф. Мельодії українських народніх дум. Серія I (Матеріяли до української етнології, т. XIII) / Ф. Колесса. – Львів, 1910.

16. Черемський, К. «Вустинський простір» українських традиційних співців-музиканців» / К. Черемський // Кобзарсько-лірницька епічна традиція : Збірник наукових праць науково-практичної конференції з міжнародною участю (Київ, 15 – 16 червня 2019); упоряд. К. П. Черемський. –

Харків-Київ : Видавець Олександр Савчук ; НЦНК «Музей Івана Гончара», 2019. – С. 77 – 90.

17. Черемський, К. Етномедичні аспекти практики українських традиційних співців-музикантів / К. Черемський // Традиційні музичні інструменти кобзарів і лірників : Матеріали науково-практичної конференції з міжнародною участю (2 червня 2017 р.) ; упоряд. К. П. Черемський. – Харків : Видавець Олександр Савчук ; НЦНК «Музей Івана Гончара», 2017. – С. 168–197.

18. Шевченко, Р. Україно моя... / Р. Шевченко. – Полтава: «Друкарська майстерня», 2004. – 80 с.

Maryna NABOK (Sumy)

ROLE OF KOBZAR IN PERCEPTION OF LISTENERS OF THE HERO OF UKRAINIAN NATIONAL DUMAS: COGNITION OF EXTERNAL THROUGH INTERNAL

In the article discusses the features of formation, the development of an aesthetically developed personality in the image of the narrator, creator and performer of Ukrainian national dumas. The spiritual world of kobzars is analyzed where their everyday, singing life had a sacred meaning, new existence. We analyzed the perception and understanding by listeners of the actions and deeds of heroes through the prism of «kobzar – listener», where kobzar creates his virtual world in which he is the bearer of the «ideal image». In the article analyzed the reviews of people of different regions of Ukraine, ukrainian and foreign students studying at Sumy State University about their perception of the images of heroes of Ukrainian national dumas in the «storyteller-listener» system. Based on the reviews of students and people of Ukraine, a comparative characteristic is carried out in the perception and understanding by listeners of the actions and deeds of the heroes of Ukrainian folk dumas, the influence of ethnic music on Ukrainian and foreign audiences.

Keywords: Ukrainian national дума, worldview, listener, kobzar, epic hero, ideal image, ethnic identity.

Марина ГРИМИЧ (Бейрут, Ліван)

ВІД КАНОНУ ДО ЗЛОЖЕНИХ ТЕКСТІВ І ЛУБКА: ТРАНСФОРМАЦІЯ ДУМ НА ЗЛАМІ ЕПОХ (НА ПРИКЛАДІ «САМІЙЛА КИШКИ»)

У статті на прикладі «Думи про Самійла Кишку» аналізуються процеси, які відбувалися з українською епікою в добу переходу від традиційного до індустріального суспільства. Серед процесів «природних» – таких, як забування носіями, втрата популярності серед слухачів, активна збирацька, публікаторська діяльність інтелігенції, можна помітити такі нестандартні явища, як творення компіляцій, літературних обробок дум, а також, як виняток, інтерпретація їх у лубковій естетиці.

Ключові слова: дума, український епос, фольклор

Заявлена в назві цьогорічної конференції тема «Синергія виконавця і слухача в кобзарсько-лірницькій традиції» є однією з найактуальніших у сучасній фольклористиці, причому взаємодія того, хто виконує епічний твір, і того, хто його сприймає, не обмежується комунікативною парою: кобзар / лірник, з одного боку, а з іншого, – жіночка, що торгує чи скуповується на ярмарку; поміщик та його свита, що запросили до себе в гості мандрівного співця; петербурзькі любителі старожитностей, яким привезено Остапа Вересая; сучасні любителі старої української музики тощо. Мені б хотілося включити в поняття «слухач» також записувачів, дослідників, видавців. А зважаючи на те, що, починаючи з другої половини ХХ ст. зросло число читачів української опублікованої епіки, – то і їх. В кожному з перерахованих вище випадків мова може йти про окремий вид сприйняття і окремий вид інтерпретації твору, адже жінки з базару і петербурзькі меломани «почують» в одній і тій же думі різне. Так само музикознавець і філолог розкажуть про один і той же твір кожен своє. Так само, кожен запис епічного твору – це не лише те, ЩО виконав співець, а й те, ЩО почув записувач, перший слухач твору. Саме він обирає форму його фіксації, а на практиці – подає свою інтерпретацію. Не секрет, що записувач часто впливав на свого респондента – часом мінімально, делікатно, а часом надмірно. Все це, безсумнівно, позначається на записі, тож усі, хто слухає чи читає його, практично сприймає первинний твір через призму «перекладу» чи інтерпретації записувача.

У цьому невеличкому дослідженні, в рамках наукової статті я спробувала продемонструвати на прикладі однієї думи – «Про Самійла Кишку» (більш відомого як Кішку¹⁾), – що саме відбувалося з українським епосом на зламі аграрної та індустріальної епох. Як і в попередніх своїх думознавчих дослідженнях [3–6], я аналізую виключно тексти. А «головними героями» цієї розвідки стали, по-перше, «канонічні» виконавці цієї думи (передусім Іван Кравченко-Крюковський), по-друге, записувачі (передусім, Порфирій Мартинович, що залишив слід в історії не лише як збирач фольклору, а як автор експериментів, про які йтиме мова у цій статті), а по-третє, – кілька осіб, які опинилися в центрі цих експериментів. Другі і треті представляють собою тип «небайдужих слухачів» українського епосу, які відіграли важливу роль у його збереженні на етапі його переходу з категорії «старого», автентичного виконавства до категорії нового – концертного.

Кілька слів про обрану думу. «Самійла Кишка» є, безсумнівно, окрасою українського епосу. Відомо, що ряд думових творів (передусім «плачі») можна назвати епічними з великою натяжкою. Натомість цей сюжет добре прописаний, має зав'язку, кульмінацію і розв'язку і навіть сюжетну інтригу. Це справжній епічний твір у класичному розумінні слова.

«Самійло Кишка» є найдовшою з усіх дум (*«а вона довга і, Господи, яка довга»*), – побивався Іван Кравченко-Крюковський. – *«Скільки я не чув таких пісень, дак ся найдовша»* [11, с. 29]) і з дуже невеликою кількістю варіантів (не виключено, що «довжина» думи стала однією з причин того, що вона була «неходовою» серед виконавців).

До корпусу дум Катерини Грушевської ввійшло шість текстів, два з них – фрагменти. Тобто дослідниця подає лише чотири повних варіанти. Це мало. Але і це ще не все. Два з них належать Івану Кравченку-Крюковському, здавалося б, маститому виконавцю, проте... з його коментарів записувачу (*«Так я її знав був добре, а це забув, що не співаю нікому. Плету собі, а й сам знаю, що воно там не так було»* [11, с. 29]), та й із порівняння Катериною Грушевською двох його варіантів [7, с. 36] можна зробити висновок, що він її майже не пам'ятав, але, маючи в голові сюжетну конструкцію, і окремі завчені шматки твору, досить успішно імпровізував. З одного боку, це не зовсім добре, оскільки завжди приємно мати справу з «устояним» продуктом, відшліфованим і бездоганним у різних категоріях, а з іншого, – це феноменальний випадок, велика удача для дослідників, оскільки дає можливість уявити як твориться в «імпровізаційних муках» так званий фірмовий варіант дум.

Даю пояснення. Кобзарі в XIX ст. переймали думу від старших товаришів, але, як би сьогодні сказали, не «копіювали» її, а творили свій,

1) Питання релевантності прізвища «Кішка» та історії відтворення на письмі фонем «и» та «і» – це тема для окремого антропонімічного і історико-мовного дослідження.

«фірмовий» варіант, який завчали і який потім роками під час виконання відтворювали з мінімальними відмінностями. Наприклад, два записи «Азовських братів» від Кравченка-Крюковського, здійснені з розривом в кілька років [4, с.14], відрізнялися в межах сформульованого мною принципу «гармошки» (*«термін «гармошка» я вживаю щодо ситуації, коли текст у певних (до речі стабільних) місцях розширюється або стискається виконавцем за рахунок акумуляції або урізання синонімічних поетичних конструкцій, за рахунок прямої мови, за рахунок вставки звернень тощо»* [4, с.13]). А між двома записами цієї ж думи від Гриценка-Холодного – й поготів! – лежить дистанція в 20 років, і це не завадило їм також бути ідентичними [4, с. 13–14]. Власне, оце і є ознакою цехового професіоналізму кобзарів.

У статті, де наводилися ці спостереження [4], я делікатно дорікнула кобзареві Михайлу Кравченку за те, що він не дотримувався цієї професійної вимоги і, не знаючи думи про «Азовських братів», узявся виконувати її, та ще й Колессі, та ще й на фонограф, та ще й кілька разів. І претензії до виконавця полягали не в тому, що він творив її щоразу «тут і тепер» (імпровізація є однією з умов кобзарського мистецтва), а те, що робив це вкрай неохайно.

У випадку з Іваном Кравченком-Крюковським та забутою ним думою про Самійла Кишку ситуація є протилежною. Думу він вивчив, а точніше вчив, приблизно 30 років до того, як Мартинович здійснив від нього запис (*«Тридцять, може, літ, як співав я її»* [11, с. 29]). Отже, якщо цей варіант був записаний у 1876-му, це значить, що кобзар вивчив її в 1840-х, але після того він її (майже) не співав. *«Я її не од майстра свого вивчивсь, а од кобзаря-ж таки одного під Гадячем. Тоді, значить, ярмарок був, так нас багато ізійшлось – розбалакались собі, та якось і за цього Кишку Самійла завели мову. Так той кобзар як проспівав її, так я ему дав карбованця, щоб він мене вивчив її. Так ми дві ночі з ним удвох над нею морочились»* [11, с. 29].

Отже, після тридцятирічної перерви Мартинович умовив Крюковського заспівати думу. Всі ці роки вона не була в постійному репертуарі кобзаря і перебувала на периферії його пам'яті. І причина не лише в її «довжині», а й у непопулярності, незатребуваності. Запорізька Січ давно зруйнована, її «ветерани» («цільова аудиторія» думи про Самійла Кишку) повмирали, а їхні нащадки (за невеликим винятком) сприймають подібні твори як щось старомодне. І «Самійла Кишку» ніяк не рятує той факт, що вона має захоплюючий, маскулінний, пригодницький сюжет про військову доблесть і славу предків та ще й зі щасливим кінцем. По ідеї – все це мало знайти відгук у серцях слухачів, принаймні в чоловічій аудиторії. Однак у XIX ст. колишні військові подвиги запорозьких козаків видавалися простим селянам далекими, туманними і багато в чому незрозумілими. З епічного репертуару їм лягали на душу ті твори, де можна було поплакати. Так, друга половина XIX ст. – це скасування

кріпосного права, розпад сільської общини, руйнація традиційного укладу, трансформація сімейних відносин. На очах у селян умирала епоха, яка, здавалося, існувала вічно. І хоч неможливо було жити по-старому, проте невідоме майбутнє їх лякало. Паростки капіталізму, прогресу викликали тривогу у сільській спільноті. Напевно, саме тому оплакування «стовпів» традиційного укладу – патріархальних устоїв і моралі – стали затребуваними в кобзарському репертуарі, а сама традиція мандрівних сліпих співців стала сентиментальним унаочненням старого світу.

Не можна також не врахувати того факту, що і епічний репертуар і сама кобзарсько-лірницька традиція піддаються жорсткій конкуренції. Навколо сіл виростають підприємства цукрової промисловості, чумаків витіснила залізниця, у містах і на заводах, куди ринулися селяни, є не лише стабільний прибуток, а й нова, модна естетика і зовсім інший фольклор, який, до речі, мігрує і в села.

«Старі жанри» втрачають популярність, слухацьку аудиторію, проте лишається критична маса «небайдужих слухачів», серед них – представники творчої інтелігенції, різночинці, любителі архаїки, які б'ють на сполох і починають гарячково фіксувати репертуар кобзарів та лірників.

От, власне, на цій патріотичній хвилі фіксації старожитностей Мартинович змушує Івана Кравченка-Крюковського виконати рідкісну думу про Самійла Кишку. Той «на ходу» конструює текст, але, треба віддати йому належне, при цьому дотримується логічного викладу подій, строго тримає епічну оповідь у ключі думової стилістики, не виходить за рамки «канонічного» словничка, синтаксису і ритміки. Але це не приносить кобзареві великого задоволення, для нього імпровіз – хай навіть і вдалий, це – чорнетка. І він постійно висловлює самокритичні судження і Мартиновичу, і Горленку, зокрема, посеред думи він може сказати: *«Не зложу так, як було!.. Десяте слово, той то не в лад!»* [2, с. 506], або, закінчивши спів, пояснює: *«Тут би казати «Услиши, Господи», так ніж її ще впереди багато, та не згадаю. <...> Та що ж ти будеш робити, коли не згадаю!»* [11, с. 29].

Порівнявши два варіанти думи про Самійла Кишку, записані від Івана Кравченка-Крюковського Мартиновичем (у 1876 р.) і Горленком (1882–1883 рр.), звертаємо увагу на те, що перший варіант – «причесаний» і добре прописаний, а другий є не стільки повноцінним сюжетом, скільки, так би мовити, синопсисом думи. Між двома варіантами збігів украй мало, а це дуже дивно як для такого професіонала, як Іван Кравченко-Крюковський. Порівнюючи тексти, мимоволі виникає підозра, що Мартинович під час запису застосовував свої професійні хитрощі, якими він неодноразово хвалився перед друзями та колегами.

Наведемо його пряму мову. *«Приїхав до Гордійця (мова йде про Мусія Гордійовича Кулика на прізвисько Гордієць. – М.Г.), він каже, що знав, та забув. Я також цих пісень сліпацьких козацьких наизусть знаю. Став йому*

нагадувать їх я. Гордієць став переинакишувати нагадане мною. Воно того й треба було, щоб визвать у пам'ять забуте їм. Горленко писав, а я нагадував кобзареві. Без мого нагаду Горленко не записав би забутого кобзарем» [Цит. за: 1, 38]. Інструмент «нагадування», безсумнівно, має право на існування в практиці фольклориста-польовика, але користуватися ним потрібно так само обережно, як хірургу скальпелем.

Чи саме так ним користувався Мартинович? Нам невідомо. Він завчав тексти напам'ять з дитинства, чудово володів епічним репертуаром, в кобзарському середовищі, яке він добре знав зсередини, а не «з наскоків», як інші представники української інтелігенції, його називали панотцем. Це надавало йому самовпевненості в збирацькій роботі. Він не належав до категорії холоднокровних дослідників, він – яскравий приклад «небайдужого слухача». Власне, саме тому й дозволяв собі експерименти, серед яких – практика «нагадування».

Тут хочу подати один «ліричний відступ». Усі мої роздуми щодо Мартиновича та його збирацького стилю прошу сприймати в суто позитивному ключі. Порфирій Денисович – моя улюблена особистість української фольклористики. Це я говорю як людина, яка сім років день у день працювала з його фондом. У XIX ст. норми фольклористичного поля лише формувалися, і немає ніяких гарантій того, що й інші дослідники не робили того, що й він.

Коли знаєш «залаштункові» дослідницькі практики «небайдужих слухачів», то обережніше ставишся до їхніх записів, при цьому до них особисто виявляючи безмірну повагу та любов. Саме тому, при всьому моєму обожненні Мартиновича, уривчастий і неповний і менш досконалий в естетичному плані текст «Самійла Кишки» в записі Горленка я б рекомендувала взяти за основу забутого Кравченком-Крюковським варіанту.

Повертаємося до текстів «Самійла Кишки», включених у корпус дум Катерини Грушевської. Отже, з шести записів – два є фрагментами, а два належать Івану Кравченку-Крюковському. Лишається ще два. Перший записаний І. Ломиковським від невідомого кобзаря Івана в 1805 році, другий – П. Лукашевичем від сліпого бандуриста Івана Стрічки в 1832-му. Обидва тексти представляють однаковий сюжетний тип «Думи про Самійла Кишку». Його називатимемо далі *тип А*, а версію Івана Кравченка-Крюковського – *тип Б*.

У сюжетному типі А оповідь починається з живописної картинки, як по Чорному морю пливають турецькі галери. (*«Из города Козлова до города Трапезона Гуляла галера цветкована-малевана, Четырьма цветами процветанна, Первым цветом процветанна – Синими киндяками обвиванна, Другим цветом процветанна – Турецкою червоною габою обвиванна, А третим цветом процветанна – Христианскою кровью фарбованна, Четвертым цветом процветанна – Неволниками осаженна, Козацкими гарматами обрыштованна»* [9 с. 226]).

У цій групі текстів ідеально прописаний епічний сюжет. Він досить правдоподібний (не в історичному розумінні, а в суто літературному), деталізований, логічний. На галері, що належить трапезундському паші Алкану, веслують полонені запорозькі козаки, в тому числі кошовий отаман Самійло Кишка, а наглядачем є колишній сотник Переяславський Ляш (Ілляш) Бутурлак, який перебуває в турецькій неволі дуже давно, він вже прийняв іслам (побусурманився) і став невеликим начальником – наглядачем (і, відповідно перекладачем) на галерах [див. докладніше: 3]. Він, хоч і користується певною довірою Алкана-паші, проте той його час від часу перевіряє на відданість. Алкан-паша зі своєю свитою та охороною пливе в гості до коханки – дівки Санжаківни, яка живе в місті Кафі (нині Феодосія), тобто в Крим. Санжак, як відомо, – це територіально-адміністративна одиниця Османської імперії, а Санжаківна – це, судячи з усього, донька управителя. Під час забави всі напилися, а Самійло Кишка викрадає ключ, знімає кайдани з козаків, ті вбивають усіх турків на кораблі, залишаючи живим лише Бутурлака, та й то – «для порядку». Той прокидається після п'янки трохи шокований від того, що сталося, але потім допомагає козакам обхитрити турків на кораблях, що патрулюють вхід у дніпровські води. Козаки щасливо повертаються на Запорізьку Січ, де їх вітає полковник Скалозуб. У сюжеті присутній, як би колись казали, «архетипічний» мотив віщого сну (Алкан-паша бачить свою погибель), також «хрестоматійний» мотив схилення до зміни віри.

Отже, такий сюжет (тип А) мають два найдавніші варіанти думи «Самійло Кишка», а також фрагмент, записаний Опанасом Сластіоном від лірника Скубія в 1909 році. До речі, в останньому випадку треба також відзначити дивну ситуацію як для початку ХХ ст., над якою варто замислитися дослідникам: беручи до уваги явну непопулярність думи і те, що Скубій не був кобзарем, і те, що Сластіон, як і Мартинович, був не лише записувачем, а й виконавцем, видається трохи підозрілим, що лірник проспівав клапоть думи, текст якої дуже подібний до Лукашевичевого запису.

Версія Кравченка-Крюковського (тип Б) – дещо інакша. Тут ефектний початок з різнокольоровою галерою замінений на епічну «передісторію»: Алкан-паша заходить кораблем в устя Дніпра, аж до Базавлугу, де отаборилися козаки-нетяги, бере їх у полон, а тоді їде в гості до дівки Санжаківни (яка, до речі, дуже віддалено нагадує поведінкою, зокрема, співчуттям до козаків, Марусю Богуславку). Ляш Бутурлак також присутній в тексті, однак, – на відміну від сюжетного типу А, де він є цілком лояльним до Алкан-паші та турецького оточення, і де він переходить на бік Кишки тільки тому, що іншого виходу в нього нема, – у типі Б він відразу «грає» на стороні запорозьких козаків і практично стає співорганізатором утечі. У Кравченка-Крюковського кінець історії також щасливий: усі козаки неушкодженими повертаються на рідні терени, але не до Запорізької Січі, а до

лиману, десь у дельті Дніпра. Замість полковника Скалозуба, їх зустрічає дід Соленко. Кравченко-Крюковський не зміг пригадати, як точно у вивченій ним думі звучав фінал, і тому переповідає його: *«Там якось іще дід Соленко своїх п'ятдесят чоловіка ему помочи дав. Оттут десь дід Бутурлака розказував, що їх піймано було 60 чоловіка, та він тільки один у турецькій землі, значить, остався. Вони его там сорок чотирі года держали, поки его Кішка визволив. Кішка Самійло Соленкові дідові свою кгаляру бросив, а взяв собі судно, ему дід Соленко дав – так він козацьким (судном) і поїхав у свою Україну. Там він скільки літ прожив, та й умер. Забувсь, де его поховали. Над якоюсь рікою, от і в умі вертиться, та чорти его батька зна, не згадаю. Над якоюсь рікою помер. Его й могила десь єсть. Кажуть, і того Хведора Безрідного могила єсть, та така, як хата, висока, що й поки світ сонця не западе... Він, той Кішка Самійло, комуś іздав своє отаманство, як помірав, та хто его зна кому... не згадаю...»* [11, с. 29].

Фрагмент думи, а точніше її конспект, здійснений невідомою особою на прізвище Зайкевич і опублікований М. Костомаровим, на початку 1880-х, також належить до сюжетного типу Б.

Об'єднують два сюжетні типи А і Б: а) головні герої (Самійло Кишка, Алкан-паша, Ляш-Бутурлак, Санжаківна) і б) кілька епізодів: забава у Санжаківни, убивство козаками п'яних турків на чолі з Алкан-пашею і втеча.

Це коротко про шість текстів «Самійла Кишки», опублікованих у корпусі Катерини Грушевської.

До них можна долучити з певними застереженнями ще один – неопублікований – варіант, записаний тим же Мартиновичем від Терешка Жадана в 1928 році. У вузькому колі фольклористів-філологів існує думка (в кого – припущення, в кого – переконання), що Порфирій Денисович не лише займався «нагадуванням», а й «продукував» нові записи, наспівуючи новим виконавцям невідому їм думу з метою, щоб вони запам'ятали її (практично вчив їх тієї чи іншої думи), а потім від них же й записував її. У мене немає ніяких сумнівів, що варіант від Жадана, віднайдений мною в архіві Мартиновича, належить саме до таких, бо важко віритись, що він в кінці 1920-х міг вивчити її від когось іншого, ніж від Мартиновича. Але це, звичайно, не прямий доказ, а лише припущення.

Мартинович як «небайдужий слухач» робив ряд інших речей, які дещо «випадають» з класичної дослідницької практики. Наприклад, У листі до М. Мурашка 1893 року він пише, що співці *«припоминают, но с трудом, с большими пропусками, сбивчиво и не так красиво и гладко, как прежде. Значит, каждую запись нужно несколько раз записать од одного и того же и до тех пор, пока он яснее будет припоминать»* [Цит. за: 1, с. 37]. Це дуже схвальна практика. Відомо, що Мартинович мав феноменальну пам'ять. Це йому, безперечно, допомагало у збирацькій роботі, але ж відомо, що мозок може обманювати, пам'ять може зраджувати. Так, Олена Боряк, застеріга-

ла щодо записів Мартиновича: «Всі вони потребують попереднього аналізу та диференційованого підходу як різні за походженням тексти. Серед них можуть виявитися такі, що записувалися ним по пам'яті з метою згадати колись почуте ним самим, поруч із записами, зробленими безпосередньо від окремих співців, включаючи фіксації окремих варіантів та фрагментів» [1, с. 37].

Так чи інакше, перед нами є сім варіантів «Самійла Кишки», які можна вважати (з більшою чи меншою натяжкою) автентичними.

А тепер повернімося до «небайдужих слухачів». Вище ми називали цим словосполученням людей з освітою і усвідомленням цінності усно-поетичної спадщини і важливості її збереження. Заради цього вони час-від-часу явно (як Мартинович признавався у своїй епістоляриці) чи таємно застосовували методи, які ми сьогодні трактуємо часом як експериментальні і виправдані, а часом як сумнівні.

Наприклад, у XIX столітті зафіксовано випадки, коли визначні уми XIX ст., любителі старожитностей (а за нашою термінологією, «небайдужі слухачі») займалися творенням псевдодум з «язичницькими» реаліями. Сьогодні невідкупний постмодерніст їх назве *фальсифікатами*. І навіть рука чи голос не здригнеться. Однак пост-постмодерніст (або метамодерніст) з посмішкою на вустах запропонує досліджувати ці твори як окремий вид творчості «небайдужих слухачів».

Окрім цих явних фальсифікатів, великі застереження в колі фольклористів викликали також думові зразки, які Катерина Грушевська делікатно назвала *зложеними*, – авторства І. Срезневського, П. Куліша, М. Максимовича. Їх специфіка полягала в компіляції різних варіантів задля вироблення одного «досконалого» тексту тієї чи іншої думи. У XX ст. фольклористи ставилися до цих випадків скептично, хоча насправді, ця літературна практика є продуктом свого часу – XIX століття, доби романтизму, коли в усій цивілізованій Європі вважалося хорошим тоном «облагорожувати» фольклор, надаючи йому літературних форм. Але й самі «критики» – фольклористи і видавці фольклору XX століття, хоч і не займалися компіляцією, проте «грішили» по суті тим самим, редагуючи думи, надаючи «коструба-тим» фольклорним зразкам «благородних», літературних форм (див.: 8).

Дума «Про Самійла Кишку» має свій *зложений текст*. Його я знайшла (припускаю, – не я одна) багато років тому, працюючи з архівом Порфирія Мартиновича. Щоправда, творцем його став не знаменитий дослідник, а невідомий студент Микола Радченко з села Ряске Полтавської губернії (нині Машівський район Полтавської області). Більше відомостей про нього мені зібрати не вдалося, так само, як і про обставини, в яких виконувався твір, записаний Мартиновичем у 1928 р. Деякі деталі, зокрема, розтягування слів (наприклад, «*поруба-ав*»), свідчать про те, що він, напевно, її все-таки співав, а не проказував.

На ній хочеться зупинитися докладніше. Початок думи у Миколи Радченка – точна копія тексту Івана Крюковського. Там є і луг Базавлуг, і викрадення козаків Алкан-пашею, і приїзд до Санжаківни. Однак після докладного вступу молодий студент починає імпровізувати. В його тексті Алкан-паша хоче особисто повернути козаків на свою віру (в сюжетних типах А і Б ця функція належить Ляшу Бутурлаку). В ході розгортання сюжету ми помічаємо, що молодий чоловік знайомий не лише з сюжетним типом Б, а й з типом А, зокрема, сцена знущання над козаками явно запозичена (хоча не скопійована) з нього та ще й до того ж, зі смаком доповнена:

Варіант Івана Стрічки	Варіант Миколи Радченка
«Скажи міні получче бідного невольника доглядати, С ряду до ряду сажати, По два, по три старії кайдани и новії исправляти, На руки, на ноги надівати, с ряду до ряду сажати, Червоною таволгою, по два дубця брати, По шіях затинати, кровь Християнськую на землю проливати» [10].	«Кажу я вам, турки-яничари! На низ ізхожайте, Тернини колючої, іволги чорної у руки набирайте Та до невольників на гребна схожайте, Б-би-йте до-бре, шкуру з м'ясом витавайте, По три рази в одно місто затинайте”. Турки-яничари униз ізхожали, Тернину колючу зав'ялену у руки забирали Та до бідних невольників на гребні схожали, Біле тіло козацьке-молодецьке по тричі в одне місто затинали, Кров невинну, червону християнську на долівку проливали» [12].

Для порівняння: Іван Кравченко-Крюковський обходиться без «кровожерливих сцен», лаконічно зазначаючи: *«То дід Бутурлака того яризу в вічі забачає, Та на бідних невольників згрозна гукає, Кісьці Самійлові у вічі штирхає, Та залізним прутот по тричі в одно місто затинає, Та в віру бусурменську у каторгу турецьку привертає»* [3, с. 16–29]. У варіанті Горленка він *«по три рази в одно місто залізними пруттями затинає...»* [2, с. 505–507].

Про те, що Радченко був добре знайомий з обома сюжетними типами, свідчить також його цікава компіляція на тему віщого сну паші, куди він вставив візуальний образ галери. До того ж, застосовуючи свою творчу фантазію, робить ефектне доповнення: *“Снилась міні, вірний мій ключник, Неби моя ж кгаляра, трьома цвітами процвітана, Трьома фарбами промальо-*

вана, Стала обірвана-обшмарована. Кішка Самійло усе мою військо пору-ба-ав, Мене натроє розтяв Та в Чорне море моє тіло покидав» [12, арк. 1–9].

Апофеозом літературної творчості Миколи Радченка навколо думи про Кишку стало те, що він, як хороший господар, який нічого не викидає, дуже вправно поєднав два різні фінали, розташувавши їх у хронологічному порядку. Так, козаки на чолі з Кишкою спершу заходять в гості до Соленка, який живе на острові Чорному, а потім вирушають вгору по Дніпру, до острова Тендера, де їх зустрічає козацька застава на чолі зі Скалозубом.

Варто зазначити, що цей зложений твір невідомого студента Миколи Радченка на тему думи «Самійло Кишка» є дуже якісним літературним продуктом (не в сенсі «високої літератури», а в значенні літературної обробки). В ньому вдало скомпільовано вже існуючі тексти, окремі деталі прописані на основі запозичень із інших дум (зокрема, з невольницьких плачів), а фінальна частина значно розширена і є самостійною творчістю. Це є чудовий взірєць «навколодумової» творчості, при цьому залишається питання щодо його функціональності. Цілком очевидно, що зложені думи, в тому числі проаналізований вище текст Миколи Радченка, – це є одна з тенденцій часу, коли культурно свідома українська інтелігенція намагалася штучно продовжити життя епічному жанру, що на їхніх очах зникав. Щодо радченкового варіанту думи «Самійло Кишка» можна вжити технічний термін *літературна обробка*.

Так чи інакше, ми можемо зрозуміти благородні пориви представників української інтелігенції XIX – початку XX ст., зарахувавши їх до категорії *небайдужих слухачів епіки*.

Наступний тип небайдужого слухача – але діаметрально протилежний – представляють дві жінки: Оксана Харченко (по-вуличному Кобиланка) та Мотрона Бондаренко (по вуличному Бондаренчиха-Гнатиха). Обидві були сільськими співачками і оповідачками.

Не секрет, що Порфирій Мартинович був неабияким диваком, і багато-чого з того, що він робив, ставить сучасних дослідників, м'яко кажучи, у ступор. Однак з роками, а точніше, з десятиліттями, я дивлюся на його дивні записи й експерименти та кажу собі: напевно, він щось знав! Бо лише через 100–120 років вони, виявляється, є суперважливими для фольклористів в інформативному плані.

Так, дивацтвом можна вважати численні записи від двох згаданих баб, носіїв сільського фольклору. З середини 1980-х – до початку 1990-х я практично щодня працювала з фондом Порфирія Мартиновича в ІМФЕ, і ці дві жінки суттєво псували мені настрій, оскільки записи від них не вкладалися ні в які рамки фольклорних жанрів і моїх уявлень про народну творчість. У ті часи взірцем носія фольклору вважалася Явдоха Зуїха, яку ввів в історію Гнат Танцюра, а мені доводилося мати справу з величезними рукописними зшитками творчості Оксани Кобиланки та Мотрони Бондаренчихи–Гнатих

формату А5, по 100-200 сторінок кожен, куди, окрім реально існуючих пісень, бувальщин, оповідок, переказів (до речі, також дивних), входила маса того, що сьогодні можна кваліфікувати як аматорське віршування, прибаутки, імпровізи, а часом навіть відверте словоблудство. І от, власне, серед усієї тієї «всякої всячини» були твори, які можна назвати *переказами дум у віршованій формі*.

І якщо колись ці тексти у мене як недосвідченої дослідниці викликали лише роздратування, то сьогодні – через майже сорок років по тому – я займаюся «святотатством»: розглядаю їх разом з «канонічними» варіантами, аби зрозуміти що відбувалося з «небайдужим слухачем» дум у кінці XIX – на початку XX ст. Як писала Галина Довженко, «ці записи (від цих двох виконавиць. – М.Г.) лишаються важливим джерелом вивчення епічної традиції в різних її виявах, оскільки, наприклад, засвідчують існування носіїв, які були зберігачами традиційного знання, проте не були епічними співцями» (8, с. 225).

Ці дві народні виконавиці у своєму «портфоліо» мали майже всі «думи», а точніше, перекази дум у віршованій формі. Щодо Мотрони Бондаренко, то, наскільки я пам'ятаю (на жаль, зараз я, як і більшість дослідників, не маю доступу до рукописних фондів ІМФЕ, тому пишу по пам'яті), вона з дитинства виростала у середовищі, де постійно лунали пісні захожих мандрівних співців. Думи чула регулярно. Але чому вона почала їх відтворювати в спрощеній манері – це для мене лишається загадкою. Можливо, під тим же впливом Мартиновича і, власне, заради нього й для нього? А, може, у такий спосіб вона адаптувала складні тексти для односельчан? Друга версія є набагато привабливішою, хоча й менш вірогідною.

Про Оксану Кобиланку я, окрім її репертуару, знала лише одне: на час запису від неї (а це був період між 1892–1901 рр.) вона вже була дуже старою бабою, про це свідчать її явно старечі плутані коментарі і нескладна мова. Але при всьому цьому вона виконала для Мартиновича твір під назвою «Самійло Кишка». Він має сумнівну естетичну вартість, однак, як ми домовилися, для нас важливим критерієм є «небайдужий слухач». Для старшої жінки всі чоловічі військові реалії, описані в тексті, є далекими і незрозумілими, вона плутається в сюжеті, перекручує назви, часом дуже кумедно. Так, «Трапезунд» фігурує як «город Ребезов», галера стає «галюрою», а «киндяками оббивана» трансформується в «индіками пооббивана». Перекручує вона і незрозумілі їй архаїчні слова, а коли Мартинович її питає про їх значення, не розгублюється і завжди знаходить відповідь. Наприклад, на запитання «Що таке *голоса яснили*?» вона, не змигнувши й оком, відповіла: «*Голоса яснили ж, – уже всякому звісно. Роз'ясьняли, – всякому звісно. Ясу воздавали*» [13].

Разом з тим баба Кобиланка вставляє у свою віршовану оповідь деякі деталі «власного виробництва»: наприклад Алкан-паша у неї «карим оком

поглядає», а галера в неї виглядає точнісінько так, якби була намальована на лубку: *«Бідних невольників сажали, У руки весла давали. У три ряди посажено, Весла в руки подавано. У кожне віконце Вправлене весельце. У три шари посажено, Весла в руки подавано, У кожне віконце Управлене й весельце»* [13].

Та й дійсно: перед нами – лубок. (Під лубком ми звикли розуміти лише картинки з підтекстовками, однак пропоную розширити семантичне поле цього терміну за рахунок усної словесної творчості, зокрема, жорстоких романсів).

«Небайдужа слухачка» баба Оксана Кобиланка зробила з дуже достойної думи простенький лубок.

Лубкову естетику – тільки значно вищої якості – демонструє і Мотрона Бондаренко. Її текст, подібно до народних картин, має безперечну естетичну цінність. Узяти хоча б варіації на тему галер: *«Із города с Трапезона Виступала галера, Цвітами процвітана: Первим цвітом – рожою процвітана, А другим цвітом процвітана – нагідками процвітана, А третім цвітом – синіми гарматами процвітана»* [14]. Лубок? – питаєте ви. Лубок, зате який живописний!

На відміну від Оксани Кобиланки, Мотрона Бондаренчиха-Гнатиха має світлу пам'ять, «не плаває» в тексті, дотримується причинно-наслідкових зв'язків, більше того, аналізує на свій жіночий розум сюжет і, як їй здається, виправляє недоречності. Зокрема, як справжня представниця сільської української моралі XIX ст., вона вважає неприпустимим, щоб Алкан-паша приїхав до Санжаківни просто так – на гульки, тому в її варіаціях він «у дівки в Кгаджівни весілля гуляє». Бондаренчиха не сумнівається, що ця молода жінка, як і Маруся Богуславка, «своя», тому включає епізод, в якому Самійло Кишка її повчає:

*Тоді дівка Кгаджівна понад морем ходить,
Білі руки ломить,
Кажет: “Дружини діждала
І одну ніч переночувала,
Тільки одну ніч переночувала”.
А Кішка Самійло каже:
“Якби ж ти, – каже, – за Магомета не попала,
То ти б собі, – каже, – й пару мала”* [14].

Цікаво, що змінивши жанр оповіді про Самійла Кишку з епічного, думового на лубочний, обидві виконавиці «не забули» закінчити свої твори, відповідно до кобзарського канону: *«Дай, Боже, за милость вашу Усьому війську запорозкому На многая літа, До конца віка»* [13] (Оксана Кобиланка) та *«Кішка Самійло, отаман козацький, Своїх козаків сорок душ Іс турецької, З бусурменської З неволі визволяв, На своїй Україні головоньку по-*

кладав. Слава Царю небесному І всьому миру хрещеному На многоє літа, До кінця віка» [14] (Мотрона Бондаренчиха-Гнатиха).

Таким чином, на фоні зникнення в автентичному середовищі жанру дум відбувається не лише його «олітературнення» представниками творчої інтелігенції (зложені тексти), а й певна маргіналізація, «олубочнення» в сільській співочій традиції, хоча останні випадки є більше винятком, ніж правилом, і потребують подальшого дослідження.

Тепер варто підбити підсумки.

1. Думи як жанр, що є продуктом традиційного суспільства, який задовольняє його культурні потреби, представляє його естетику і цінності, трансформується разом з ним у ХІХ – на початку ХХ століть, коли в патріархальне село вривається капіталізм. Цей процес є цивілізаційним і незворотнім; цінності, естетика індустріальної доби складають потужну конкуренцію «старому» фольклору, який на межі епох, образно кажучи, не відразу і не повністю здається, намагається пристосуватися до нових умов, а зусиллями небайдужих людей, небайдужих слухачів набути нових форм, аби вижити як культурне явище.

2. Українська фольклористика дуже мало знає про слухачку аудиторію епічного твору. Першим кроком до її вивчення може стати дослідження реакції та «навколорумової» діяльності людей, зацікавлених у цьому жанрі. Їх ми позначили технічним терміном «небайдужий слухач», і називаємо ним не лише збирачів і дослідників, а й тих «диваків», які переробляли думи на свій манір.

3. На прикладі думи про Самійла Кишку (текстової її частини) в цій статті зроблено спробу простежити трансформаційні процеси, що відбувалися в цьому жанрі протягом ХІХ – початку ХХ століть. З дев'яти опрацьованих мною текстів два найстаріші записи (перша половина ХІХ ст.) представляють, умовно кажучи, канон. Два варіанти, записані від знаменитого кобзаря Івана Кравченка-Крюковського, – це приклад того, як «неходова» дума помалу забувається. Це також свідчення того, як два різні типи записувачів розуміють свою історичну місію. Василь Горленко – «класичний збирач» – вважає своїм науковим і громадянським обов'язком зафіксувати рідкісну думу, в якому б поганому стані вона не була. Порфи́рій Мартинович, судячи з усього, під час запису застосовував прийом, про який він згадує у своєму листуванні з друзями та колегами щодо інших дум. Мається на увазі його прийом «нагадування» виконавцеві думи. Обидва варіанти, записані від Івана Крюковського, який весь час жаліється, що забув її, видаються імпровізами, причому дуже хорошої якості. Один із варіантів «Самійла Кишки» записаний в кінці 1920-х рр. Мартиновичем від Терешка Жадана, і уважний погляд на текст видає той факт, що записувач тут застосовував ще один свій прийом – він спершу навчає виконавця думі, а потім від нього ж її і записує. Назвемо цей прийом технічним терміном «навчив –

Таблиця записів «Думи про Самійла Кишу»

№	Рік запису	Від кого записано	Ким записано	Хто опублікував	Примітки
1	1805	кобзар Іван	В. Ломиковський	П. Житецький	канон
2	1832	бандурист Іван Стрічка	П. Лукашевич	П. Лукашевич	канон
3	1876	кобзар Іван Кравченко-Крюковський	П. Мартинович	П. Мартинович	Імовірно імпровізі виконавця, імовірно втручання записувача, застосування методу «нагадув – записав»
4	до 1882-1883	невід. виконавець	Зайкевич	М. Костомаров	Фрагмент, імовірно втручання записувача («навчив – записав»)
5	Початок 1880-х	кобзар Іван Кравченко-Крюковський	В. Горленко	В. Горленко	«Синописис» думи, імовірно імпровізі виконавця
6	1892-1901	Сільська співачка та оповідачка Оксана Харченко (Кобиланка)	П. Мартинович	Неопубліковано	Інтерпретація в лубочному стилі. Імовірно, записувач «навчив-записав».

7	1901-1904	Сільська співачка та оповідачка Мотрона Бондаренко (Бондаренчиха-Гнатиха)	П. Мартинович	Неопубліковано	Інтерпретація в лубочному стилі. Імовірно, записувач «навчив-записав».
8	1909	Лірник Іван Миколайович Скубій	О. Сластіон	Ф. Колесса	Запис на фонограф. Фрагмент, імовірно втручання записувача («навчив – записав»)
9	1928	Студент Микола Онуфрійович Радченко	П. Мартинович	неопубліковано	Інтерпретація, літературна обробка. Зложений текст
10	1932	Терешко Жадан	П. Мартинович	неопубліковано	Імовірно, записувач «навчив-записав».

записав». На такий тип текстів скидаються також два фрагменти «Самійла Кишки»: один – записаний невідомим збирачем Зайкевичем і опублікований Костомаровим, а інший – запис Опанаса Сластіона від лірника Антона Скубія. Незважаючи на всі упередження до штучно створених ситуацій, всі вищезначені тексти можна вважати канонічними і тими, що перебувають в естетико-правовому полі канону. Решта три записи (від студента Радченка, від Мотрони Бондаренчихи-Гнатихи та Оксани Кобиланки) є інтерпретаціями різного ґатунку, усі вони знайдені в рукописах Порфирія Мартиновича. Якщо студент створив літературну обробку думи, то дві сільські співачки та оповідачки, очевидно, перебуваючи в центрі ще одного експерименту невтомного ентузіаста та вболівальника за долю думи Порфирія Мартиновича, створили лубочні версії думи про Самійла Кишку. Відобразимо все це в таблиці, додавши, що географічно – все це Полтавщина (див. таблицю записів «Думи про Самійла Кишку»).

4. Ця таблиця на прикладі однієї думи, що представляє вершину епічної творчості українців (що, до речі, не допомогло їй набути популярності серед середньостатистичних слухачів), показує складні, заплутані, а часом дуже дивні шляхи трансформації народної епіки. Це є та химерна стежка, якою ішла дума в міжчассі поміж автентичною виконавською традицією та концертною інтерпретацією, яка стала, разом із публікаторською та видавничою практикою, важливою формою збереження традиційної епічної спадщини.

Література

1. Боряк О.О. Порфирій Мартинович про текстологічні засади записування та публікації дум (за матеріалами епістолярної спадщини фольклориста // Український археографічний щорічник. – 1999. – Вип. 3–47. – С. 31–49.
2. Горленко В.П. Кобзари и лирики // Киевская старина. – Т. VIII. – X, январь, декабрь. – 1884,1882. – С. 505-507.
3. Гримич М. Думи як джерело вивчення соціології українського переселенства XVI-XVII ст. // Народознавчі зошити. – 2010. – № 3-4. – С. 431-437.
4. Гримич М.В. Кобзар і думовий канон // Традиційна бандура: минуле, сучасне, майбутнє: Матеріали Міжнародної науково-практичної конференції (18 – 19 червня 2016 р.). – Харків, 2016. – С. 9–27.
5. Гримич М.В. Психологічний портрет в епосі (на прикладі образу старшого брата з «Думи про азовських братів») // 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, 2019. – С. 11–21.

6. 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.

7. Грушевська К. Українські думи. – Т. 1. – К., 1927.

8. Довженко Г. Сучасне розуміння природи фольклору: джерела і тенденції едиційної практики // Родина Колесів – спадкоємність науково-мистецьких традицій (з нагоди 140-річчя від дня народження академіка Філарета Колесси): Збірник наукових праць та матеріалів. – Львів, 2013. – (Серія «Українська філологія: школи, постаті, проблеми». – Вип. 13). – С. 223–232.

9. Житецький П. Мысли о народных малорусских думах. П. Житецкого. – Киев, 1893.

10. Лукашевич П.А. Малороссийские и червонорусские народные думы и песни. – СПб., 1836.

11. Мартинович П.Д. Українські записи Порфирія Мартиновича. – К., 1906.

12. Зап. П.Мартинович від студента Миколи Онуфрієвича Радченка з с. Ряске Полтав. губ. (нині Машівський р-н Полтав. обл.) 3-5 листопада 1928 року. // Архівні наукові фонди рукописів, фонозаписів ІМФЕ ім. М. Рильського НАН України (Далі – АНФРФ ІМФЕ), ф.11-4, од. зб. 926, арк. 1-9.

13. Зап. П.Мартинович від оповідачки і співачки Оксани Харченко (по-вуличному Кобиланки) в с. Миколаївка Полтав. губ., 1892-1901 рр. // АНФРФ ІМФЕ, ф. 11–4, од. зб. 665, арк. 25–25 (зв).

14. Зап. П. Мартинович від оповідачки і співачки Мотрони Бондаренко (по вуличному Бондаренчихи-Гнатиhi) в с. Кам'янка Полтав губ.1901-1904 рр. // АНФРФ ІМФЕ, ф. 11–4, од. зб. 714, арк. 127–128. Див. також: од.зб. 724, арк. 3–4 (зв), од.зб. 611, арк. 219–220, де містяться ідентичні записи.

Maryna Hrymych (Beirut, Lebanon)

**FROM THE CANON TO THE COMPOSED TEXTS AND THE LUBOK:
TRANSFORMATION OF DUMA AT THE EDGE OF AGES
(on the example of “Samiylo Kyshka”)**

On the basis of the “Samiylo Kyshka” duma the author examines the processes that took place with the Ukrainian epic in the period of transition from traditional to industrial society. Among the processes of “natural” character - such as forgetting of the texts by singers, loss of popularity among the listeners, active collecting, publishing activities of the intelligentsia, one can notice such unusual phenomena as the creating of compilations, literary adaptations, as well as, as an exception, the interpretation of dum in the aesthetics of lubok.

Keywords: duma, ukrainian epic, folklore.

Тетяна БЕЦЕНКО (Суми)

СИНЕРГЕТИКА МОВИ НАРОДНИХ ДУМ ЯК ПАМ'ЯТОК СЛОБОЖАНСЬКОЇ КУЛЬТУРИ

У статті представлена спроба розглянути факти народної основи мови дум (на лексичному рівні), що засвідчені в сучасному уснорозмовному слововживанні носіїв української мови Лівобережжя.

Ключові слова: думи, народний характер мови дум, лексика дум, народно-розмовний варіант, усномовне слововживання.

Загальна суть проблеми

Мова народних дум є унікальним явищем в історії української словесно-образної творчості. Великий вплив на збереження її самобутності мали спосіб виконання, поширення, власне побутування цих творів – насамперед у кобзарському середовищі. Консерватизм і відносна закритість до зовнішніх впливів сприяли збереженню автентичності мови дум.

Аналіз останніх досліджень та публікацій.

Питання про характер мови українських народних дум дискусійне. Стосовно цього дослідники висловлювали дві думки. Одні (Ф. М. Колесса, Л. К. Рак) вважають, що основу мови дум становить народна мова – усно-розмовна традиція, інші – аргументують її народно-книжний характер (П. Г. Житецький, С. О. Єфремов).

Формулювання мети статті.

Мета нашого дослідження полягає в тому, щоб встановити та прокоментувати факти давньої усномовної традиції, що засвідчені в героїчному епосі й стійко збережені в сучасному народнорозмовному континуумі.

Об'єктом наукового спостереження обрано мову думового епосу, *предметом* – лексичні одиниці, засвідчені в епічних текстах, що водночас є активними одиницями сучасного народнорозмовного континууму Лівобережжя (на теренах Сумського, Харківського, Чернігівського, Полтавського та ін. регіонів).

Пропонуємо розглянути деякі з-поміж численної кількості мовних реалій лексичні одиниці, що є своєрідними паралелями зразків і традицій минулого і сучасного слововживання. Такі одиниці – свідчення глибинних лексичних шарів нашої мови, показники її розвитку і водночас – унікальні пам'ятки давньої народномовної традиції.

Виклад основного матеріалу.

У давніх зразках української словесності – народних думах – фіксуємо лексему *надівати*:

То тее промовляв, – дороге плаття *надіває*. [8, с. 75],
Одежу істягав,
На свої козацькі плечі *надівав*;
Бархатний шлик іздіймає,
На свою козацьку голову *надіває* [8, с.76],
Коня сідлає, бархатний шлик *надіває* [8, с. 77].

Перший і другий приклади взяті із IV варіанта думи „Козак Голота” (запис 1854р.), третій – з V варіанта (запис 1901р.).

Лексема *надівати* широко відома сучасному народнорозмовному середовищу. Її побутування відзначено на Слобожанщині, Гетьманівщині та ін. З давньоукраїнських часів розглядана лексема функціонує в народномовному континуумі. На це вказують лексикографічні джерела. Зокрема, у „Словнику української мови” за ред. Б. Д. Грінченка лексема *надівати* подана із семантикою „надевать, надеть, одевать, одеть” [6, II, с. 482]. Існування лексеми засвідчено і в 11-томному СУМ: *надівати* (без приміток) – „одягати на себе або когось одяг, взуття” [7, V, с. 68]; ВТССУМ за ред. В. Т. Бусла теж вказує на функціонування лексеми *надівати* „одягти на себе або на когось одяг, взуття” та ін. [1, с. 558], це джерело також подає похідну від лексеми *надівати* словоодиницю – *надіватися* „одягатися на кого; що-небудь” [1, с.558]. Додаткові позначки (типу *розм., діал.*) відсутні. Водночас у означеному джерелі зафіксовані номени *одягати, одягатися* та ін. [1, с.663], що їх мовці оцінюють сьогодні як більш нейтральні, книжні (порівняно з *надівати*) слововаріанти. Лексеми *одягати, одягатися* та под. є і в „Словнику української мови” за ред. Б. Д. Грінченка. [6, III, с. 43]. У російській мові наявна лексема *надевать* [3, II: с. 412].

У сучасному літературному слововживанні мовляни віддають перевагу лексемі *одягати (одягатися)*, а не *надівати*. У 11-томному СУМ *одягать* – „покривати одягом що-небудь” [7, V, с. 645]. *Одягати*, очевидно, похідне від *одяг*. Сучасний нормативний варіант *одягати* витіснив з літературного слововживаних лексему *надівати*, проте не поширився на народнорозмовну традицію; варіант *одягати*, треба гадати, виник у процесі розвитку нашої мови.

У найдавнішій думі „Козак Голота” вжита також лексема *одежа*, що неоднозначно оцінюється сучасними мовцями різних соціальних груп:

Одежу іст'ягав,

На свої козацькі плечі надівав [8, с. 76].

У 11-томному СУМ *одежа* – „те саме, що одяг” [5, V, с. 624] (наведені приклади з творів Т. Шевченка, Г. Тютюнника та ін.); супровідні позначки типу „розм.,” „діал.,” „рідко” відсутні; зазначені похідні лексеми – *одежина* „розм. що-небудь з одягу”, „те саме, що одяг” [7, V, с. 624], *одежинка*, *одежка* [7, V, с. 624].

Лексема *одежа* є досить поширеною у сучасному слововживанні, зокрема розмовно-побутовому. В офіційно-діловій сфері та под. віддають перевагу лексемі *одяг*. Отже, в лексемі *одежа*, мабуть, сучасні мовці відчують деякий відтінок розмовності, хоча СУМ такої конотації не фіксує. І це справедливо. Тому що лексема *одежа* – споконвічно рідномовна одиниця лексичного рівня мови; можливо, цілеспрямовано, свідомо чи й підсвідомо усунута нашими мовцями з метою уникнути схожості з російськомовним слововживанням. Отже, попри все, вона з'явилася з метою культивування рис окремішності рідної мови; можливо, її поява зумовлена прагненням мовців урізноманітнити словниковий склад, оновити його, активізувати синонімічні відповідники. Може бути, що лексема *одежа* витіснена з літературного слововживання внаслідок ідеологічних впливів на національно-мовну сферу тощо. Однак лексема *одежа* залишається міцно вкоріненою в українському народному слововживанні. Пор. крилатий вислів І. Франка: „Огонь в одежі слова”!

Про те, що лексема *одежа* – споконвічно українське, а не суржикове, тобто деформоване слово, що запозичене з російської (*одежда*, *одежка* [3, II, с. 650]), підтверджують і матеріали „Словника української мови” за ред. Б. Д. Грінченка: *одежа* „одежда, одежда” (ілюстровано прикладами з праць І. Котляревського, М. Номиса) [6, III, с. 38], *одежина* „что-либо из платья”, *одежинка* (Там само).

Вимагає коментарів уживана в думах лексема *споминати*:

„От тепер твого одного коня вороного

Поведу до шинкарки пропивати,

А другим твоїм конем вороним

По Килиму-городу гуляти!

Ой гуляти, гуляти, гуляти,

Да єдиного Бога *споминати*” [8, с. 74].

Лексема *споминати* зафіксована у варіантах думи „Козак Голота”, що записані різними збирачами: у II варіанті (запис. В. Білогірський 3 липня 1844р. у Чернігівській губернії), у III варіанті (опублікував М. Максимович

у 1849р., дата запису і місце – невідомі); у інших варіантах думи текст видозмінений) та ін. Лексема *згадувати* у текстах дум відсутня. Є лише *гадати*. Ця обставина дає змогу припускати, що лексема *споминати* у час побутування дум була домінантною у нашій мові. Означена лексема стійко та активно побутує і в сучасному народнорозмовному мовленні. Її „авторитет” у вказаному середовищі поряд із *згадувати* досить вагомий (зокрема на Слобожанщині).

У 11-томному СУМ лексеми *споминати*, *спом’янути* засвідчені із значенням „відтворювати в пам’яті, свідомості події, обставини, образи і т. ін. минулого, відновлювати уявлення про кого-, що-небудь, згадувати” [7, IX, с. 576] без спеціальних приміток типу „діал.”, „розм.”.

У книжних стилях мовці, без сумніву, віддадуть перевагу синонімічному відповіднику *згадувати* (*згадуватися*) замість *споминати* (*споминатися*) та ін.: мабуть, з тих міркувань, що укр. *споминати* може викликати асоціацію з рос. *вспоминать* (отже, уявляється як розмовний відповідник чи навіть суржикове слово). До речі, у перекладних російсько-українських і українсько-російських словниках рос. *вспоминать* перекладається як „згадувати, споминати” [6, с. 38].

Лексема *споминати* зафіксована і в „Словнику української мови” за ред. Б. Д. Грінченка: *споминати*, *спом’янути* „споминать, вспомнить” [6, IV, с. 184]. У цьому ж джерелі з ілюстраціями подані лексеми *споминатися*, *спом’янутися* „вспоминаться, вспомниться” [6, IV, с. 184], *споминка* „воспоминание” [6, IV, с. 184], *спомин* „память, воспоминание” [6, IV, с. 184], *споминок* „спомин” [6, IV, с. 184].

У „Великому тлумачному словнику сучасної української мови” за ред. В. Т. Бусла лексеми *споминати*, *спом’янути* представлено з позн. *розм.* із значеннями 1. „відтворювати в пам’яті, свідомості події, обставини, образи і т. ін. минулого, відновлювати уявлення про кого-, що-небудь; згадувати”, 2. „побіжно, випадково називаючи, згадувати кого-, що-небудь, зауважувати про когось, щось”, 3. „рідко, справляти поминки” [1, с. 1177]. Похідні від *споминати* лексеми *споминка*, *споминок* (рідко) використовуються мовцями нечасто (в думках взагалі відсутні), що відзначено у ВТССУМ за ред. В. Т. Бусла, де вони подані без позначок „діал.”, „розм.”, отже, відзначені як нормативні (літературні, нейтральні) одиниці. Інакша ситуація з лексемою *спомин* „те саме, що спогад” [1, с. 1177]. У свідомості сучасного мовця вона постає як поетизм або як складник фразеологізму „легкий на спомин” [1, с. 1177]. Лексема *спом’янути* у значенні „пом’янути” (на відміну від *споминати*) не має відтінку суржиковості.

У сучасному літературному слововживанні (офіційно-діловому, науковому, публіцистичному), без сумніву, перевагу віддаємо лексемі *згадати* замість *споминати*. Натомість у сучасному розмовному мовленні домінує лексема *споминати*, зокрема на Сумщині (матеріали цього регіону

Б. Д. Грінченко використав у словнику) та суміжних з нею територіальних зонах – на Харківщині, Полтавщині, Чернігівщині (там, де були поширені думи).

З-поміж наведених споріднених слів до лексеми *споминати* (за словником за ред. Б. Д. Грінченка) нині активно уживаними є не всі; а ті, що використовуються, здебільшого мають визначену сферу функціонування: *спом'янути*, *спомин* тощо.

Лексема *згадувати* (і похідні від неї), що витіснила лексему *споминати* у книжному слововживанні, теж є давньою у нашій мові, що підтверджують матеріали „Словника української мови” за ред. Б. Д. Грінченка: *зга́д* „вспоминание; „напоминание” [6, II, с. 136], *згадати*, *згадувати* [6, II, с. 136], „вспоминать” *згадуватися* „вспоминаться” [6, II, с. 136], *згадка* „вспоминание” [6, II, с. 136]. До речі, лексема *згад* у ВТССУМ подана з приміткою „рідко” [1, с. 356]. Варто звернути увагу на те, як розглядають лексему *згадувати* лексикографи у плані встановлення її синонімічних зв'язків. Так, у „Словнику синонімів української мови” подано такий синонімічний ряд із стрижневим словом *згадувати*: (відтворити, поновити в пам'яті що-небудь): недок. в.: *згадувати*, *пригадувати*, *нагадувати*, *здумувати*, *надумувати*, *спогадувати*, *споминати*, *поминати*, *припоминати* [5, I, с. 595]. Показово, що автори словника не зазначають супровідних стилістичних коментарів до лексеми *споминати*. Пор. синонімічний ряд з домінантою *спогад* (те, що збереглося в пам'яті, відтворення в пам'яті того, що фіксувалося нею раніше): *спомин*, *згадка*, *пам'ять*, *пам'ятка* **розм.**, *спогадання* **розм.**, *спогадка* **розм.**, *спогаданка* **розм.**, *споминання* **розм.**, *споминка* **розм.**, *пригадка* **розм.**, *згад* **рідше**, *спомінок* **рідше**, *споминка* **діал.**, *вспомин* **заст.**, *ремінісценція* **книжн.** [5, II, с. 661]. На перше місце автори словника поставили лексему *спомин* (без додаткових стилістичних приміток).

Отже, як справедливо і промовисто підтверджують лексикографічні джерела, *споминати* – органічний складник лексичної системи нашої мови, повноправна одиниця її словникового складу, що нині фактично витіснена (штучно, свідомо чи внаслідок незалежного закономірного розвитку мови) з літературно-нормативного обігу.

У різних варіантах думи „Плач невільників у турецькій неволі”, що записані в різних місцях, зафіксована лексема *припом'яни* [8, с. 101] (у I варіанті, запис. 1832р. у Полтавській губернії; у II варіанті, запис. 1904 р. у Полтавській губернії):

Гей, жалобненько прохвили, об мої пригоди козацькі при... *припом'яни* [8, с. 102].

Лексему *припом'яни* зафіксовано у „Словнику української мови” за ред. Б. Д. Грінченка: *припом'янути* „припомнить” [6, III, с. 434] (ілюстровано прикладом з думи). У ВТССУМ за ред. В. Т. Бусла також зазначені лексеми

припоминати, припом'янути із семантикою рідко „те саме, що пригадувати” [1, с. 944].

Своєрідна доля випала лексемі *мисль* (*мислі*). Текстові зразки дум фіксують її неодноразове функціонування:

Хороші мислі мали,
Од мене більшу добичу брали [8, с. 76],
Старший брат нехорошії мислі має [8, с. 168],
Середульший брат хороші мислі має [8, с. 168].

Перший приклад узятий із IV варіанта думи „Козак Голота” (запис 1854р. у Полтавській губернії), другий і третій – із IV варіанта думи „Втеча трьох братів з города Азова, з турецької неволі” (запис 1857-1860рр. в Київській губернії).

Означену лексему містить словник Даля [3, II, с. 256] також 11-томний СУМ: *мисль* – „те саме, що думка; в мислі – в думках” [7, IV, с. 718] (у словниковій статті подано приклад з дум як ілюстрацію). В українській мові від *мисль* утворено похідні одиниці, що є нормативними для сучасного слововживання: *мислимий* [7, IV, с. 718], *мислимо* [7, IV, с. 718], *мислитель* [7, IV, с. 718], *мислити* [7, IV, с. 718], *мислонька* [7, IV, с. 718], *мислячий* [7, IV, с. 718].

Треба погодитися, що у книжних стилях (офіційно-діловий, науковий сферах) мовці, без сумніву, віддадуть перевагу слову *думка*, замість *мисль*. Отже, лексема *думка* витіснила лексему *мисль* із сучасного слововживання в означених стильових різновидах. Однак лексема *мисль* продовжує стійко функціонувати у розмовному, діалектному мовленні (як варіант також засвідчена лексема *мисля* (Сумська область, Буринський р-н, с. Воскресенка)).

До речі, у ВТССУМ, крім *мисль*, подано лексеми *мислений*, *мисливий*, *мислимий*, *мислимо*, *мислитель*, *мислити*, *мислитися*, *мислонька*, *мислячий* [1, с. 525].

У „Словнику української мови” за ред. Б. Д. Грінченка зазначено лексеми *мислити*, *мисліте*, *мислонька*, *мисленька*, *мисль*, *мисля* [6, III, с. 427-428]. Лексема *мисль* є органічним складником сучасного поетичного слововживання.

Доля наведених лексем у сучасному літературному слововживанні неоднакова. Якщо лексема *мисль* (відповідно *мислонька*) витіснена з писемних офіційно-ділових, наукових, публіцистичних текстів тощо лексемою *думка*, то лексеми *мислимий*, *мислимо*, *мислитель*, *мислити*, *мислячий* є їх органічними, незамінними складниками.

„Словник синонімів української мови” до слова *думка* подає синонімічні відповідники *дума*, *мисль*, *гадка*, *міркування*, *ідея*, *помисел книж.*, *думонька фолькл.*, *оцінка*, *судження*, *враження*, *погляд*, *розуміння*, *поняття*, *переконання*, *твердження*, *голос*, *опінія зах.*, *здання знах.* [5, I, с. 476].

Лексикографічні джерела не містять додаткових приміток стосовно лексеми *мисль* (типу *застар.*, *рідковж.*, *поет.* та ін.). Нам видається, що лексема *мисль* (враховуючи її поетичне вживання) у сучасній мовній дійсності набула відтінку урочистості, піднесеності. То ж як правомірно кваліфікувати статус розгляданої одиниці в мові: як нормативну, проте рідковживану чи стилістично обмежену тощо? Фольклорні джерела, зокрема мова народних дум, слугують доказом автентичності лексеми *мисль* стосовно україномовного континууму.

Варта уваги лексема *щитати* в різних варіантах (і записах) думи „Козак Голота”:

За його много червоних, не лічаи, брати,
Дорогії сукна, не мірячи, пощитати [8, с. 75]
За його, не лічивши, червонці брати,
Не мірявши, дорогого сукна пощитати [8, с. 77]
Не лічивши, червонці забрав,
Не мірявши, дорогого сукна пощитав [8, с. 78]

Помітно, що вона вжита в одному контексті із синонімічним відповідником *лічити*.

ВТССУМ за ред. В. Т. Бусла лексему *щитати* не фіксує; *лічити* у цьому джерелі подано із значеннями: „1. називати числа у послідовному порядку”, „2. визначати кількість, суму кого-, чого-небудь”, „3. визначати в певній кількості, в певних сумах”, „4. рахувати, визначаючи що-небудь як початок підрахунків, одиницю виміру тощо та ін.” [1, с. 493].

У „Словнику української мови” за ред. Б. Д. Грінченка лексема *щитати* засвідчена із значеннями: „считать” [6, IV, с. 527] (ілюструється прикладом з праці М. Номиса: *Зорі читаєш, а під носом не бачиш*).

У сучасному розмовному мовленні (народному слововживанні) лексема *щитати* із вказаним значенням продовжує стійко функціонувати. На перший погляд видається, що це суржикове слово – з рос. *считать*. Мова народних дум, також матеріали словника за ред. Б. Д. Грінченка дають підстави спростувати такі міркування.

Треба вважати, що в нашій національно-мовній системі слововживання існувало три слова на позначення відповідної дії: *щитати*, *лічити* і *рахувати*. Лічити „считать” [6, IV, с. 372] (ілюстровано прикладом з творів Т. Шевченка та з праць М. Номиса: *Де гроші лічать, там не пхайсь*). Похідними від *лічити* є *лічба*, *лічений*, *лічилка*, *лічильник*, *лічильниця*, *лічитися* „считаться”, що їх фіксує СУМ за ред. Б. Д. Грінченка [6, IV, с. 372]. *Рахувати* – „считать, рассчитываться, вычислять” [6, IV, с. 7]. У вказаному джерелі зазначені похідні від нього: *розрахуватися*, *рахування* та ін (Там само). Внаслідок природного відбору, смаків мовців, естетики слововживання, можливо, суто національних уподобань мовносіїв, їхньої налаштованості

на окремішність, прагнення до усунення подібності близькоспоріднених мов на лексичному рівні у літературному (нормативному, книжному) слововживанні усталилася (закріпилася) лексема *лічити* (поряд з *рахувати*), повністю витіснивши *щитати*. Натомість лексема *щитати* продовжує своє існування, але в розмовному (діалектному) континуумі, що засвідчує до сьогодні народнорозмовне середовище Сумського регіону (опитування респондентів Роменського, Білопільського, Лебединського, Сумського та ін. районів Сумської обл.). На перший погляд видається, що *щитати* – суржикове слово. Проте, можливо, це міг бути синонімічний варіант у давньому українському усномовному просторі. На це вказує закорінена в усній народній мові традиція його використання.

Тексти дум фіксують також лексему *обувати*, що й нині доволі активно функціонує у народно-побутовому вжитку. Натомість у офіційно-діловому, науковому, публіцистичному стилях тощо віддають перевагу лексемі *взувати* як нормативному літературному відповідникові.

У думках неодноразово засвідчений саме варіант *обувати*:

То теє промовляв, - дороге плаття надіває,
Чоботи обуває [8, с. 75],
Чоботи татарські істягав,
На свої козацькі ноги обував [8, с. 76].

Лексеми *обувати* і *взувати* зафіксовані у 11-томному СУМ. *Обувати, обути* „розм., рідко те саме, що *взувати*” [7, V, с. 596], *взувати (узувати), взути (узутти)* – „надівати на ноги взуття” [7, I, с. 347]. Аналогічні коментарі містить й інше лексикографічне джерело: *обувати* „розм., рідко те саме, що *взувати*” [1, с. 654]; похідні одиниці подані з відповідними примітками: *обуванка* „розм., рідко „те саме, що *взуття*” [1, с. 654], *обування* „розм., рідко. Дія за знач. *обувати*” [1, с. 654], *обуватися, обутися* „розм., рідко. Те саме, що *взуватися*” [1, с. 654], *обувачка* „розм., рідко. Те саме, що *взуття*” [1, с. 654]; *взувати (узувати)* та под. „надягати на ноги *взуття*”, „забезпечувати *взуттям*” [1, с. 85], похідні від нього: *взування, взуватися, взути, взутий, взутися, взуттєвий, взуття* [1, с. 85].

Українська мова, зокрема її лексична система, відзначається імпульсивним характером. Сучасний тезаурус є свідченням (і своєрідним доказом) часової та просторової глибин її літературної нормалізації. Фольклорно-пісенні тексти слугують реліковими зразками мовної дійсності (мовної реальності), що залишилася нам у спадок; при цьому народнопісенні джерела – переконливі пам’ятки народної мовної стихії, що деякою мірою непідвладні часові: такі факти (явища), засвідчені у фольклорно-пісенному континуумі, послідовно зберігаються у свідомості етномовоносіїв (успадкоковуються, очевидно, ними генетично) і використовується у побутовому вжитку. Звернення до фактів мови фольклорно-пісенних текстів слугува-

тиме реальним доказом певних закономірностей монокультурної дійсності етномовців.

Народнописенні тексти (зокрема думи) цінні й тим, що на їх основі можна встановити просторову і часову глибину норми, отже, виявити джерела формування літературної норми, зафіксувати авторитет соціальної оцінки стосовно реальної вживаності, можливі варіанти. Фольклорно-писенні зразки як ніякі інші джерела – показники часопросторового зв'язку поколінь мовців, що переконливо доводять про єдність мовно-етнічного континууму в діяхронічному аспекті.

Висновки.

1)факт динаміки мови (лексичної системи), що є показником її руху, розвитку: внаслідок дії внутрішніх законів саморозвитку, видозміни, варіювання, урізноманітнення словникового складу та внаслідок екстрачинників (прагнення мовоносіїв до вирізнення, усунення схожості, подібності, одноманітності – особливо з близькоспорідненими мовами, до поповнення, оновлення лексичного складу). Очевидно, що в мові (окремій її підсистемі) повсякчас актуалізується „рух” (змінність) окремих елементів; цей рух „задається” як дією (впливом) зовнішніх, так і внутрішніх факторів. Якщо цей рух припиниться, то мова перетвориться у мертвий організм. Тому рухливість, змінність її елементів – звичайний закономірний процес. Тут діє закон самоорганізації (одночасно – самозбереження, саморозвитку).Отже, ознака динамічності, рухливості нашої мови разом з тим слугує показником її потенційної синергетичності;

2)факт стійкості народних джерел мовотворення: позачасовість існування споконвічних мовних (лексичних) одиниць, разом з тим вроджений феномен компетентності мовоносіїв стосовно засвоєння, використання, збереження і передачі власне народного (національного) досвіду слововираження;

3)факт незалежного, самобутнього розвитку української мови;

4)потужний внутрішній потенціал нашої мови у плані організації саморозвитку, самовдосконалення, самозбагачення.

Давні зразки мовнокультурної уснопоетичної творчості, зокрема народні думи, слугують безперечним доказом існування цих реалій. Фіксація розгляданих лексичних одиниць у лексикографічних джерелах, також їх активне побутування у сучасному народнорозмовному слововживанні свідчать про варіативність мовних засобів у плані самовираження, наявність можливості вибору (отже, самодостатність мовних одиниць окремо взятої системи).

Література

1. Великий тлумачний словник сучасної української мови / Уклад. і голов. ред. В. Т. Бусел. – К.: Ірпінь, 2001 – [ВТССУМ 2001].
2. Ганич Д. И., Олейник И. С. Русско-украинский и украинско-русский словарь. – К.: Лыбидь, 1990.
3. Даль В. Толковый словарь живого великорусского языка: В 4-х т. – М., 1995. [Даль].
4. Єрмоленко С. Літературна норма в часовому і просторовому вимірі // Культура слова. - 2001. – Вип. 57-58. – С. 3-9.
5. Словник синонімів української мови: В 2т. / А. А. Бурячок, Г. М. Гнатюк, С. І. Головащук та ін. – К.: Наук. думка, 2006. – [ССУМ 2006].
6. Словник української мови. В 4-х т./ За ред. Б. Д. Грінченка. –Київ, 1907-1909 [СУМ (Г) 1907 та ін.].
7. Словник української мови : [в 11 т.] / [редкол.: Білодід І. К. (голова) та ін.] – К. : Наук. думка, 1970 – 1980. [СУМ].
8. Украинские народные думы. – М.: Наука, 1972 – [УНД 1972].

Tetyana Betsenko (Sumy)

SYNERGETICS of LANGUAGE of FOLK THOUGHTS AS SIGHTS of SUBURB CULTURE

In article attempt of reviewing of the facts of a national basis of language of thoughts (at lexical level) which sequentially are used in modern oral conversation to the environment of carriers of the Ukrainian language Livoberegga.

Keywords: thoughts, national character of language of thoughts, lexicon of thoughts, it is national a speech variant, verbal pagan word usage.

Михайло РАХНО (Полтава)

ГЕРМАНСЬКО-УКРАЇНСЬКІ ЕПІЧНІ ПАРАЛЕЛІ У ГУМАНІТАРИСТИЦІ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХІХ– ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТЬ

Стаття присвячена історії пошуку паралелей між кобзарською традицією українців та епосом германських народів у другій половині ХІХ – на початку ХХІ століть. Упродовж цього часу вітчизняні та зарубіжні фольклористи, етнологи, історики, філософи, помічали спільність двох епічних традицій, по-різному інтерпретуючи її коріння.

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

Загальна суть проблеми. Питання про наявність паралелей між українською народною творчістю, зокрема думами, та скандинавським епосом постало ще на початку ХІХ століття з розвитком скандинавістики. Воно активно використовувалося в якості аргументу в дискусії між норманістами та антинорманістами, де висувалися й припущення про участь германського елементу у формуванні українського козацтва. Проте обидві сторони дискусії не лише не дійшли згоди, але і не вдалися до аналізу конкретних епічних мотивів [18].

Мета статті – розглянути студії германських запозичень в українській епічній поезії, які, повністю відокремившись від згаданої дискусії, продовжилися далі на новому виткові розвитку гуманітарних наук з появою порівняльної фольклористики. Академік Андрій Лобода 1895 року зазначав, що з часу вікопомної суперечки Михайла Погодіна та Михайла Максимовича щодо стародавності українського населення виникла ціла література про епос в Україні [9, с. 1]. Вона вже базувалася на наукових підходах і методах дослідження, зіставляючи фольклорні мотиви різних народів, перевіряючи можливості запозичення в народній творчості.

Виклад основного матеріалу. Галицький мовознавець і літературознавець Омелян Огоновський (1876), ознайомившись із працями Федора Буслаєва, відкидав думку про скандинавські впливи на «Слово о полку Ігоревім» та народну поезію українців, хоча й мусив констатувати їхню схожість зі скандинавською епікою. На його думку, деякі схожості у висловах

української військової поезії та давньої скандинавської ще не можуть давати привід для їхнього зближення [13, с. XVIII].

Натомість інший львівський учений – Омелян Партицький, належний до віденської славистичної школи Франца Міклошича, почав серйозно досліджувати готсько-скандинавські впливи на історію, культуру і мову України та, зокрема, Галичини. Огоновський слушно здогадався, що «*время Бусово*», про яке співають готські красні діви на березі синього моря, є, без сумніву, тим часом, у який помер трагічною смертю Бус, король антів-слов'ян. Однак готські дівчата величали богатиря народу свого, Вінітара, що поборов плем'я, рідне сучасним русинам. Також вони зважали на те, що над ними панували половці; задля того, за словами автора, леліють вони «*мestь Шароканову*», тобто спонукають половців до помсти русинам [13, с. 86–87]. Партицький 1883 року, порівнюючи готських дів, що співають про помсту за розбитого русинами Шаруканя, із валькіріями, зробив ще одне вельми слушне спостереження. Тут простежується аналогія між співом готських дів і співами (думами) пізніших українських кобзарів. У багатьох думках, як відомо, описано побут козаків у турецькій неволі, їхне потерпання, деколи й смерть за батьківщину й віру. А доля деяких половецьких князів, у тому числі й Шаруканя, почасти була схожою на долю цих руських невільників. Як українські кобзарі своїми думами закликали народ до боротьби з турками і до помсти за кривди своїх земляків, так і готські діви, співаючи про смерть Шаруканеву, закликали половців до помсти супроти Русі [15, с. 64–65; 17, с. 39–40]. Ці думки вченого дуже цікаві з огляду на співучість кримських готів, яку відзначають джерела XVI століття, та невольницьку тематику в українській епіці.

Сербський учений Ватрослав Ягіч (1878) теж убачав схожість між виконанням сліпими співцями речитативом народних пісень і поем та традиціями германської давнини, коли «*готи*, за словами Йордана, оспівували подвиги предків під звуки кітар» [33, с. 148].

Новий етап вивчення дум пов'язаний із іменем американського фольклориста Френсіса Дж. Чайлда (1885), який уклав багатотомову збірку британських балад, прокоментувавши кожен з них і навівши відповідності до кожного мотиву з балад і пісень інших народів, у тому числі слов'ян. Ознайомившись із виданою Михайлом Максимовичем думою про Олексія Поповича в перекладі німецькою Фрідріха Боденштедта, він визнав її чудовою і навів у своєму зібранні пісенного фольклору як паралель до шотландської балади про сповідь Брауна Робіна разом із численними скандинавськими відповідностями, тому що балада з аналогічним сюжетом є дуже поширеною в Швеції, у багатьох варіантах записана в Норвегії й Данії [35, с. 13–16; 26, с. 462–463]. Ще німецько-американська письменниця Талфі (Тереза Альбертина Луїза фон Якоб Робінсон), батько якої свого часу викладав у Харківському університеті, спостерегла, що сміливий розмах українських

історичних пісень нагадує шотландські балади [2, с. 13]. Спираючись на матеріали Чайлда, скандинавські паралелі до думи про Олексія Поповича запропонував і український етнолог-компаративіст Микола Сумцов (1894), підкресливши їхню особливу важливість. Він стверджував, що в разі пошуку родичів українського Олексія Поповича «останні виявляться не у Великоросії, а у Швеції, Норвегії. Данії, Англії...» [22, с. 3]. За висновком ученого, північноєвропейські балади набагато ближче пасують за сюжетами до українських дум. Він наполягав на глибокій пов'язаності українського епосу з народнопісенною творчістю скандинавських народів [21, с. 5-7, 16]. Сумцов, аналізуючи українські думи, також вказав на спорідненість світосприйняття українців із західноєвропейськими народами, що виявляється в існуванні в українців великої кількості західних легенд, новел і фацецій, а також численних запозичених німецьких, польських та румунських слів [22, с. 86].

Досліджуючи епос південних слов'ян, російський і український фольклорист Михайло Халанський (1893) відзначив як характерну особливість українських дум те, що зміст цього епосу складають з одного боку «темні» перекази національної минувшини, слов'янського побуту та історії, з іншого – різноманітні поетичні перекази, запозичені з інших країн, особливо із середньовічної Франції і Німеччини. Ідеалізуючи рідну старовину, думи продовжували розвиток епосу засвоєнням нових сюжетів і переробкою їх відповідно до духу, характеру і ладу традиційної творчості [30, с. 142]. Автор провів паралель між українською думою про Івана Коновченка та німецькою поемою XIII століття «Смерть Альфарта» про часи війни остготів і гунів [30, с. 157, 158], не помічену подальшими дослідниками. Події в ній відбувалися за часів Германаріха та Теодоріха.

Німецький мовознавець Ріхард Льове, студіюючи історію причорноморських готів (1896), висунув припущення про потребу пошукати сліди германської мови у говірці чорноморських козаків – нащадків запорожців [38, с. 101]. На жаль, становище українців Кубані ні тоді, ні в подальшому не сприяло таким пошукам і дослідженню місцевої епічної традиції.

Тим часом видатний російський компаративіст Олександр Веселовський (1898) вказав на паралель українській думі про сокола й сокола в давньовірхньонімецькій пісенці про сокола, якого приручали, леліали, пир'я якого обвивали золотом, а він знявся й полетів в інші країни [4, с. 199]. Подальші дослідники знов не звернули на це спостереження уваги.

Англійський філософ і культуролог Г'юстон Стюарт Чемберлен (1899) вважав, що на германський спадок у слов'ян може вказувати й те, як сербська поезія зображає жінку – таку ніжну, чисту та відважну, яку високу роль вона їй приписує. Сербський епос став відомий Європі раніше за епос інших слов'янських народів і викликав неабияке зацікавлення в літературному відношенні [11, с. 2]. На думку Чемберлена, лише фахівцям дано су-

дити про те, чи існує спорідненість між двома воронами, котрі прилітають наприкінці битви на Косовому полі, щоб сповістити сербський народ про його загибель, та воронами Вотана. Бо тут мова могла йти про спільний індоєвропейський мотив, пережиток природного міфу, запозичення чи випадковий збіг. Зате значно вагомішим для Чемберлена, як і для Чайлда, стало ознайомлення з працею Фрідріха Боденштедта «Поетична Україна». 1899 року він зробив висновок, що в російській поезії небагато успадковано від давнини, крім билин, казок і пісень, натомість в українській для неупередженого погляду відкривається безсумнівна своєрідність германського духу в таких рисах, як меланхолія та внутрішнє ставлення до природи, особливо до тваринного світу. Мета й розміри його дослідження не давали змоги продовжити ці зіставлення, але Чемберлен був упевнений, що наука доведе справедливості того, що помітно кожному, хто наділений поетичною чутливістю. Ще одним виявом германського духовного елементу у слов'ян він визнавав глибоку релігійність. Він гадав, що там, де справді слов'янський елемент особливо сильний, а саме в Україні – батьківщині величній поетичної творчості, проявляється інтенсивне внутрішнє релігійне життя, як у Німеччині чи Скандинавії, котрого, втім, не знайдеш у романських країнах. У зв'язку з цим Чемберлен згадував про неймовірні зусилля, котрі знадобилися, щоб повернути слов'ян, зокрема, вендів і поляків, у християнство, що вказує на їхню велику побожність. Легше за все повернулися італійські та галльські народи, саксів знадобилося навертати силою меча, а щоб змусити слов'ян відмовитися від віри батьків, знадобилися тривалий час і часто жорстоке насильство. В цьому Чемберлен убачав утілення самотнього германського духу, що зберігся протягом століть, незважаючи на всі змішування крові [34, с. 508, 510].

Від норманів виводив козацтво польський історик Францішек Равіта-Гавронський (1906). На його думку, чужоземні прибульці, відомі своїм розбійницьким характером по всій Європі, морські розбійники створили державні об'єднання в Новгороді та Києві за прикладом пізнішої Січі та козаччини. Ці зародки «руських» державних організмів, що зростали завоюванням, а зменшувалися через поділи у процесі успадкування, не були створені з лона народу, а тільки просто сполучені династичними зв'язками, і вони не лише знищили паростки слов'янської державності, але й запровадили абсолютно невідоме слов'янському суспільству життя грабунком, життя чужою ціною, чужою кров'ю та авантюризмом, нерозривно пов'язаним із цим способом життя. Козаччина тоді ще не мала назви, але її дух, її зараза, як висловлюється цей вчений, вже вливались у кров слов'янських народів, яких «прибульці-варяги» затягували до своїх розбійницьких дружин. Як для пізнішого підпольського козацтва береги Анатолії, а для підросійського козацтва – береги Азовського та Каспійського морів були метою виправ для пограбування, так для норманських князків метою мрії

був Царгород. Золото і паволоки вабили до Царгорода Рюрика, Діра, Олега, а коні, велика рогата худоба, жупани та золото вели тими самими дорогами козацтво. Слов'янам, які мешкали на території приток Дніпра, річка давала лише рибу. Мисливство та землеробство, це культурне прикордоння між мисливським та землеробським життям, було головною ознакою побуту слов'ян басейнів Дніпра. Вони не витикалися за свої поля та ліси. Для варяго-норманів – річка, у даному випадку Дніпро, море, до якого вони звикли, з яким боролися, яке давало вихід усім силам первісного суспільства, було великою розбійницькою дорогою, яка вела до багатих країн, багатих країн, багатих людей. Тож вони використовували цю дорогу в спосіб, дуже схожий на козацький. Коли варяги хотіли збільшити свою силу, вони витягували мирне слов'янське населення у грабіжницькі виправи, й так само пізніше козаки відривали своїх від риллі та праці до розбою, а людина майже первісна з цивілізаційної точки зору охочіше здобувала хліб навіть ціною життя, без праці, а не працюю. Утримувалася тенденція бути марнотратними людьми, які не любили і не поважали мирну працю. Норманські князьки, розселившись по басейну Дніпра, з плином часу разом із дружинами слов'янщилися, але, привнісши у суспільне життя слов'ян, якими вони заволоділи, ідею грабунку та розбою, поширили її серед завойованих народів і використали її з меншим ризиком для себе, ніж під час морських виправ. Виправи замінилися на обмінну торгівлю, яка приніс те саме. Відбір «відмітки» у людей здійснювався за допомогою та сприяння збройних сил. Влада була зосереджена в руках князів, і тому вони та їхні близькі жили в достатку. У меншій мірі цим користувалися «дружини», але не користувалася попередньо заохочена людність, яка вже скуштувала походів на морі. Перше-ліпше заохочення будило у ній марення і прагнення, пам'ять про колишню славу і процвітання, набуті чужою кров'ю та майном. На Дніпрі було багато вільних людей, які займалися грабунком і випасом худоби та коней. Ці вояки знали з традиції і, безсумнівно, з власного досвіду шлях до Царгорода. У них були норманські інстинкти, поєднані з життям, яке їх наснажувало. Захоплення Царгороду турками створило нові умови життя. У цей час з'являється розбійник-козак, який раніше був частиною напівслов'янської «дружини» князів, поки, в ході історичних подій позбавлений провідників, він не розпочав війну самостійно. Народжений з норманської крові, овіяний її духом, проіннятий ідеєю грабунку, притаманною всій діяльності варягів на Русі, він зберіг ці історичні досягнення і з однаковою дикістю використовував їх на морі та на суші. Равіта-Гавронський звав козацтво спадкоємцем найгірших інстинктів нормандського правління. Воно розвивалося, навчалося і змінювалося в інших історичних умовах, ніж народилося на Русі. Козацтво, за його словами, втратило свій чужинський характер, але не загубило свого чужоземного духу, з якого постало [40, с. 8-11].

Розглянувши у своїй критичній статті розділ про Всеслава у «Слові о полку Ігоревім», великий український поет, письменник, етнограф і літературознавець Іван Франко (1907) теж зазначив, що небагатослівний, похмурий, виразний стиль рядків нагадує нордичні рядки Едди [34, с. 301].

Український фольклорист, дослідник кобзарства Дмитро Ревуцький 1919 року вказав на паралелі віщому сну Алкан-паші в думі про Самійла Кішку в германському та французькому епосі. Він погодився зі зближенням думи про Олексія Поповича із шотландською баладою про Брауна Робіна [19, с. 109, 135]. На певні скандинавські паралелі до дум про Олексія Поповича та бурю на Чорному морі вказувала також Катерина Грушевська (1926) [5, с. 24, 33].

Український поет і літературознавець Дмитро Загул (1926), досліджуючи паралелі між середньовічною латиномовною поемою «Вальтарій», присвяченою гунно-готським часам, зі «Словом о полку Ігоревім», звернув увагу на схожість між сумним сном Гагена у цій поемі, сном Карла Великого в давньофранцузькій пісні про Роланда, сном Крімгільди в «Пісні про Нібелунгів», «смутиним сном» Святослава в «Слові» та «дивним сном» Алкана-паші в думі про Самійла Кішку [7, с. 52]. Про скандинавський вплив на «Слово» задумувався також знавець києворуської літератури Володимир Перетц [16, с. 81-87].

Спробою простежити готські за походженням мотиви в києворуському літописанні була стаття літературознавця Михайла Тершаковця (1928) [23], котрий подав огляд ранньосередньовічних германських переказів про трьох братів, але, на жаль, не звернув увагу на український героїчний епос. В той час як фахівцями в галузі германістики були введені до наукового обігу важливі нові матеріали з вірувань, обрядів, фольклору й епічної традиції германців, доводиться відзначити, що традиція вивчення західноєвропейських і, зокрема, германських паралелей до епосу українців штучно перервалася в 1930-х роках. Германський епос почали зіставляти з якутськими олонхо, але не з українськими думами, які, в свою чергу, було дозволено порівнювати лише з російськими піснями й тюркським фольклором.

Український археолог і історик Михайло Брайчевський (1961), який стояв на германофобських та крайніх антинорманістичних позиціях, усе ж розглянув, спираючись на працю Тершаковця, готські епічні джерела про події на теренах України та зробив спробу пов'язати окремі сюжети готського та києворуського епосів [1, с. 53–57, 104–107]. До схожих зіставлень, аналізуючи билини, вдався й російський археолог, історик і фольклорист Борис Рибakov (1963), також антинорманіст. Оскільки германський вплив був для нього неприйнятним, явні паралелі Рибakov сприймав як наслідок паралельного розвитку на одній території слов'янського й германського епосів [20, с. 16–18]. Це були важливі й корисні спостереження, які можна

було спроектувати на українські думи. Проте навіть посилення вивчення ранніх етапів слов'яно-германської мовної взаємодії та виявлення готських запозичень у поліських говірках білоруської мови не вплинули на стан справ в українській фольклористиці.

В той-таки час у Росії літературознавці, наприклад, Дмитро Шарипкін, сміливо обговорювали скандинавські паралелі до «Слова о полку Ігоревім» [32, с. 11-22]. Сягали вони думкою й далі.

Російський лінгвіст, міфолог, літературознавець і культуролог Володимир Топоров (1983), вивчаючи іспанський епос, дійшов висновку, що той дає право звернутися до схожих проблем на східноєвропейському матеріалі. Підставою була теорія готського походження іспанського епосу, висунута фольклористом Рамоном Менендесом Підалем [10; 39], який показав, що ті чотири-п'ять віків між VII–VIII століттями, коли готська традиція в Іспанії ще зберігалася, і XII–XIII століттями, коли в Іспанії розквітла епічна поезія, не можуть бути перепорою для демонстрації зв'язків готської епічної техніки й топіки з особливостями іспанського епосу – романського за мовою, але насиченого готським духом. На думку Топорова, на півдні Росії ситуація була дещо іншою: розрив у часі поміж «останніми» готами (IV–V століття) і вже досить сформованим слов'янським комплексом на тій же території (VI–VIII століття) був навіть меншим, ніж в Іспанії, та, коли в Іспанії вестготи виступали спершу як адстрат, а пізніше як субстрат для романського начала, то в Причорномор'ї остроготи були лише тимчасовим населенням, яке невдовзі повністю пішло на Захід. Прикметним є не лише те, що російський учений говорить про Північне Причорномор'я виключно як про Росію, але й те, що він рішуче не може припустити в Причорномор'ї такої ж етнічної ситуації, як і в Іспанії, тобто адстратної, а згодом і субстратної ролі остроготів стосовно місцевих слов'ян. Питання для нього полягало лише в тому, чи встигли (і якщо встигли, то як – безпосередньо чи через конкретного посередника) готи передати свої навички епічної традиції східним слов'янам чи ні. Природно, що саме це питання зможе набутити тих чи інших уточнюючих обрисів лише в разі, коли в російському епосі, як висловився Володимир Топоров, будуть відкриті якісь відповідності тому, що відомо про готський епос у Причорномор'ї. Він шкодував, що не поставлене питання про можливі зв'язки між російським епосом і готським спадком [27, с. 252]. При цьому в якості можливого спадкоємця готської епічної традиції Топоров розглядав лише російський билинний епос, віддалений географічно від місць мешкання готів. Дещо згодом він висловився за постановку теми готського впливу на фольклорну традицію народів, які мешкають у сучасній Румунії, за зразком пошуку готського впливу на іспанську епічну традицію чи германського – на французьку. Він вважав, що з часом цей слід може бути використаний для подальших досліджень і реконструкцій готського й ширше – давньогерманського епосу [27, с. 252].

Скутий ідеологемою «східного слов'янства», Топоров як учений мусив, однак, робити висновки, до яких його спонукав матеріал. У праці про землю Ойум у Йордана він зазначав, що наявність потужного готського впливу на слов'ян у III–V століттях у Причорномор'ї дає змогу окреслити на майбутнє можливі сфери, у яких він міг здійснюватися. Чи не найважливішою темою цього циклу було б, на його думку, співвіднесення між епічними мотивами й епічною технікою готів і слов'ян. Науковець констатував, що, незважаючи на недостатність матеріалу, не можна виключати можливості взаємних зв'язків і готського впливу на східно- і південнослов'янський епос [26, с. 138], проте українські думи zostалися йому невідомими. Зазначені думки Володимира Топорова вказували на актуальність цієї теми для української фольклористики і необхідність її подальшого опрацювання.

Зі здобуттям Україною незалежності зросла увага до кобзарської творчості та її витоків. Археолог Леонід Залізняк (1994) зіставляв кобзарів з бардами, скальдами, труверами, менестрелями, трубадурами, які супроводжували лицарські ватаги в середньовічній Європі. На його думку, билини Київської Русі мають прямі паралелі як в козацьких думках, так і в сагах скандинавських вікінгів, лицарських баладах часів короля Артура, Карла Великого та хрестових походів [8, с. 173-175]. Фольклористи Михайло та Надія Пазяки (1998) були переконані, що пильніший погляд мусить пов'язати історичні протодуми зі специфічним середовищем давніх часів, яке було пов'язане з війною, а отже з тим прошарком духовних явищ, який отримав у літературознавців назву дружинної поезії. Від тих давніх дружинних дум, у яких козаччина витіснила вже незрозумілі вояцькі деталі, залишилася подекуди стародавня лексика, давні, уже затемнені сюжетні ходи, а головне – дух воїнської героїки [14, с. 13]. Така дружинна поезія могла зародитися в часи доби Великого переселення народів, а саме в готському і, пізніше, в скандинавському середовищі.

Українознавець Юрій Фігурний (2004), слідом за Залізняком, вказав на паралелі між українськими кобзарями, з одного боку, та співцями варварських племен, які захопили Римську імперію, скандинавськими скальдами, пізнішими носіями лицарської поезії – трубадурами, труверами, міннезінгерами [29, с. 76-78]. Російський літературознавець Микола Бубнов (2006) зробив спробу підшукати скандинавські відповідності до образної системи «Слова о полку Ігоревім» – не завжди переконливі й досконалі [3]. Відзначивши численні зв'язки «Слова» з українським фольклором, на скандинавські й континентально-германські сюжети й образи, що його нагадують, звернув увагу вітчизняний мовознавець Леонід Мосенкіс (2006). Він же обґрунтував архаїчність думи про похід язичницького князя на Царгород [12, с. 25-39, 51-55, 82-86, 137-140]. Тим часом скандинавські паралелі до образу Байди запропонував український філософ і культуролог Олег Гуцуляк (2007) [6, с. 199].

Дослідник традиційного співочтва Кость Черемський (2008) звернув увагу, що давні норвезькі скальди були переважно незрячими [Черемський 2008, с. 49], подібно до українських кобзарів і лірників. Рисами, що споріднювали виконавців українського епосу з англосаксонськими скопами, німецькими майстерзінгерами, міннезінгерами й шпільманами та іншими західноєвропейськими співцями, були мандрівництво, наявність товариств, братств, шкіл та власного аргю [31, с. 49-65, 72].

Український мовознавець і культуролог Костянтин Тищенко (2008) ступаючи етимологію кримсько-готських слів, готську топоніміку на теренах України, готський спадок в українському словотворі, готсько-фіно-угорські мовні зв'язки, відгомін християнства ранніх германців, виявив готські впливи в культурі українського козацтва, зокрема, засвідчений письменником Миколою Лесковим слід культу святого Сави, гота за походженням, якого українці визнавали козаком і протиставляли святому Миколаю як покровителів росіян (що має важливі наслідки у світлі класичної праці Бориса Успенського про культ святого Миколая, де також залучалися в якості етнографічного джерела твори Лескова) [24, с. 460; 28, с. 30, 32]. Тищенко (2015) також пропонує готську етимологію імені героя дум Байди, знаходячи паралелі серед вестготських топонімів Каталонії, а, крім того, в Польщі й Німеччині [25, с. 494–495]. Ім'я полковника Филона з думи про Івана Коновченка він зіставляє з назвою міста Філи в Готії [25, с. 495].

Висновки. Таким чином, підтверджується можливість існування в українського населення Північного Причорномор'я субстратних культурних явищ готського походження. Одним із цих явищ був український героїчний епос – думи. Їхнє дослідження сильно залежало від панівних течій в українській гуманітаристиці другої половини XIX – XX століть, періодів розквіту й занепаду української науки.

Список використаних джерел

1. Брайчевский М. Ю. Когда и как возник Киев. – К.: Наукова думка, 1964. – 184 с.
2. Брик Иван. Чужі про українську народню пісню. – Львів: Накладом товариства «Просвіта», 1927. – 162 с.
3. Бубнов Н.Ю. «Слово о полку Игореве» и поэзия скальдов. – СПб.: Русская симфония, 2006. – 416 с.
4. Веселовский А. Н. Собрание сочинений. – СПб.: типография Императорской Академии наук, 1913. – Том первый. Поэтика (1870-1899). – X, 630 с.
5. Грушевська Катерина. Дума про пригоду на морі Поповича : Причинки до дослідження звичаїв, зв'язаних з подорожуванням // Первісне громадянство та його пережитки на Україні. Примітивна культура та її пере-

житки на Україні, соціальна преісторія, народня творчість в соціологічному освітленні. Науковий щорічник. – К.: Державне видавництво України, 1926. – Вип. 1 і 2. – С. 1-35.

6. Гуцуляк Олег. Пошуки Заповітного Царства: Міф – Текст – Реальність. – Івано-Франківськ: Місто НВ, 2007. – 540 с.

7. Загул Дмитро. Деякі риси старонімецької пісні про Вальтарія з IX століття, аналогічні до окремих місць «Слова о пълку Игоревѣ» // Записки історично-філологічного відділу. – К.: Українська Друкарня Академії Наук, 1926. – Кн. VII-VIII (1926). – С. 47-53.

8. Залізник Л. Л. Нариси стародавньої історії України. – К.: Абрис, 1994. – 255 с.

9. Лобода А. М. Белорусская народная поэзия и русский былевой эпос // Этнографическое обозрение. – М., 1895. – Кн. XXV. – № 2. – С. 1-34.

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

11. Миклошич Франц. Изобразительные средства славянского эпоса. – М.: Типография Э. Лиссвера и Ю. Романа, 1895. – 34 с.

12. Мосенкис Ю.Л. Поэтическая реконструкция «Слова о полку Игореве» и летописная поэзия. Мифология и шаманизм. Новые параллели. Темные места. – К.: издательский дом А+С, 2006. – 224 с.

13. Огоновський Омелян. Слово о пълку Игоревѣ. Поетичний пам'ятник руської писемності XII віку: Текст с перекладом и с поясненнями. – Львів: накладом видавця, 1876. – 138, [64] с.

14. Пазяк Михайло, Пазяк Надія. Поетика народних дум, її джерела і традиції: (на матеріалі варіантів “Думи про втечу трьох братів з Азова, з турецької неволі”) // Народна творчість та етнографія. – К., 1998. – № 1. – С. 12-17.

15. Партицький Омелян. Темни мѣстця въ «Словѣ о Пълку Игоревѣ». – Львів: друкарня Товариства ім. Шевченка, 1883. – Част. перша. – 112 с.

16. Перетц Володимир. Слово о полку Игоревім. Пам'ятка феодальної України-Руси XII віку. Вступ. Текст. Коментар. – К.: Українська Академія Наук, 1926. – X, 352, [6] с.

17. Рахно М.Ю. Омелян Партицький як дослідник германських впливів на киеворуський епос // Англійська філологія: проблеми лінгвістики, літературознавства, лінгвометодики: Збірник наукових праць. – Полтава: Видавець Шевченко Р. В., 2011. – Вип. 5. – С. 35-41.

18. Рахно Михайло. Українські думи між норманізмом та антинорманізмом (1830–1850-ті роки) // Український історичний збірник 2013. – К.: Інститут історії України НАН України, 2013. – Випуск 16. – С. 82-93.

19. Ревуцький Д. Українські думи та пісні історичні. – К.: видання товариства «Час», 1919. – 300 с.

20. Рыбаков Б.А. Древняя Русь: Сказания. Былины. Летописи. – М.: издательство АН СССР, 1963. – 361 с.

21. Сумцов Н.Ф. Дума об Алексее Поповиче (посвящается памяти Феофана Гавриловича Лебединцева) // Киевская старина. – К., 1894. – Т. XLIX. – Январь. – С. 1–20.

22. Сумцов Н. Ф. Заметки о малорусских думах и духовных виршах // Этнографическое обозрение. – М., 1894. – Кн. XXIV. – № 1. – С. 79–107.

23. Тершаковець Михайло. Переказ про Кия, Щека і Хорива та їх сестру Либідь: (Епізод із українсько-германських взаємин давньої доби) // Ювілейний збірник на пошану академіка Михайла Сергієвича Грушевського з нагоди шістдесятої річниці життя та сорокових роковин наукової діяльності. – К.: Українська академія наук, 1928. – Т. 2. – С. 891–917.

24. Тищенко Костянтин. Етномовна історія прадавньої України. – К.: Аквілон-Плюс, 2008. – 480 с.

25. Тищенко Костянтин. Ключі з Астурії від минулого України. – К.-Дрогобич: Посвіт, 2015. – 528 с.

26. Топоров В. Н. Oium Йордана (Getica, 27–28) и готско-славянские связи в Северо-Западном Причерноморье // Этногенез народов Балкан и Северного Причерноморья. Лингвистика, история, археология. – М.: Наука, 1984. – С. 128–142.

27. Топоров В. Н. Древние германцы в Причерноморье: Результаты и перспективы // Балто-славянские исследования – 1982. – М.: Наука, 1983. – С. 227–263.

28. Успенский Б. А. Филологические разыскания в области славянских древностей: Реликты язычества в восточнославянском культе Николая Мирликийского. – М.: Изд. МГУ, 1982. – 245 с.

29. Фігурний Юрій. Історичні витоки українського лицарства: нариси про зародження і розвиток козацької традиційної культури та національне військове мистецтво в українознавчому вимірі. – К.: Стилос, 2004. – 308 с.

30. Халанский М. Южно-славянские сказания о королевиче Марко в связи с произведениями русского былевого эпоса. Сравнительные наблюдения в области героического эпоса южных славян и русского народа // Русский филологический вестник. – Варшава, 1895. – Т. XXXIII. – С. 25–204.

31. Черемський Кость. Традиційне співцтво. Українські співці-музиканти в контексті світової культури. – Харків: Видавництво «Атос», 2008. – 248 с.

32. Шарыпкин Д.М. Скандинавская литература в России. – Л.: Наука, 1980. – 323 с.

33. Ягич В. О славянской народной поэзии // Славянский ежегодник. – К.: типография В. Давиденко, 1878. – С. 140–270.

34. Chamberlain Houston Stewart. Foundations of the Nineteenth Century. – München: F. Bruckman, 1911. – Volume 1. – 578 p.
35. Child Francis J. The English and Scottish Popular Ballads. – Boston-New York: Houghton, Mifflin and company, 1885. – Part III. – IX, 495 p.
36. Child Francis J. The English and Scottish Popular Ballads. – Boston and New York : Houghton, Mifflin and company, 1885. – Part VIII. – IX, 531 p.
37. Franko I. Beiträge zur Quellenkritik einiger altrussischer Denkmäler // Archiv für slavische Philologie. – Berlin: Weidmannische Buchhandlung, 1907. – Neunundzwanzigster Band. – S. 282-304.
38. Loewe Richard. Die Reste der Germanen am Schwarzen Meere. – Halle: Max Niemeyer, 1896. – 270 S.
39. Menendez Pidal Ramón. Los godos y la epopeya española: chansons de geste y baladas nórdicas. – Madrid: Espasa-Calpe, 1956. – 255 p.
40. Rawita-Gawronski Fr. Bohdan Chmielnicki do Elekcyi Jana Kazimierza. – Lwów-Warszawa: nakładem księgarni H. Altenberga; księgarnia P. F. E. Wende i sp., 1906. – Tom I. – 377 s.

Mykhaylo Rakhno (Poltava)

GERMANIC AND UKRAINIAN EPIK PARALLELS IN THE HUMAN SCIENCES OF THE LATE 19th - EARLY 21st CENTURIES

The article deals with the history of finding parallels between the kobzar tradition of the Ukrainians and the epic of the Germanic peoples in the late 19th - early 21st centuries. During this time, Ukrainian and foreign folklorists, ethnologists, historians, and philosophers noticed the commonality of the two epic traditions, interpreting its roots differently.

Keywords: dumas, epic, folklore, kobzar tradition.

Михайло ХАЙ (Київ)

ГЕНЕЗА І ЕВОЛЮЦІЯ ІСТОРИЧНИХ ФОРМ ЛІРНИЦТВА У ЄВРОПІ

Сучасні системно-етноорганологічні, епікознавчі та етнофонічні дослідження на теренах усього європейського історико-територіального простору переживають складний процес переосмислення й переоцінки історичних, методологічних, морально-духовних і навіть почасти структурно-типологічних засад і принципів розгляду.

В статті на матеріалі порівняльних зіставлень етноорганологічних, ергологічних та етноорганофонічних параметрів лір Франції, Німеччини, Португалії, Польщі, Білорусі, України та інших країн Європи автор простежує часові, соціальні та просторові аспекти розвитку європейського лірництва у розрізі їх між-етнічного та соціально-суспільного функціонування.

Ключові слова: ліра, лірництво Європи, придворне лірництво, мандрівні лірницькі практики.

На тлі згасання і деградації фольклору й культури поспіль, пов'язаних із наступом ґлобалістичних і розкладових процесів великих імперсько-великодержавницьких утворень на суспільну свідомість і культуру людства дедалі активніше виявляється тенденція звернення до вивчення та наукової реконструкції т. зв. «екзотичних» первісно-синкретичних форм звукоутворення (бурдонова культура, вузько-амбітусні звукові комплекси, рідкісні форми лінійної та «вертикальної» поліфонії, зразки горлового співу, мирлитонної та обертової гри тощо).

Від'ємна динаміка природного згасання первісно-синкретичних ознак етнографічних та художньо-естетичних вартостей фольклору помножена на неприродні насильницькі методи їх нищення та паралельно-культурницькі методологічні «зсуви» дослідницького осмислення при їх вивченні дедалі гостріше ставлять перед світовою громадськістю потребу раз-пораз звертатися до архаїчних традиційних форм епічного музичного виконавства як засадничого маркера/ідентифікатора кожної Нації на протигагу згубним тенденціям тектонічних розламів цілісності, моральної й художньої цінності великих і малих етносів та світу в цілому.

Втім, незважаючи на таку зростаючу зацікавленість, скажімо, лірництвом як явищем сакрального сліпечького співу, ареал поширення якого на континенті обіймає увесь європейський простір від Великобританії до української Кубані, сучасна наука не може похвалитися достатньо аргументованими дослідженнями з історії походження, еволюції, особливостей функціонування та сучасних форм наукової реконструкції як самого інструмента (колісної ліри), так і характерних жанрів лірницької музики, властивої для кожного конкретного національного чи етнографічного осередку їх побутування. Навіть уже майже 40-річний набуток двох найвідоміших в Європі (Франція та Німеччина) фестивалів бурдонової культури не спромігся пролити бодай-якесь світло на питання шляхів поширення лірництва обширами Європи та, особливо, на причини і наслідки виникнення абсолютно відмінних й феноменальних розмаїтостей ергології інструмента (ліри) та стилю й характеру виконуваної на ньому музики (лірницької співогри).

І все ж найближче, на наш погляд, до вирішення цієї проблеми підійшов відомий щорічний фестиваль бурдонової музики «Drehleier-und Dudelsackfestival in Lißberg (Ortenberg)» з його незмінним керівництвом – відомим майстром-реконструктором традиційних народних музичних інструментів п. Куртом Райхманом та зовсім недавно спочилою у Бозі дослідницею ліри і лірництва, автором фундаментального тритомника «Die Drehleier. Ihr Bau und ihre Geschichte. Textband» [7]; «Die Drehleier. Ihr Bau und ihre Geschichte. Bild- und Registerband» [8]; «Die Drehleier. – Nachtrag. Neues material zu Bau und Geschichte der Drehleier» [9], професором Маріанною Брьокер із Дюссельдорфа.

Вже навіть досить побіжний огляд цієї ґрунтовної праці знайомить нас із засадничими відомостями з ергології (будови), бурдонової природи та звукоідеалу ліри порівняно зі своїми бурдоновими «побратимами» у різних народів Орієнту та Європи, застосування кола, як способу фрикційного звуковидобування у різних культурах [7, 13 – 38] та історії виникнення ліри як одного із найдавніших бурдонових примітивів і шлях її торговими й мандрівницькими шляхами (десь біля VIII – IX ст.) з Візантії через арабську Іспанію до Балтики та через Дунай до Західної Європи [9, С. 816]. Із рук трубадурів та іспанських мандрівних музик (fahrenden Spilleute), через ансамблеві форми та функцію інструмента, що супроводить спів, долаючи мавританські, мусульманські, грецькі, жидівські впливи, колісна ліра добирається до Франції і Фляндрії й нестримно прямує до опанування територіального обширу всієї Європи [7, С. 38 – 43]. У XII ст. спостерігаємо значне пожвавлення лірницької духовної музики внаслідок поширення християнства, а в епоху Середньовіччя ліра набирає великої популярності через численні зображення її на картинах і скульптурних зображеннях. Ліра-органіструм успішно конкурує як зі своїми спорідненими струн-

ними бурдоновими різновидами, так і з близькими за фактурою аерофонами, серед яких найпомітніше вирізняється дуда (Dudelsack) [7, С. 43 – 58], а в XV – XVII ст.ст. український (колісна ліра, реля, руля, лірва, кобза) та білоруський (ліра колавая) різновиди ліри сформовують потужні осередки лірницької сакральної-епічної співогри на теренах сучасних України та Білорусі [1; 5, С. 82 – 128, 139 – 163].

Подальший розвиток лірницьких практик в Європі, як свідчать численні джерела, прямував шляхом дедалі більшого відходу від традиційно-народних конструкцій і форм і переходу на засади професійно-майстрових технологій виготовлення і вдосконалення форм, конструкцій та строїв, що орієнтувались не так на вимоги усної традиції, як на фактурні можливості авторської писемної композиторської практики [7, С. 57 – 185, 244 – 297].

Монографія проф. М. Брьокер подає розгорнутий перелік і аналіз самоназв колісної ліри в європейських традиціях: *organistrum*, *organica cymbala* (Becken), *organica tintinabula* (Glöckchen), *organcae fistulae* (Orgelpfeifen), *organica lira* [7, С. 187 – 189], *lira* [7, С. 191], *symphonia* [7, С. 192 – 206], *armonie* [7, С. 206 – 216], *hurdy-gurdy* [7, С. 216 – 217], *vielle* [7, С. 217 – 229], *leier* [7, С. 229 – 233] та ін.

Якщо перелічені самоназви та світлини [8, №№ 1 – 236] та, особливо, нотні зразки [8, bsp. 1 – 60] із другого тому монографії дослідниці із Дюссельдорфа мають надзвичайну цінність для ідентифікації ліри та її традиції з погляду етноорганологічних/етноорганогонічних студій, то відомості про удосконалені типи лір та технологій їх виготовлення носять, радше, деструктивний щодо автентичних лірницьких традицій Європи характер. Коли більшість ілюстрацій до цієї праці засвідчують функційну належність лірництва до сакральної та мандрівницької лірницьких традицій різних країн Європи, то основна маса нотних публікацій стосуються, головню, придворної музики Середньовіччя та новітньої історії. Характерно, що це, в основному, танцювальна музика авторського походження, що говорить про повну втрату автентизму фольклорної традиції та супровідного характеру грою на лірі стародавніх духовних співів [8, bsp. 1 – 47]. Вочевидь, далася взнаки відома в науці закономірність – як тільки народний інструмент перетинає імператорський, королівський, царський, султанський, гетьманський чи навіть панський поріг – його типова фольклорна функція (сакральна, епічна, обрядово-ритуальна) неодмінно зникає. Її замінює потреба славити володаря. А надмірне захоплення лірою жінок в Європі привело врешті-решт до повного виродження медитативно-сакральної сутності лірницької співогри у реклямну функцію приваблювання клієнтури до нічних клубів і будинків терпимости [10].

Саме цим, вочевидь, пояснюється майже повна відсутність співаних фольклорних лірницьких творів у нотному додатку праці М. Брьокер. Саме ці факти спонукали дослідницю вдатися до написання третього до-

даткового томика, де з-поміж інших допущених у перших двох томах недотягів бачимо і унікальні фольклорні зразки французьких, португальських, іспанських, моравських, білоруських, українських лір [9, С. 57 – 185] та оригінальних творів лірницької музики, занотованих писемним способом європейської нотної системи. Застереження викликає лише хибне тлумачення услід за Н. Приваловим [3]. артефактів української лірницької традиції як московської версії європейського лірництва [9, С. 815 – 821]. Як відомо, Н. Привалов усі «южнорусські» (тобто білоруські та українські) інструменти смоленського, стародубського, курсько-білгородського, кубанського ареалів зараховував до числа «руських народних», що цілком відповідало тодішній великодержавницькій доктрині імперського мислення. Насправді, жадної московськомовної лірницької традиції ніколи не існувало. Це переконливо доводить повна відсутність московськомовних прикладів у нотному додатку розглядуваної праці М. Брьокер. Таким чином, маємо всі підстави твердити, що належність лірницьких атрибутів до тієї чи іншої етнотрадиції засвідчує не тенденційне приписування їх собі великодержавними «дослідниками», а наявність зафіксованих автентичних зразків лірницької музики в автохтонних зонах їх побутування [див. 7, прикл. 48 – 49; 8, С. 823 – 824, 826 – 827]. Дещо інакше мається справа із питаннями кореляції потужних колись і ще донедавна реально існуючих лірницьких традицій України та Білорусі із «дідівськими» практиками сусідніх Болгарії, Румунії, Угорщини та Польщі.

Найґрунтовнішою з цього погляду працею, яка збалансовано фіксує сучасний стан герменевтичних досліджень давніх старцівських практик на теренах т. зв. «слов'янського» світу – у Польщі, Чехії, в Київській Русі-Україні, у болгар, хорватів, сербів, словенців, московитів, включно із реставраційно-реконструктивними експериментами кобзарсько-лірницьких цехів в Україні, є монографія болгарської дослідниці Каті Михайлової «Странстващият сляп певен просяк във фолклорната култура на славяните» [2]. На жаль, ця фундаментальна праця недостатньо висвітлює другу після української за потугою і розгалуженістю форм старцівську практику білорусів [2, С. 84 – 86], натомість, за старою фаміндинсько-приваловською традицією всіляко вивищуючи просяцькі практики москвинів [2, С. 79 – 84] й приписуючи їм те, що ніколи їм не належало й ні історично [2, С. 43 – 45], ані територіально [2, С. 81 – 83] належати не могло. Чи не у подібний спосіб у даній праці кваліфікується й належність практик лемків-русинів до мітичної «Східної Словаччини», що фактично є, радше, «Південною Лемківщиною» [2, С. 145 – 146, 500 – 512]? Так само дискусійними залишаються питання віднесення мелодії відомого «Комаринського гопака» до пізніх впливів міської культури [2, С. 260], приписування конкретно українськомовних творів лірницького репертуару етнічно безликому «Полесію» [2, С. 447 – 464], невідкоментований авторкою факт подання К. Квіткою

заміни українськими лірниками свого питомого інструмента гармонікою [2, С. 262] та ін.

Вочевидь, що тут може йтися не лише про етнологічну некоректність, пов'язану із претензійно великодержавницьким потрактуванням культур «інородцев» московською квазінауковою доктриною, але й про мандрівницький характер розвинутих старцівських традицій, які у природний спосіб могли заносити елементи своїх питомих практик на терени суміжних із ними народів, що проживали з ними у межах певних великодержавних утворень.

Значно толерантніше до цієї болісної теми підійшли польські дослідники старцівсько-лірницької традиції – О. Кольберг [12; 12], Т. Левінська [14, С. 85, поз. 223; С. 190, поз. 222; С. 252, поз. 223; С. 298, поз. 222], З. – Є. Пшерембські [4], П. Іроховські [11], Р. Мазур-Ганай [15] та ін. Наприклад, із 19 лірницьких пісень, поданих О. Кольбергом в «Покутті» лише псалми «Про Св. Антонія Подольського» [12, № 503] та «Про страшний суд» [12, № 508] мають достатньо виразні ознаки польськомовності. Решта або відверто україномовні, або ж артикуються мовною сумішкою на рівні діалектних відмін. Схожа ситуація і у кольбергівській «Волині» [13]. Стаття З. – Є. Пшерембського «Ліра корбова у Польщі» [4], окрім коректно поданої назви, містить чіткий поділ зразків на ліри придворної та чисто фольклорної лірницької практик, не даючи, однак, відповіді на цілком закономірне питання сформульоване Р. Мазуром-Ганаєм: «Na ile polski lirnik to postać fantastyczna, a na ile realna?... Na przestrzeni 400 lat ledwie kilku znamy z nazwiska, kilkunastu było widzianych (w sensie udokumentowanych relacji). A czy ktoś zaprotestuje, jeśli powiem, że wciąż pozostajemy we władaniu XIX-wiecznego mitu lirnickiego i to tego lirnika fantastycznego, wyobrażonego, znamy dużo lepiej?» [15, С. 1].

Зі сказаного та із поданих у монографії П. Іроховського «Dziady» світлих та малюнків можна констатувати, що польська лірницька практика таки існувала, хоч і, вочевидь, не так звичаєво та інституційно акцентовано, як у Білорусі та Україні. Особливо переконливою, зосібна, є теза автора, що «Wydaje się, że szlaki wędrówek niektórych ukraińskich czy białoruskich lirników wiodły na zachód. W rozmaitych źródłach znajdujemy informacje świadczące o tym, że wędrowce zapuszczali się nie tylko z rejonu Krosna, Rzeszowa czy Krakowa, ale dociedrali niekiedy aż na Mazowsze i Kurpie» [11, С. 147]. Не дивно, що за таких обставин виникали умови для утворення змішаних (українсько-білорусько-польських) лірницьких осередків на територіях значної частини етнографічних регіонів України, Білорусі та Польщі

Література

1. Лось А. Генезіс лірницьких спевау і форми старчества на Беларусі // Родовід. – Ч. 6. – К., 1993. – С. 31 – 36.
2. Михайлова Катя. Странстващият сляп певен просяк във фолклорната култура на славяните. – София, 2006. – 527 с.
3. Привалов Н. И. Лира. Русский народный музыкальный инструмент. Спб., 1905.
4. Пшерецький Єжи Збігнев. Корбова ліра у Польщі // Родовід. – Ч. 6. – К., 1993. – С. 43 – 56.
5. Хай Михайло. Микола Будник і кобзарство. – Львів, 2015. – 320 с.
6. Хоткевич Гнат. Музичні інструменти українського народу. – Друга редакція. – Харків, 2012. – 510 с.
7. Bröcker M. Die Drehleier. Ihr Bau und ihre Geschichte. Textband. – Düsseldorf, 1973. – 431 s.
8. Bröcker M. Die Drehleier. Ihr Bau und ihre Geschichte. Bild- und Registerband. – Düsseldorf, 1973. – 692 s.+ 62 vspl.
9. Bröcker M. Die Drehleier.– Nachtrag. Neues material zu Bau und Geschichte der Drehleier.– Düsseldorf, 1973.– S. 723 – 861
10. Bröcker M. Freizeitgestaltung oder Existenzsicherung. Zur Sozialgeschichte eines „Frauen“ – Instrumentes. – Musikalische Volkskunde. – Band 15.– Köln, 2002. – S. 53 – 69.
11. Grocowski Piotr. Dziady. Rzecz o wedrownych żebrakach i ich pieśniach. – Toruń, 2009. – 388 s.
12. Kolberg Oskar. Pokucie. – t. 30. – Wrocław – Poznań, 1963. – 437 s.
13. Kolberg O. Wołyń. – Tom 36. – Wrocław – Poznań, 1964.– . 450 s.
14. Lewińska T. Polske ludowe instrumenty muzyczne.– Warszawa, 2001.– 320 s.
15. Mazur-Hanaj Remigiusz. Czy istnieje polska tradycja lirnicza? // Інтернет-ресурс: Mazur Hanaj Remigiusz. Czy istnieje polska tradycja lirnicza?)

Mykhaylo Khay (Kyiv)

HURDY-GURDY PLAYING AS A PHENOMENON IN SPIRITUAL AND MUSIKAL ITINERANT PRACTICES IN EUROPE

In the article, on the basis of comparative material of ethno-organological, ergological and ethno-organophonic parameters of hurdy-gurdies from France, Germany, Portugal, Poland, Belarus, Ukraine and other countries of Europe, the author traces the temporal, spatial and social aspects of European hurdy-gurdy playing in terms of ethnic and socio-social coexistence.

Keywords: hurdy-gurdy, hurdy-gurdy playing Europe, courtly hurdy-gurdy playing, itinerant hurdy-gurdy practice.

Додатки

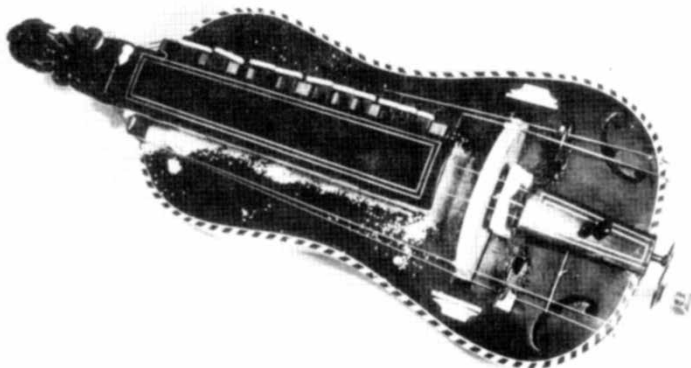


Фото №1. Французька ліра, XVIII ст. (за М. Брьокер)



Фото № 2. Сільський лірник, аквафорта К. Вінцента Келісінського, 1841
(за П. Гроховскім)

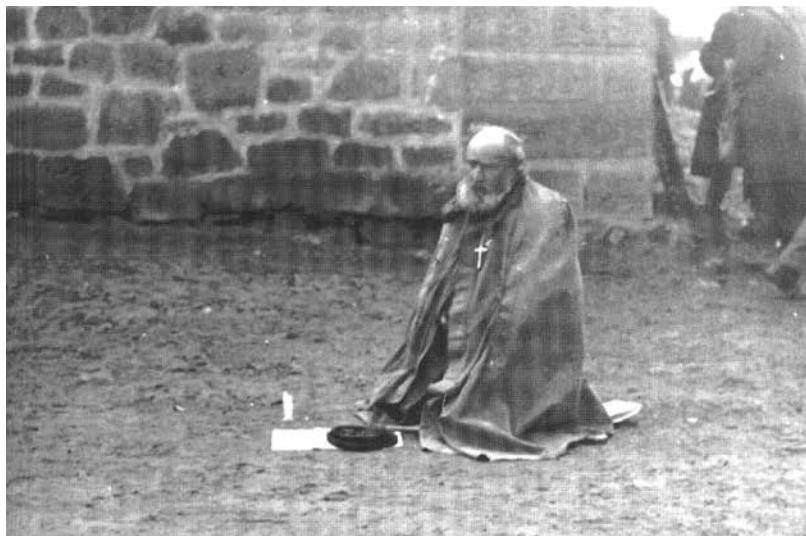


Фото № 3. Польський дзяд на Великодній містерії в Кальварії Забжидовській
(за К. Михайловою)



Фото № 4. Співець з вієлою із Франції (за К. Михайловою)



Фото № 5. Лірник та старець з поводилями із Білорусі перед 1939 р.
(за П. Гроховскім)



Фото № 6. Подільський лірник; мал. Кжижановского, 1869
(за П. Гроховскім)



Фото № 7. Лірник з Волині, міжвоєнний час
(за П. Гроховскім)

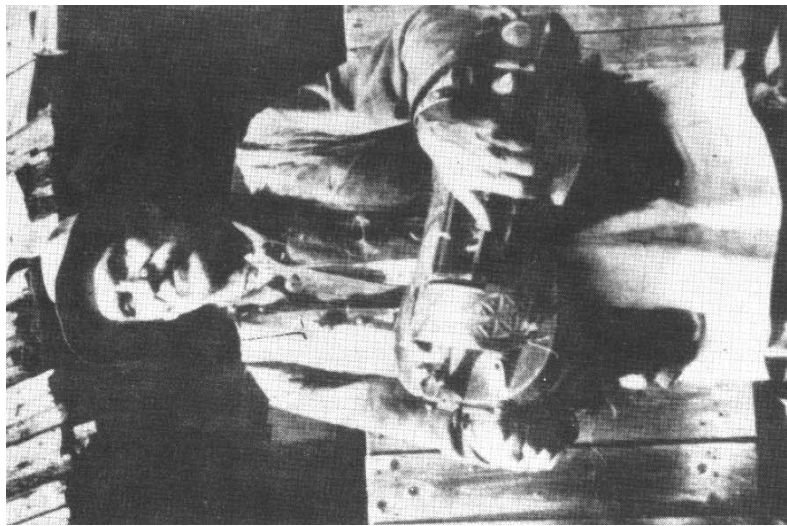


Фото № 8. Останній гуцульський лірник
Дмитро Ієницар, липень 1971 р. (за М. Брьокер)

Über das weite Feld (Čerez pole šyrokeje)

Če- rez po- le šy- ro- keje ta če- rez more hlyboke- je

The musical score is written for voice and piano. The voice part is in a high register, featuring a melodic line with many slurs and ties. The piano accompaniment consists of a steady eighth-note pattern in the right hand and a more complex, syncopated pattern in the left hand. The lyrics are written below the voice staff.

Ach vergangen sind meine Jahre (Ach, ušly, moji lita)

Ach, u- šly moji li- ta mar- no z čo- ho svi- ta;
Oj, jak u sni meni zdato- sja, ščo na svi- ti prožy- lo- sja

The musical score is written for voice and piano. The voice part is in a high register, featuring a melodic line with many slurs and ties. The piano accompaniment consists of a steady eighth-note pattern in the right hand and a more complex, syncopated pattern in the left hand. The lyrics are written below the voice staff.

Фото № 10. Фрагмент думи «Про дівку-бранку Ма-
русю Богуславку» (фонди ІМФЕ НАН України)

Про дівку-бранку Марусю Богуславку

лірник А. Гребінь
транскр. О. Ганжі

Гей, та па

Чор-но-му мо-рі, та на ка-ме-ні бі-лень-ко - му! Там сто - я - ла тем - ни - ця

кам' - я - на - - - я... А в тій же - тем - ни - ці

Знаком "" позначені неточності або неясності, які стосуються тривалості ноти.

**Нижні голоси партії ліри (бурдон) записані епізодично, що відповідає рукописному оригіналу.

сім-сот ко-за-ків бід-них зам-кну-то. (Про-...), (про-ща-ва-ють),

The first system of the musical score is in G major (one sharp). The vocal line begins with a treble clef and a key signature of one sharp. It contains two asterisks above the first two notes. The lyrics are "сім-сот ко-за-ків бід-них зам-кну-то. (Про-...), (про-ща-ва-ють),". The piano accompaniment is in G major and consists of a few chords in the right and left hands.

і на бі-ле сон-це на-віть в ві-чі (не видають)...

The second system continues the musical score. The vocal line has a treble clef and a key signature of one sharp. The lyrics are "і на бі-ле сон-це на-віть в ві-чі (не видають)...". The piano accompaniment is in G major and consists of a few chords in the right and left hands.

Та до них при-хо-джа-ла дів-ка - бран-ка по-пів-на Ма-ру-ся Бо-гу-слав-ка.

The third system continues the musical score. The vocal line has a treble clef and a key signature of one sharp. The lyrics are "Та до них при-хо-джа-ла дів-ка - бран-ка по-пів-на Ма-ру-ся Бо-гу-слав-ка.". The piano accompaniment is in G major and consists of a few chords in the right and left hands.

До ко-за-ків при-хо-джа-ла і сло-ва-ми про-мов-ля-ла: - Гей, ко-

The fourth system continues the musical score. The vocal line has a treble clef and a key signature of one sharp. It includes a triplet of eighth notes. The lyrics are "До ко-за-ків при-хо-джа-ла і сло-ва-ми про-мов-ля-ла: - Гей, ко-". The piano accompaniment is in G major and consists of a few chords in the right and left hands.

8 за - ки, бід - ні - ї не - воль - ни - ки!

8 Від - га - дай - те, що в на - шій зем - лі хри - сти - ян - ській сьо - год - ні за

8 день?! Та ко - за - ки те - є за - чу - ва - ли,

8 дадів - ку - бран - ку Ма - ру - сю - по - пів - ну Бо - гу - слав - | - ку (по ре - чях піз - на - ва -

ли).

скоромовкою

- Да від-кі-ля ж(е) нам те-є

зна-ти, що в на-шій зем-лі хри-сти-ян-ській сьо-год-ні за день?

Як ми трид-цять літ у тем-ній тем.. у тем-ній тем-ни-ці про-бу-ва-см, світ-ла

бі-ло-го, сон-ця (праведного) яс-но-го у ві-чі не ви-да-см.

Кость ЧЕРЕМСЬКИЙ (Харків)

«ВУСТИНСЬКИЙ ПРОСТІР» СУЧАСНОГО КОБЗАРСТВА

Дослідження присвячене розгляду «вустинського простору» — уявного комунікативного обширу, який виникає під час співогри між виконавцем і слухачами традиційного співоцького репертуару.

Осягнення феноменів «вустинського простору» здатне виявити духовні сенси української традиційної культури, знайти нові шляхи пробудження й поширення в суспільстві тяглості до загальнолюдських духовних і моральних цінностей, ефективно використовувати закладений у кобзарському надбанні спектр адаптаційних, когнітивних і прогностичних можливостей.

Ключові слова: «вустинський простір», співучість, емпатія, орієнтована уява, аутентифікація.

З-поміж актуальних нині явищ традиційного кобзарства, вирізняється «вустинський простір»¹⁾ — унікальний комунікативний обшир, який виникає під час співогри між виконавцем і слухачами традиційного співоцького репертуару. Пробуджений кобзарським виконавством і навіяний слухачам уявою співця світ-посередник між реальним і омріяним буттям досі лишається неосяжним місцем збереження найпитоміших образів і символів нашого народу, його духовних і моральних першооснов.

Процес виконавства традиційного співця є доволі складним і творчим, має свою системну організацію, плинну структуру та функційне спрямування [19, с. 14–18]. Дослідники зазначають про формування у продовж кобзарського виконавства своєрідної системи: кобзар (лірник) — слухач — кобзар (лірник). Причому, суть цієї своєрідності *«полягає, насамперед, у тому, що силою емоційного впливу на слухача виконавець викликає відповідні почуття, переживання в останнього, збуджує його уяву і робить у такий спосіб не просто слухачем, а співучасником самого виконання, який сприяє своєю участю творчій дієвості самого кобзаря чи то лірника»* [21, с. 27–28].

1) «Вустинський» — той, що виходить з вуст, усний.

Особливості епічного виконавства українських співців пов'язують з архаїчними ритуалами й обрядами, які, імовірно, були спрямовані на соціальну адаптацію і, загалом, виживання людських спільнот [15, с. 211–226], [8]. Дослідники відзначають контонаційну спрямованість кобзарсько-лірницького виконавства [20, с.13–19], визначну роль у співогрі творчої фантазії співця-музиканта, що чітко тримається меж усталеної традиції [11, с. 283]. Заперечуючи площинне й механічне сприйняття кобзарського виконавства, подвижники традиційної культури звертають увагу на стимуляцію у слухачів специфічної, направленої уяви. Ця «орієнтована» уява аж ніяк не є відстороненим і дозвільним фантазуванням, а навпаки — цілеспрямованим актом врівноваження свого внутрішнього стану, душевного настроєння і суголою кобзарській співогрі віртуальним діалогом з оспівуваними образами і слухачами [25, с. 310–311], [8]. Співець витворює у колі своєї аудиторії *«глибоко емоційну атмосферу, яка уможливило йому повну спонтанність творчого акту»* [9, с. 33]. Одночасно ініційована кобзарською співогрою внутрішня розмова слухачів із собою і нав'язаними персонажами зазвичай зовнішньо проявлялася у спонтанних тілорухах, підспівуваннях, репліках, озвучених і неозвучених діалогах [32, с. 185–186]. Імовірно, що активізована «орієнтована» уява виконавців і слухачів могла мати захисну, адаптуючу роль і допомагати їй пристосуватися до мінливих умов буття.

З вивільненою під час кобзарського виконавства «орієнтованою» уявою пов'язаний також феномен ототожнення зі співаними образами в традиційних кобзарів минущини [10, с. 171] і їхньої аудиторії [8]. Під час співогри, за усталеною кобзарською традицією виконавець свідомо й не-свідомо солідаризується зі співцями — сучасниками виспівуваних подій [37, с. 329, с. 351–352]. У свою чергу, слухач настільки переймається змістом співаного, що мимоволі починає себе порівнювати, а невдовзі емпатувати персонажів кобзарського твору й уподібнюватися до них [8], [29, с. 85 – 86].

Від традиційних співців практика уподібнення перейшла до різноманітних кіл аматорів бандурного виконавства. Починаючи з перших десятиліть XIX ст. у творчих спільнотах української і польської інтелігенції, а згодом у різночинних середовищах українського суспільства поширюються різноманітні практики асоціювання з традиційними співцями [37, с. 225 – 230], [36, с. 164–166]. До прийомів художнього ототожнення зі співцями та їхніми слухачами вдавалися літературні класики, зокрема Т. Шевченко («Перебендя»), М. Гоголь («Страшна помста»), В. Короленко («Сліпий музикант»), Г. Хоткевич («Сліпець»), М. Бажан («Сліпці») та інші.

Цікаві свідчення про почуття й уявлення, які індукувалися у виконавців на бандурі та їхніх слухачів, отримані зі спогадів бандуристів і митців першої половини XX ст. [28, с. 475–476], [14, с. 32–34, с. 107]. Проте найбільше інформації про феномени сприйняття отримуємо від сучасних

виконавців на традиційних співоцьких інструментах [37, с. 323–354], [33, с. 115–126].

Вартими уваги лишаються записи визначного художника й етнографа Порфирія Мартиновича, який доводив визначну роль співців у підтримці духовного життя українців. Зокрема, дослідник намагався зібрати, систематизувати й розкрити значення неписаного зводу народних співаних переказів історичного, соціально-побутового, духовного й містичного змісту – так званих «кахтирів» і «вустинських книг», які, на його думку, мали ледь не сакральну роль у збереженні української народної традиції [17, с. 306]. Під впливом постійного живого спілкування зі співцями, глибокого осмислення їхнього репертуару П. Мартинович розвинув у собі цілеспрямовану уяву, яка допомагала досліднику створити власний алгоритм спілкування з кобзарями, лірниками і стихівничими. Специфічна манера настроєння своєї уяви дозволяла митцю отримувати від народних співців сховану від зовнішнього світу інформацію, відновлювати втрачені частини кобзарського репертуару, складати в традиційному ключі власні імпровізації тощо [7, с. 388–390]. Манеру управління своєю уявою і спілкування з традиційними співцями перейняв від Порфирія Мартиновича його учень — фольклорист Федір Петлиця (Дніпровський). Саме зусиллями цього обдарованого дослідника від традиційних харківських кобзарів вдалося записати оповіді про таємні закони і правила життя кобзарських товариств, їхні звичаї, духовні орієнтири, сакральні знання тощо [22].

Кобзарська співогра (у живому виконанні, або записах) нині набуває особливої ролі у формуванні життєвих установок, традиційних цінностей, родинної гармонії слухачів [38, с. 72–73]. Зазначається, що, як і в давні часи, нинішні виконавці на традиційних співоцьких інструментах розвивають уявний світ, який пробуджує духовні й фізичні резерви людського організму, розраджує, надиhaє, розвиває, спрямовує і дає надію на майбутнє [26].

Зазначені твердження мають глибоку основу.

За визначеннями, «вустинський простір» являє собою віртуальний комунікативний обшир, що виникає під час виконавства традиційного співця-музиканта перед узвичаєною аудиторією, утворює в учасників (виконавців, слухачів) характерні фізичні й ілюзорні феномени сприйняття і характеризується багатоплановою, важливою для життя громади адаптаційною та коригуючою дією. Назва «вустинський простір» обрана не випадково. Її походження пов'язане з епічними зібраннями традиційних знань, які передавалися від покоління до покоління у формі неписаних «вустинських книг» і несли в собі глибокі сенси національного буття.

Класичний «вустинський простір» об'єднує в собі традиційне слухачке («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. Це світ–посередник для спілкування з вищими силами [29, с. 80].

Також можна припустити, що «вустинський простір» — це створена уявою і фантазією співця і слухачів модель ідеального світу, облаштованого за традиційними народними розуміннями, де всі дії і дієства відбуваються за законами традиційного буття. Заповнюється уявний світ образами й персонажами, які оживлюються й передаються до свідомості оточуючих реальною або віртуальною співогрою кобзаря. Герої простору живуть за своїми традиційними законами й завдання співця — пробудити їх і повернути їх на короткий час у реальний світ для допомоги людям. От чому в усіх народів співогру традиційних виконавців (нерідко — епічну) не рекомендувалося переривати, адже пробуджені персонажі, розпочавши свою мандрівку мирським світом, можуть залишитися на роздоріжжі й негативно вплинути на порушників [24, с. 57].

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; рідної мови; утримання й передачі важливих історичних, побутових, сакральних знань тощо [29, с. 81].

Виникнення «вустинського простору» передбачає уведення співця й слухачів до особливого стану свідомості, де активувалася довільна уява людини. За сприяння спадкових і набутих традиційних установок, переконань і знань виображення і фантазії, що з'являються в учасників співодійства, починають трансформуватися до продуктивної, абстрактної та інших форм уяви. Відбувається орієнтоване розширення уяви, спрямування її в русло власних переживань, потреб, надій і мрій — тобто учасники співодійства самостійно творять і розвивають особистий уявний світ.

Доступ до «вустинського простору» залежить від успадкованих музичних закладок, зокрема, рівня виявлення *співучості, емпатії, «орієнтованої» уяви і фантазії* співця й слухачів. Можна припустити, що саме ці закладки і складали основу архетипної адаптаційної системи, яка забезпечує людину базовою потребою в реальному чи ілюзорному відчутті особистої безпеки, надає їй позитивні мотивації і вказує на перспективи продуктивного існування.

Власне *співучість* [23, с. 145] як універсальний емоційно–чуттєвий провідник сприяє розвитку в людини *емпатії* — здатності розуміти чужі переживання, страждання, чи навпаки — радісні почуття. В еволюційному вимірі емпатія була важливою для збереження племенної спільноти. Адже

вміння настроюватися на загаль, відчувати чужі емоції й співпереживати були важливими для особистого і групового соціального становлення, самозбереження [40].

Уявна проєкція чужих переживань на своє єство, їхнє переосмислення донині лишаються важливими соціальними елементами скріплення суспільства, перозподілу й нівеляції стресової напруги, засобом гармонізування людських стосунків тощо.

Загалом, в українській співоцькій традиції усвідомлений розвиток музичних здібностей, здатності до співпереживання були важливими початковими сходами кожного початківця [32, с. 176], [29, с. 81–82]. Одночасно в традиційному суспільстві слухачі змалечку вчилися слухати, розуміти й відповідно реагувати на кобзарсько-лірницьку співогру [31, с. 126–127]. Отже, викликаний кобзарською співогрою «вустинський простір» можна вважати своєрідним обширом постійного духовного й соціального розвитку особи і громади, який сприяв упорядкуванню внутрішнього світу традиційної людини, гармонізації родинних відносин, пристосування до умов мінливого світу. Варто зазначити також, що емпатія лишається важливим чинником професійного становлення сучасних музикантів [27].

Значущим результатом кобзарської співогри було пробудження в слухачів «орієнтованої» уяви і фантазії, їх потенціювання й спрямування в руслі власних переживань, потреб і мрій. Орієнтованість уяви пояснюється її спрямованістю на усунення або гальмування прихотравмуючих чинників, пристосування до мінливих умов буття, на формування мотивованої й позитивної поведінки. Найчастіше «орієнтована» уява збуджує спектр почуттів, пов'язаних із родиною, родом, рідним краєм. Ці почуття ніби перевіряються й позитивно коригуються уявним світом, де вони спрямовуються на утвердження справедливості, добра й гармонії.

Отже, інституції народних співців-музикантів, кобзарів і лірників, опікувалися збереженням у народних спільнотах традиційного музичного сприйняття, оживляли уявний світ, який був важливим кожному учаснику громади. Керування настройками цього уявного світу є важливою й, очевидно, найдавнішою місією співця. Зокрема, стимулюючи базові адаптаційні закладки людини: співучість, емпатію — навіюючи слухачів до творення, розвитку уявлення, фантазії, співець мобілізував захисний архетипний комплекс музичної поведінки людини, яка допомагала їй пристосуватися до мінливих умов щоденного буття. Арсеналом традиційних мистецьких засобів виконавець насичував уявний простір відповідними до внутрішнього стану слухача образами християнських святих, героїв, побутовими персонажами, картинами екстремального й мирного життя, допомагав аудиторії встановити уявний контакт з вищими силами.

Особливості сучасного «вустинського простору»

Сучасний глобалізований «цифровий світ» суттєво впливає на світосприйняття людини, формування в неї конгнітивних здібностей, розуміння усного слова, осягнення музики тощо. З безконтрольним використанням електронних девайсів пов'язана так звана «цифрова деменція», що глибоко пригнічує архаїчні адаптаційні закладки людини, деформує її музичну поведінку, блокує активну уяву й здатність до творчості [16].

Варто зазначити, що наслідки радянського режиму також фатально позначилися на сучасному сприйнятті музичних феноменів, зокрема традиційної музики. Заперечуючи в суспільстві узвичаєнені духовні цінності й репресуючи за прихильність до народної культури, тоталітарна система намагалася встановити контроль за найглибшими людськими почуттями та прагненнями. Велася підступна й цілеспрямована робота з послідовного закріпачення чуттєвих сфер психіки «підрадянської» людини, активного впливу на формування її уяви, фантазій та уніфікованого спрямування в потрібному системі напрямку [18].

Проте ідеї збереження традиційної музики, відродження традиційного кобзарства успішно проривалися з минулих століть крізь ідеологічні шори радянського режиму й у різних формах виявлялися в спільнотах подвижників і дослідників народної культури. Після цілеспрямованого знищення незрячих співців–кобзарів лірників і стихівничих спорожніле місце обєрігачів традиційної «вустинської» спадщини намагалися перебрати ентузіасти бандурництва, народні аматори, митці, етнографи й музикознавці. Недовіра до державної політики, розчарування в держінституціях перевели багато інтелектуалів до внутрішнього дисидентства, пошуку альтернативних форм культурної і духовної самореалізації. Бандура прислужила в цій справі символічну роль і почала сприйматися як засіб звільнення від духовного закріпачення, спротиву системі й уявного творення щасливого майбуття.

Спираючись на старі співоцькі практики, пластично оминаючи небезпеки і виробляючи новий тип мислення, у сприятливих колах вже з 1920–х років почала формуватися як засіб спротиву й самореалізації особлива «кобзарська ідея». Інтерв'ю, поведені автором з бандуристами старшого покоління (Анатолієм Парфіненом, Григорієм Чуприною, Миколою Сармою–Соколовським, Фавстом Середенком, Петром Жаданом, Іваном Лисим, Анатолієм Гришиним та іншими), говорять про щирі й чесні намагання опитуваних шукати внутрішнього, уявного єднання з традиційними кобзарями минулого. Виявляється, між собою бандуристи творили свій окремий світ, який заповнювали образами, переживаннями і мріями. «Ми тоді ще не й не знали, що таке кобзарство, і що воно собою являє, але ми стояли твердо — кожен по-своєму», — згадував бандурист Анатолій Гришин про свої намагання бути максимально наближеним до традиційних

співців минувшини [12, с. 111]. Микола Сарма–Соколовський, якого доля жорстоко кидала між радянськими концтаборами, говорив, що пережитий період відкрив для нього й багатьох творчих особистостей сховані внутрішні можливості уявного існування в кількох просторах — буденному, повсякденному й омріяних паралельних світах. При цьому бандурне звучання у фізичному чи уявному вияві було ніби провідником до тих сфер, де можливо було знайти «свою омріяну Україну», дістати душевне заспокоєння, психологічне та фізичне відновлення і, найголовніше, — наснаження до подальшого активного життя [5]. Як говорив Микола Будник, бандура давала кожному виконавцю чудову можливість подумки вирватися з неволі на «ясні зорі, чисті води», бути наперекір режиму вільною, духовно розвиненою й мотивованою особистістю. Потрібно було лише настроїтися, грати і уявляти [3].

Незважаючи на закономірні методологічні помилки й ідеологічну оману, подвижники оберігали віртуальний простір кобзарського виконавства й робили спроби його розширити й поглибити. На жаль, небагатьом вдалося зберегти у своїй творчій діяльності традиційні кобзарські твори. Використовуваний бандуристами–аматорами середини–кінця ХХ ст. репертуар був досить строкатим та неоднозначним, і лише невелика його частина перегукувалася з традиційним кобзарським. Натомість завдяки роботі патріотичних мистецьких кіл набула поширення виконавська мрійливість і вільне фантазування, які зрештою доносили всім зацікавленим позитивні ідеї сприйняття традиційного кобзарства.

Попри сказане, мотиваційна доктрина сучасного відродження є досить оптимістичною й передбачає різні підходи й шляхи до вирішення завдань відновлення традиційної музичної спадщини. Сучасні методики регенерації феноменів традиційної культури передбачають не лише механістичну реконструкцію її окремих елементів, а нерідко ставлять за мету повноцінне відтворення всього багатомірного простору явища [30, с. 82]. У дискурсі відродження традиційної культури Україна не є виключенням. Як і в багатьох країнах світу, українські творчі спільноти активно шукають і випробовують притаманні національній ментальності алгоритми відновлення традиційної культури, зокрема народної співоцької традиції [30, с. 78–97].

В останні десятиліття ХХ ст. учні й послідовники відомого художника й старосвітського бандуриста Георгія Ткаченка розпочали експериментальний шлях відродження традиційного кобзарства, що виходив за межі формально–наукової реконструкції й амбітно прагнув до цілісного оживлення кобзарського світу²⁾. Незважаючи на зміни етнічного складу в укра-

2) Власне, відновлення «вустинського простору» є невід’ємною частиною системного відродження явища українського кобзарства, яке поряд з механістичним відтворенням музичних інструментів, репертуару і способу життя давніх виконавців, передбачає відроджен-

їнського суспільства, соціального і культурного рівня слухачів, розпочатий шлях сучасних виконавців на традиційних співоцьких інструментах здобув вражаючих успіхів. Майже тридцятилітній період спостереження над діяльністю подвижників кобзарства дозволяє стверджувати, що в суспільстві, поза всякими сумнівами, збереглася історична тяглість і шанобливе ставлення до співців, їхнього традиційного репертуару, узвичаєних форм виконавства тощо [29, с. 88].

У рамках підтриманих державою освітніх проєктів на Харківщині були проведені комплексні спостереження щодо впливу традиційної кобзарської співогри на учнівську молодь із залученням методів опитування, анкетування, фото, відео та інструментальної фіксації (пульсоксиметричний моніторинг) виражених і прихованих емоційних реакцій слухачів. Оцінка отриманих даних загалом була досить ствердною, звертали на себе увагу позитивні вияви почуттів нинішніх слухачів, що уподібнюються емоційним реакціями давньої аудиторії традиційного кобзарського виконавства [35].

Зафіксовані й оцінені спільні особливості давнього й новітнього сприйняття виконавства традиційних співців є важливими позитивними сигналами для перспективи повноцінного відновлення всіх обширів взаємодії між кобзарем і його аудиторією. Серед сучасних особливостей формування, зокрема, «вустинського простору» можна вирізнити, наприклад, наступні:

1). суспільні групи, на які сьогодні потенційно розподіляється вплив кобзарського виконавства, є більш різноманітними, ніж у минулі часи. Так, до постійних і факультативних груп сприйняття входять люди різних соціальних шаблів, професій, гендерів, віку тощо. Присутні на кобзарських виступах неоднорідні групи слухачів об'єднуються загальним позитивним настроєм до кобзарської співогри, виконавців, співоцьких інструментів.

Коло прихильників кобзарського виконавства може бути набагато більше, ніж кількість слухачів, які спинилися на вулиці слухати співця. Значна частина мимовільних слухачів соромляться виявляти свої щире ставлення до виконавців, але одночасно звіддала й приховано намагаються пильно спостерігати за виступом.

Останніми роками традиційні кобзарські інструменти, репертуар все більше й частіше вводяться до обігу в українських родинних колах;

2). дослідження фіксують зміну соціального статусу сучасних співців, більшість з яких є жителями міст і має професію, що не пов'язана з кобзарством [6]. Проте життєве зацікавлення кобзарством стає для сучасних виконавців на традиційних кобзарських інструментів не екзотичним хобі

чи штукарством, а частиною усвідомленого життя. Подібний стан речей корелюється з базовими позиціями «теорії відродження» народної культури і вважається легітимним шляхом для нинішнього побутування музичних традицій [39].

Сучасні спонтанні вияви традиційного кобзарського виконавства не можна сприймати лише як імітацію або демонстративно-дозвільну музичну реконструкцію кобзарства. Адже принциповою вимогою сучасного кобзарського товариства до своїх прибічників є послідовне набуття уявного ототожнення зі співцями минущини. Подібна аутентифікація передбачає засвоєння разом з основами традиційного виконавства також особливої співоцької філософії, світогляду, моралі, характеру мислення давніх співців тощо. Причому набуття щонайбільшого духовного ототожнення з автентичними співцями вважається важливим алгоритмом продовження (утривалення) кобзарства як явища. Прагнення єдності із кобзарями минущини сприймається також необхідною умовою для пробудження уявного простору спілкування зі слухачами тощо;

3). у нинішніх виконавців на традиційних кобзарських інструментах і їхніх слухачів спостерігається розширення мотивацій для поглибленого осягнення кобзарського світу. Особливо в останні роки набувають поширення практики самовдосконалення, експериментальні самонавіювання, у тому числі — уявні мандрівки у часі [34, с. 56–57]. Нерідко медитування (мріяння) під час виконавства і слухання традиційного кобзарського репертуару сприймається як пошук шляхів у паралельний світ для забезпечення собі психологічного захисту від нинішніх і прийдешніх катаклізмів, душевного самолікування, гармонійного духовного розвитку, творчої і духовної самореалізації, оволодіння прогностичними здібностями тощо. Крім того, багато виконавців вважають свою кобзарську діяльність формою внутрішнього спротиву негативним проявам сучасної глобалізації, виявом чину служіння своєму народу, захисту традиційних християнських чеснот тощо.

Наведемо ілюстративно кілька експрес-відповідей сучасних виконавців на питання щодо причин зацікавлення кобзарською співогрою.

«Для мене спів під бандуру — це не тільки душевна насолода, а добрий засіб відновлення моїх сил. Нерідко — навіть вирішення вслякий непростих питань, — говорить Д. — Бо коли добре настроїшся, то під час гри з'являються несподівані рішення, краще думається».

«Для мене це драйв, — каже виковавець С. — Просто дуже класно грати якісну — старовинну музику. А ще мрію виспівати у форматі думи сучасні події російсько-української війни». «Мені подобається експериментувати з мелодіями дум, — говорить К. — Постає аналогія зі східною музикою. Я, чесно кажучи, прийшов до кобзарства від східної музики. Величезні, я би сказав би навіть невичерпні, мож-

ливості для медитування таїть у собі кобзарський репертуар». «Бандура дає мені можливість себе виявити в українському світі, принести користь українцям, — говорить А. — Розважити їх, наснажити. З дитинства співаю, а бандура лише посилює й направляє мої можливості. Співаю і, як би це не було патетично сказано, — роблю сильнішим наш, український світ».

«Кобзарське виконавство — це для мене один з ефективних засобів проникнути уявою в далекі минулі часи, — говорить Н. — У тому світі немає конфлікту між часами, немає протиріччя між давніми героями й подіями й новими. Старі події ніби стають актуальними нашому часу, а нові набирається стиглості від старих. Немає протиріччя ні в співогрі кобзаря, ні в сприйнятті її слухачами. Все органічно й мирно безконфліктно вживається»³⁾.

4). нинішньою особливістю взаємодії між виконавцем і слухачем кобзарського виконавства є також розширення віртуального напрямку взаємодії. Крім безпосереднього контакту між виконавцем і слухачем, нині існують й інші способи співдії — через мережі інтернету, цифрове поширення відео й аудіо записів тощо. Нині орієнтовані спільноти у вільний доступ викладають записи від автентичних співців минувшини, взірці народного музикування тощо. На спеціально створених інтернет ресурсах у світовій мережі накопичено великий масив зі взірцями виконавства традиційних співців різних народів, що дозволяє глибше зрозуміти особливості світової співоцької традиції, порівнювати її з українською, переймати й набувати виконавський і слухачський досвід. Крім того, нині стрімко розвивається напрямок спілкування з виконавцями, дослідниками традиції, майстрами музичних інструментів і широким колом послідовників в онлайн режимі. Подібні можливості, безумовно, допомагають усім, хто хоче пізнати світ кобзарського виконавства;

5). ще однією сучасною особливістю є притаманний багатьом подвижникам традиційного кобзарського виконавства феномен так званого одночасного «паралельного існування» в реальному і уявному світах. Подібна роздвоєність є важливим психологічним випробуванням, яку змушені переживати сучасні виконавці й споживачі традиційного кобзарського виконавства. Суміщаючи реальне побутове життя зі співоцькою творчістю, яка не завжди узгоджується зі споживацькою кон'юнктурою, сучасні кобзарі мимоволі навчаються перебувати у кількох обширах. Причому, як свідчить досвід Миколи Будника, уміння переключатися з одного світу на інший, звичка до постійного «паралельного» існування у кількох світах виробляють у виконавців особливе просторове відчуття позачасовості й вічності.

3) Опитування було проведене під час кобзарських заходів у вересні–жовтні 2013 року. Зважаючи на негативну позицію опитуваних щодо публікації їхнього інтерв'ю, імена і прізвища виконавців не наводяться.

Щоразу, поринаючи у традиційне виконавство, кобзар намагається поєднати давні й нинішні світи, шукає в них спільності, оживляє архетипні, позачасові образи задля розв'язання співоцькими засобами невідкладних і болючих повсяденних проблем. Власне, уміння перезавантажуватися, переходити з одного психологічного стану–образу до іншого є важливою особливістю сучасного майстра традиційного кобзарського виконавства;

б). нарешті, характерні особливості притаманні й самому уявному простору, який підтримується сучасними виконавцями на традиційних кобзарських інструментах;

- існуючи поза нашим логічним розумінням й ламінарно до реального світу цей світ, очевидно, може пластично змінюватися залежно від потреб і очікувань відвідувачів та інтенсивності його використання;

- як і в давні часи, нинішній уявний світ здатний моделювати й орієнтувати людську поведінку його відвідувачів, в образних і алегоричних формах давати підказки й перестороги, які оберігають від фатальних життєвих манівців;

- нинішній «вустинський простір» насичений також сучасними, актуальними сьогоденню, образами, які добре уживаються з давніми;

- система запитів, які підсвідомо й подумки можна «запустити» у віртуальному просторі, є суто індивідуальною і залежить лише від ступеню внутрішньої підготовки й цілеспрямованості мандрівника.

Шлях сучасного відродження

Ідеальна модель входження до «вустинського простору» передбачає наявність підготовленого виконавця (з відповідним традиційним репертуаром, музичним інструментарієм), сприятливі умови для природнього сеансу виконавства, досить сильну мотивацію цільового слухача, його усвідомленість і прагнення до уявних мандрівок.

Практично кожен гравець на традиційних співоцьких інструментах у процесі свого виконавства мимоволі відчуває дивні зміни, які відбувалися у його свідомості, душевному й фізичному стані. Особливо це торкається виконання творів епічного ряду — дум, сучасних битовщин, пам'яниць чи різноманітних вустинських імпровізацій. Незвичні відчуття полягають у загостренні уяви, появи образів, сюжетів, керованих ілюзій, просторових відчуттів (невагомості, польоту тощо), тілесних реакцій (зокрема, вегетативних змін: коливання серцевого ритму, артеріального тиску, сатурації кисню в крові, гіпергідрозу, сіностопатій та інш.), а також настанні особливого врівноважено–піднесеного стану.

Зазначені стани виконавець починає мимовільно й позасвідомо переживати залежно від попередньої психологічної, емоційної і фахової підготовки, настрою, ставлення до виконаного твору, інших неодмінних супутників творчого процесу.

Почуття відрізняються на різних етапах роботи з твором – від вивчення, засвоєння, внутрішнього повтору й до прилюдного виконання. Зазвичай, щоб не здаватися диваком, виконавець ніколи не ділиться враженнями від отриманого чуттєвого досвіду у колах своїх колег і прихильників. Цьому сприяє і традиційний співоцький етикет та правила кобзарського виконавства, які не дозволяють кобзарю відкриватися назовні. Кожне прилюдне откровення вважається мало не слабиною співця, адже, за звичаєм, задля вироблення творчої відстороненості й опосередкованості всі свої відчуття виконавець мусить стримувати й ретельно приховувати [22, с. 89–90].

Слухач завжди був вільнішим за виконавця, його не стримували канони виконавства, а сприйняття кобзарської співогри було дуже особистісним і плинним. Тому залежно від внутрішнього настрою, мотивації і сприятливості зовнішніх умов слухачькі успіхи в освоєнні «вустинського простору» могли бути більшими чи меншими.

Загалом, між фізичним чи віртуальним виконавцем (якщо використовується запис) і його слухачем встановлюються динамічний уявний зв'язок і досить чутлива система взаємодії. Образи, які своїм виконавством пробуджує до життя співець, впливають на свідомість традиційного слухача, розвивають і спрямовують його уяву, допомагають стабілізувати свій внутрішній стан, знайти вихід із складних життєвих ситуацій і накреслити собі шлях до майбуття. Кобзарська співогра, зазвичай, стає провідником у засвіти, де слухач знаходить часом алегоричні еталони звірення реальних і оспіваних життєвих ситуацій. Причому ілюзії, які можуть виникати у виконавців і їхніх слухачів, сприймаються з обох боків цілком природньо як об'єктивна реальність. Можуть з'явитися відчуття перебування в паралельному світі (світах), надприродні можливості мандрівок часом, зав'язатися уявне спілкування з душами померлих, святими угодниками, оспіваними героями тощо.

Загалом, спираючись на авторитет засновників сучасного кобзарського руху, Георгія Ткаченка і Миколи Будника, використовуючи теоретичні засади сучасного руху відродження традиційної музики, здобутки українських й іноземних подвижників та власну інтуїцію, сучасні виконавці на традиційних кобзарських інструментах досить успішно апробовують методику відновлення уявного «вустинського простору» в споріднених спільнотах.

Сутність цього методу зводиться до розвитку природних адаптаційних закладок, які від народження отримує кожна людина. Мова йде передусім про *співучість*, *емпатію* й «*орієнтовану*» уяву, які в умовах глобалізованого світу нерідко пригнічуються і в багатьох лишаються в зародковому стані.

Питанням розблокування індивідуальної співучості й емпатії були присвячені попередні публікації [29], [30], [33], наразі спинимось на питаннях розвитку у виконавців і слухачів так званої «орієнтованої» уяви.

Незважаючи на те, що «вустинський простір» може бути доступним кожній людині, тим, хто прагне його досягнути, сподіватися лише на спонтанну активацію своїх природних закладок і пасивне споглядання не варто. Виходом є послідовна й копітка робота над освоєнням набутку традиційних співців, розвитком особистих творчих можливостей, розширенням і концентрацією уяви, яка пробуджується при прослуховуванні традиційного співоцького репертуару.

Власне, сама методика зводиться до системних засобів *стимуляції паралельного (еталонного) світу* та віднайдення оптимальних шляхів доступу до нього. Проте єдиного шаблону входження до цього обширу немає, вироблені лише окремі загальні правила й етапи, які дозволяють кожному знайти свій особистий шлях. Розберемо найважливіше.

Перший етап. Аутентифікація виконавця і слухача

Колись Микола Будник любив говорити про те, що давнього кобзаря й сучасного виконавця єднає лише спільні музика, інструмент і уявний світ, яким вони живуть. Отже, сучасний виконавець не може уважати себе кобзарем без внутрішньої роботи над формуванням своїх духовних співоцьких засад, без уособлення з давніми співцями.

Важливою передумовою для входження до «вустинського» простору є послідовна робота з аутентифікацією виконавця і слухача.

Під поняттям *аутентифікації виконавця* розуміється системна робота із набуття співцем засад традиційного світогляду, питомих для народних співців професійних рис та виконавських умінь [30, с.84].

Аутентифікація слухача заснована на уявленнях, що традиційна музика творить внутрішнє «перезавантаження» людини, гармонізує її психічний стан, коригує орієнтири та мотивації. От чому давні слухачі були цілком мотивованими для прослуховування кобзарських творів — кожен очікував для себе позитивний результат — вітиху, розраду й насагу.

Робота зі слухачем якраз і полягає у відновленні давніх мотивів сприйняття співців, направленні уявлень аудиторії в традиційне адаптаційне русло. Крім того, важливе значення приділяється вихованню у слухачів питомого українцям емоційного реагування на кобзарське виконавство, традиційного етикету слухання епічних творів, який передбачає дотримання неписаними правил і норм, а також розблокування своєї «орієнтованої» уяви [30, с. 93].

Нарешті, і для виконавської і для слухачької автентифікації важливою є дія *ототожнення*, що сприймається як засіб проникнення до віртуального співоцького світу і є найвищим показником роботи системи «виконавець–співець».

Другий етап: праця над «орієнтованою» уявою і фантазією

У народній традиції виконавство співця–музиканта виходить за межі формального виступу перед аудиторією. Традиційний кобзар прагне до образного оживлення своїм виконавством змісту співаного, до пробудження у колі зі слухачами спільного «вустинського простору». Нерідко кобзарська співогра навігаційно допомагає учасникам аудиторії в уявних мандрах свідомістю, емоційно–когнітивних переживаннях і перевтіленнях. Власне, задля досягнення зазначених цілей традиційний співець мусить послугуватися відомими серед професійних музикантів *сугестивно–медитативними методиками* музично–виконавської персоналізації [1, с. 62–66]. Проте, на відміну від сценічного виконавства, інтеріоризація й екстеріоризація співця з етапами входження, заглиблення, емпатичного співпереживання, образно–художнього осмислення змісту співаного і його особистісної інтерпретації твору вимагають максимально природнього й невимушеного підходу, позбавленого негативних проявів так званої «сценічності» (надмірного артистизму, ароганції тощо). Адже традиція й етика епічного виконавства заперечують надмірну емоційність і гіперболізованість у мистецьких засобах художнього вияву.

Власне, на цьому етапі важливим є використання технології *моделювання епічного настрою*, яка передбачає автентичні мистецькі способи занурення у віртуальний світ співоцької традиції, техніки *самоототожнення* зі співцями минулщини, *віртуального солідаризування* зі співцем–сучасником зображуваних подій. Варто дослухатися порад Миколи Будника: «Під час виступу треба пам'ятати настанови Георгія Кириловича Ткаченка — входимо в образ не героя думи, а вустівника–оповідача тих часів. Не козака, про якого йде виспів, а власне душевного сучасника–спостерігача життя виспіваного героя. Точніше — нашого пращура–кобзаря який склав цю думу... Тому і сам виспів мусить бути наче трохи відстороненим хоч і емоційним, але позбавленим надмірної патетики і (...) головне — артистичної нещирості... Не криком брати, а душевними переживаннями... Лише тоді слухач Вас зрозуміє й перейметься ідеєю співаного...» [37, с. 351–352].

Зазначена робота неможлива без специфічної самопідготовки, творчого наслідування й праці співця над формуванням *цілеспрямованої уяви і фантазії* в процесі виконавства традиційного кобзарського репертуару. Своєю чергою щирість і проникливість виконавства мусить захоплювати слухачів і скерувати їхню увагу, настрої і уяву в русло спільного з виконавцем віртуального обширу.

Безперечно, що подібні вимоги потребують системної роботи виконавця над своєю уявою, ступенем свого ототожнення з традиційними співцями минулщини. Як говорив Микола Будник, кобзареві потрібно подолати власну ліню, нехиті і наблизитися до брами уявного світу, яка відкривається лише під впливом потоку позитивної «орієнтованої» уяви. Молодша доч-

ка Гната Хоткевича, Галина Хоткевич усе життя пропагувала перейняту від батька методику фокусування й керування своєї уваги зосередженням на позитивних зичливих думках. Близька до традиційної співоцької техніка «постійних позитивних подумок» докорінно змінює відношення до реального світу, дозволяє вийти за обшири буденності й подолати навіть біологічні рамки життя [14, с. 37, с. 48].

Інтуїтивність в осягненні цього етапу є дуже важливою, проте увага мусить простувати не манівцями, але визначеним традицією напрямком. Цей напрямок формується лише при попередній сумлінній роботі з традиційним репертуаром, із систематичним прослуховуванням багатьох аутентичних творів, а також варіантів їхнього виконавства різних часів. Для розуміння й формування відповідного уявного світу українців потрібно розуміти питомі для нашої ментальності архетипи, народнопоетичні образи епічних героїв, святих, персонажів пісень, казок, переказів тощо. Потрібно поглиблювати свої знання з української міфології, використовувати накопичені дослідниками народної культури матеріали, цікавитися набутками світового традиційного співоцтва.

Серед важливих передумов формування «орієнтованої» уваги вирізняють:

- 1). чітке усвідомлення історичної епохи, яку співець збирається виспівати у своєму творі;
- 2). візуальне уявлення виспівуваних образів, подій, явищ;
- 3). динамічне зображення виспівуваного сюжету із відповідним до історичного періоду традиційним інструментальним супроводом, а також коректних, часом мінімалізованих співоцьких засобів — у тому числі інтонації, акцентації тощо.

За звичаєм, до слухачів виходить співець уже з заготовленою схемою виконання твору, яку він попередньо відпрацьовує у своїй уяві. Власне, готуючи твір до виступу, співець не уникає під час виспіву сюжету й власних медитацій, керованих фантазувань тощо. Розповідаючи про подію з позиції співця-сучасника минулих подій, кобзар мимоволі *проникається в сюжет співаного*. Занурюючись в оспівуваний світ, виконавець перестає формально ставитися до твору, релаксує, асоціює його сюжет із сучасністю, отримує глибинну зацікавленість і, як підсумок — душевну втіху.

Власне *«ступінь зануреності»* або рівень осягнення сутності твору, що виконується, цілком залежить від уваги співця, його здатності творчого осмислення. Причому сам момент ототожнення можна уважати стартовим у просуванні й «підключенні» до «вустинського» простору.

Власне увага й фантазія, на думку М. Будника, є тими природними руйнівниками психологічних комплексів, які дозволяють людині невимушено й вільно сприймати кобзарське, у тому числі епічне надбання, проектувати

зміст співаного на нинішній світ, сучасні обставини життя. Для цього, на думку панотця, необхідно намагатися розвивати *емпатичне розуміння* співаного, навчитися віднаходити в епічних образах, сюжетах, діях героїв відповіді на нагальні життєві запити сьогодення, розвивати свою чутливість до оспівуваних персонажів і подій [33, с. 124]. «Відпустивши свою уяву на волю», можна опанувати специфікою кобзарської співогри настільки майстерно, щоб утримувати в собі й слухачах особливий епічний настрій, коригувати й пристосовувати його до власних і слухачьких душевних потреб, духовного й чуттєвого розвитку тощо.

Не можна забувати також, що в уявленні українських кобзарів співогра являла собою плин нематеріальної «Вустин-річки», де текучою субстанцією виступала українська мова [22, с. 40].]. Співець керував «несучою хвилею» «Вустин річки» — мелодією, що доносить зміст твору до душі і серцець слухачів, імпровізував у межах співоцького потоку, проте тримався берегів усталеної традиції виспіву епічного твору.

Важливе усвідомлення ролі в цьому процесі традиційного кобзарського інструменту, який не лише підтримує спів, але й допомагає втримати задану «несучу хвилю» — напругу й динаміку твору, модулює міжчасовий маршрут, яким співець несеться назустріч оспіваній події. Власне співоцький музичний інструмент постає для співця і слухачів провідником у паралельні світи — такою собі ілюзорної «машиною часу» задля спілкування з предками і нащадками.

Феномен миттєвого переміщення в часі, коли співець у процесі свого виконавства ніби просувається простором назустріч оспівуваним подіям є чи найцікавішим явищем кобзарства. Практично кожен виконавець на кобзі, бандурі лірі, залежно від ступеню підготовки, періодично відчуває подібні ілюзорні зміни у своїй свідомості під час співогри, зокрема епічних творів — дум, битовщин, пам'ятниць чи вустинських імпровізацій. Потік свідомості, який виникає при кобзарському виконавстві, спершу вмиротворює, додає незвичних відчуттів легкості й душевного спокою. Згодом з'являються відчуття й розуміння часу і стихії простору, які захоплюють і доносять до «вустинського» світу.

За звичаєм, виконавець виспівує традиційні або дотичні до них сюжети, відчуває символіку часу, володіє прийомами художньої передачі образів і зображує динаміку зміни простору, яка добре відчувається слухачами. Як наслідок — більшість підготовлених слухачів переживають такий собі «ефект присутності» у сприйнятті теми, сюжету, події співаного твору. Власне, традиційна майстерність кобзаря якраз і визначається вмінням нав'язати слухачеві ілюзію перебування у світі співаного, потребу досягнення змісту і смислів співогри. Причому формальними орієнтирами для діяльності виконавця нерідко слугують зовнішні показники слухачької індукції — супровідні підспіви, репліки, синхронні похитування, інші стереотипні рухи тощо [30, с. 92].

Цілком можливо, що віртуальне переміщення виконавця й індукованих його співогрою слухачів до уявного місця події колись було частиною архаїчних звичаїв, які стійко утримувалися в народній традиції.

Третій етап: формування власного шляху

У виконавців традиційного кобзарського репертуару та їхніх слухачів індуковані ілюзії можуть сприйматися як альтернативна реальність і впливати на повсякденне життя.

Якщо традиційна музика системно вводиться в буденний побут і щодня супроводжує адепта співоцького виконавства, іноді спрацьовує *ефект паралельного сприйняття світу*, з'являються неоднозначні відчуття одночасного перебування у двох просторах. Людина починає усвідомлювати незримий зв'язок з оспівуваними подями і персонажами, вступає у внутрішній діалог зі спорідненими образами, шукає подібностей і перегуків минулих подій з сучасними. Фантазія може малювати незвичайні картини життя, переміщення часі й просторі, яскраві сюжети, побутові й небуденні події, симулювати природні явища, релаксуючі й надихаючі краєвиди тощо. Як у давні часи сучасна людина прагне використати кобзарську співогру, щоб опинитися в ідеальному уявному просторі, який допоможе їй позбутися фізичної втоми, психологічного тиску обставин реального буття. Просторі, який надасть можливість зрозуміти сенси свого існування, духовно очиститися, знайти відповіді на болючі питання, зосередитися на позитивних сторонах розвитку, нарешті відчутти й побачити свій шлях до майбуття.

Слід звернути увагу, що релігійна складова є невід'ємною частиною цього феномену. Навіяна кобзарським висповідом присутність Божих сил, янголів, святих тощо нерідко уявляється провідником до засвітів і далі — у мандрах вустинськими обширами. Молитва також допомагає вчасно повернутися до реального світу і гармонійно перейти до повсякденного життя.

На жаль, об'єктивні обмеження дійсності не дозволяють сучасній людині, як в архаїчні часи, співоцькими засобами досягти просторової єдності з минулим і майбутнім, коли уявне перебування у «вустинському просторі» було ритуальним продовженням буднів.

Проте сучасна людина може успішно освоїти традиційну *технологію переключення* з одного простору на інший, якою, імовірно, добре володіли аутентичні співці минувшини. Ця технологія дозволяла безконфліктно жити одночасно у двох просторах, не доводити себе до патологічних розладів психіки й оминати хворобливу роздвоєність особистості.

Загальновідомо, що в минулому традиційні співці свій офіційний кобзарський статус підтверджували лише сезонно, зокрема під час щорічних осінньо-зимових «ходок» (мандрівок) за межами району проживання. Решту часу — а це близько 7–8 місяців на рік вони жили для мирського

загалу простим селянським або міщанським побутом. Нерідко односельці навіть не підозрювали, що їхній сусід є кобзарем чи лірником — адже серед співців існував звичай приховувати свій фах від ближнього неродинного оточення.

Питання, у який спосіб традиційні співці у фактично потаємних умовах змогли зберегти свій фах, кваліфікацію й високу місію стає більш-менш зрозумілим. Імовірно, що лише втаємничені нічні практикування на стисених струнах і про себе (щоб, не дай Боже, не побачили й не почули сусіди) були недостатніми. Утримання фаху вимагало більшого — *системних* уявних тренувань співців, які мусили відбуватися постійно й ламінарно до повсякденного побуту. Можна припустити, що специфіка кобзарських «репетицій» передбачала, крім механічного освоєння текстів і мелодій, також глибоке філософське осмислення їхнього внутрішнього змісту, практику ототожнення зі співцями минулщини, а також варіанти актуалізації тем традиційного репертуару, уведення до співогри прогностичних елементів тощо. Не виключено, що подібна ґрунтовна й творча робота співця могла відбуватися лише шляхом уявного переключення та безконфліктного переходу від побутового (життєвого) простору до уявного («вустинського») і навпаки. Очевидно, співці вміли робити цей перехід дуже майстерно й непомітно навіть для власного родинного кола. Принаймні про можливість переходу з одного функційного обширу до іншого говорять нам розповіді співців про «Вустинські книги» — таємні закони й правила життя традиційного кобзарства [22, с. 87–91].

У сучасній фаховій літературі для професійних музикантів проблеми входження у віртуальний простір музичного твору і виходу з нього досить ґрунтовно розглядаються у рамках виконавської персоналізації і деперсоналізації. Вважаючи зазначені явища глибинними духовно-психічними процесами виконавської діяльності наголошується на важливості володіння не лише методиками виконавської персоналізації музичного твору, але й методикою деперсоналізації, тобто виходу з самонавіяного простору [1, с. 63–64]. Звертається увага на те, що музикантові не можна нехтувати процесом природнього виходу з виконавського образу, адже за своєю тривалістю та глибиною він рівнозначний процесу входження у світ музичного твору [1, с. 63–64].

Щодо необхідності набуття навичок природнього входження й виходу в простір епічного твору, а також переключення з реального життя на уявний співоцький світ говорив і Микола Будник. На його думку, повсякчасне знаходження у двох просторах є нормою життя людини, яка присвячує себе практичному кобзарству [2]. Причому природний перехід з одного обширу на інший досягається розвитком динамічної зосередженості на співоцькій справі, різних формах занурення в епічну стихію, Божих молитвах, медитаціях з музичними інструментами і без них.

М. Будник говорив також, що кожному співцю–музиканту, який намірився здійснювати уявні мандрівки простором, важливо дбати за власну психічну безпеку. Досягається ця безпека постійним самоконтролем і наглядом з боку вчителя.

У згаданій ситуації, очевидно, значно вільніше почуває себе цільовий слухач кобзарської музики, який згідно з адаптаційними концепціями без труднощів може здійснювати перехід між просторами й лишатися активною, цілком пристосованою до миттєвих реалій повсякденного життя особистістю.

Говорячи про перспективи досягнення «вустинського простору», кожен зацікавлений мусить попередньо вирішити межі свого заглиблення й ретельно зважити свої внутрішні можливості. Сам шлях просування до уявних співоцьких світів не є надто важким, але він потребує системних і виважених кроків під наставництвом досвідченого майстра кобзарського виконавства.

Очевидно, що освоєння ламінарних обширів, які плекають традиційне світосприйняття, формують життєві установки й духовні цінності людини, допомагають психологічно розв'язати суперечності сучасного існування, нарешті — вижити у складних умовах нинішнього буття є позитивним і вартим всебічної уваги процесом. Осягнення феноменів «вустинського простору» здатне виявити нові духовні сенси української традиційної культури, знайти нові шляхи пробудження й поширення в суспільстві тяглості до загальнолюдських духовних і моральних цінностей, ефективно використовувати закладений в кобзарському надбанні спектр адаптаційних, когнітивних і прогностичних можливостей.

Література

1. Андрейко, О. Сугестивно–медитативна методика у контексті становлення творчого професіоналізму музиканта–виконавця /О. Андрейко// Науковий часопис НПУ імені М.П.Драгоманова. Серія16: Творча особистість учителя:проблеми і практика. — 2015. — Вип.25. — С. 62–66.
2. Архів Автора (далі — скорочено АА). Запис від М. Будника від 24 .09. 1994 р., м. Ірпінь, Київської обл.
3. АА. Запис від М. Будника від 12.11. 1997 р., м. Харків;
4. АА. Запис від А.Парфіненка від 30.08.1991 р., м. Харків;
5. АА. Записи від М. Сарми–Соколовського від 16.04.1996 р. м. Новомосковськ Дніпропетровської області;
6. Бріцин А, Махлін П., Руда О. Сучасні епічні виконавці та автентична кобзарська традиція в Україні /Андрій Бріцин, Петро Махлін, Олена Руда // Усна епіка: етнічні традиції та виконавство. Матеріали Міжнародної на-

укової конференції, присвяченої пам'яті Ф. Колесси та А. Лорда. — Київ. — 1997. — С. 175–180;

7. Боряк, О. Текстологічні засади записування та публікації дум П.Мартиновича (за матеріалами епістолярної спадщини) / Олена Боряк // П.Д. Мартинович. Українські записи. — Харків : Видавець Олександр Савчук — 2012. — С. 387–391;

8. Грабович, О. Думи як перформанс / Оксана Грабович. Електронний ресурс. Режим доступу: <https://krytyka.com/ua/articles/dumy-yak-performans>;

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

10. Грица, С. Епос у виконанні Г. Ткаченка /Софія Грица // Трансмісія фольклорної традиції: Етномузикологічні розвідки. — Київ–Тернопіль: Астон, 2002. — С. 170–185;

11. Грица, С. Мелос української народної епіки /Софія Грица. — К.: ІМФЕ, 2015 — 340 с.;

12. Гришин, А. Кобзар на снігу. Автобіографічна книга/ Анатолій Гришин.(Під редакцією Павла Кислюка. — Київ, 2014. — 141 с.;

13. Дорога додому. Спогад про Галину Хоткевич / Упорядник В. Проценко. — Харків: Фонд національно-культурних ініціатив імені Гната Хоткевича, 2011. — 128 с.;

14. Ємець, В. У золоте 50-річчя на службі України. Про козаків-бандурників / Василь Ємець. — Голливуд, ЗДА, 1961. — 381 с.;

15. Зіньків, І. Бандура як історичний феномен / Ірина Зіньків. — К.: ІМФЕ, 2013 — 448 с.;

16. Кучинський, В. Цифрове слабоумство: що це і хто може захворіти. Електронний ресурс. Режим доступу: <https://novograd.city/read/blog/7708/virus-cifrovogo-slaboumstva-scho-ce-i-hto-mozhe-zahvoriti>;

17. Кушпет, В. Старцівство: мандрівні співці-музиканти в Україні (XIX – поч. XX ст.) / Володимир Кушпет. — Київ: «Темпора», 2007. — 496 с. ;

18. Левченко, Л., Прокіп В. Радянська тоталітарна культура як інструмент творення «нової людини» /Людмила Левченко, Володимир Прокіп. Електронний ресурс. Режим доступу: <http://www.voxpopuli.com.ua/rubriki/politika/radanskatotalitarnakulturaakinstrumenttvorennanovoieludiniavtorilevcenukludmilaprokipvolodimir>

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

20. Мацієвський, І. Ігри й співоголосся. Контонація. Музикологічні розвідки /Ігор Мацієвський. — Тернопіль: «Астон», 2002. — 172 с.;

21. Набок, М. Кобзарі та лірники як творці і виконавці українських народних дум/Марина Набок // Матеріали Всеукраїнської наукової конференції викладачів, аспірантів, співробітників та студентів факультету

іноземної філології та соціальних комунікацій, м. Суми, 19–20 квітня 2013 р. / Відп. за вип. В.В. Опанасюк. — Суми : СумДУ, 2013. — Ч.2.— С. 27–28.

22. 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. ;

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

24. Путилов, Б.Н. Эпическое сказительство. Типология и этническая специфика / Борис Путилов. — Москва: Издательская фирма «Восточная литература» РАН. — 1997. — 295 с.

25. Русов, А.А. Остап Вересай один из последних кобзарей малорусских / А. Русов // Кобзарь Остап Вересай, его музыка и исполняемые им народные песни (Из I тома записок Юго-Западного Отдела императорского Русского Географического общества). — К., 1874. — С. 309–338;

26. Силенко, Т. Бандура й кобза мали б вивчатися в усіх музичних школах /Тарас Силенко. Електронний ресурс. Режим доступу: <https://www.ukrinform.ua/rubric-culture/2283305-taras-silenko-bandurist.html>. ;

27. Тетюк, М. Явища інтеріоризації та емпатії як складові процесу невербальної комунікації вокаліста / Микола Тетюк // Наукові збірки Львівської національної музичної академії ім.М.В. Лисенка. — 2015. — Вип. 36. — С. 146–158;

28. Хоткевич, Г. Воспоминания о моих встречах со слепыми /Гнат Хоткевич //Твори у двох томах. — К., 1961. — Т. 1. — С. 455–518;

29. Черемський, К. «Вустинський простір» українських традиційних співців–музикантів / Кость Черемський // 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. — С. 77–90.

30. Черемський, К. Доказова реконструкція у сучасному відродженні кобзарської традиції / 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. 78–97.

31. Черемський, К. Виховання сучасного слухача українського епосу: засади відновлення традиційного сприйняття / Кость Черемський // Традиційна бандура: минуле, сучасне, майбутнє. Матеріали Міжнародної науково–практичної конференції. 18–19 червня 2016 року, м. Київ, НЦНК

«Музей Івана Гончара». — Харків: Видавець Савчук О.О. — 2016. — С. 47 — 63.

32. 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;

33. Черемський, К. «Методика Будника» у практиці традиційного виконавства на кобзарських інструментах / 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 ; НЦНТ «Музей Івана Гончара», 2018. — С. 115–127.

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

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

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

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

38. Цимбаліста, Г. Проблеми культивування в суспільстві епічної кобзарської та бандурної творчості, формування спільнот шанувальників / Ганна Цимбаліста // 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. 70–74;

39. 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., New York: Oxford University Press, 2014, pp. 3–42.;

40. Hauke Eggermann, Stephen McAdams. Emhathy and emotional contagion as a link between recognized and felt emotion in music listening// *Music Perception*, 2013, Volume 31, Issue 2, pp. 139–156.

Kost' Cheremsky (Kharkiv)

«VUSTINSKY SPACE» IN MODERN KOBZAR PERFORMANCE

The study is devoted to the consideration of the "vustinsky space" – a unique imaginary communicative space that arises during the co-play between the performer and the listeners of traditional singing repertoire.

Understanding the phenomena of "vustin space" is able to reveal the spiritual meanings of Ukrainian traditional culture, find new ways to awaken and spread in society the attraction to universal spiritual and moral values, effectively use the range of adaptive, cognitive and prognostic capabilities.

Ключові слова: "oral space", complicity, empathy, focused imagination, authentication.

Олексій ВЕРТІЙ (Суми)

ЕСТЕТИЧНО РОЗВИНУТА ОСОБИСТІСТЬ У НАРОДОЗНАВЧИХ ДОСЛІДЖЕННЯХ ІВАНА ХЛАНТИ

В статті розв'язується проблема естетично розвинутої української особистості, яка зовсім мало привертала та привертає увагу вчених-гуманітаріїв. Основну увагу зосереджено на таких її складових формування, становлення і розвитку, як усамітнення, пізнання, осмислення, переживання, самовизначення, самовираження, самоствердження. З'ясовуються джерела, особливості діалектики їх змісту в процесі побутування усної народної творчості, вияву духовного світу її носіїв та виконавців.

Ключові слова: естетика, особистість, побут, народна пісня, казка, національна духовність.

У значній мірі побутування усної поетичної творчості відбувається завдяки естетично розвинутій особистості народного типу. Такими особистостями є талановиті виконавці народних пісень, кобзарі, оповідачі казок, легенд, переказів та інших фольклорних жанрів, представники народного образотворчого мистецтва, народного театру, музиканти і т.д. Духовний простір твору, духовний світ оповідача, виконавця, народного майстра, того, хто їх сприймає, становлять єдине ідейне, художньо-естетичне і соціально-побутове утворення, яке потребує докладного його вивчення як однієї з особливостей діалектики народного духовного поступування, а відтак і діалектики становлення народного звичаю у різних його вимірах і виявах.

Останнім часом ця проблема привернула і привертає увагу дослідників усної народнопоетичної творчості. Одним з перших поставив її М.Дмитренко. У збірнику статей та досліджень “Українська фольклористика: історія, теорія, практика” (К., 2001) він вказує на високий рівень естетизму повсякденного побуту українців як одно з джерел формування питомо національного інтелекту, вишуканості та благородства духовного світу Я.Зуїхи, Н.Присяжнюк, Г.Танцюри, М.Мицика, І.Гурина М.Мишастого,

О.Стеблянка. Ці та інші ідеї українських народознавців знаходять свій подальший розвиток і конкретизацію в працях Я.Гарасима “Національна самобутність естетики українського пісенного фольклору” (Львів, 2010), М.Набок “Українські народні думи: особливості національного характеру і типологія героя” (Тернопіль, 2014), К.Черемського “Шлях звичаю” (Харків, 2002), “Традиційне співоцтво. Українські співці-музиканти в контексті світової культури” (Харків, 2008), “Виховання сучасного слухача українського епосу: засади відновлення традиційного сприйняття” (у книзі “Традиційна бандура: минуле, сучасне, майбутнє”. – К., 2016. – С. 123-136). В них з’ясовуються особливості імпровізаційності, синтез етичного та естетичного у народному виконавстві, тощо. Дослідженню кобзарства та лірництва як світоглядного явища присвячена кандидатська дисертація О. Савчука “Українське традиційне співоцтво як світоглядна система (на матеріалі кобзарсько-лірницької традиції Слобідської України)” (Харків, 2010). Разом з тим не дослідженими у повному обсязі залишаються психологічні основи та складові формування національної естетично розвинутої особистості народного типу, їх призначення у становленні її духовного світу та національного духовного простору у повсякденному житті широких верств і прошарків населення, естетизму національного побуту українців загалом, вивчення яких визначає мету даної статті.

Естетично розвинуті особистості формуються під впливом питомо національних обставин, в яких вони народжуються і живуть. Їх закоріненість в ці обставини – це закоріненість в усе добре, світле, благородне, у свободу самовияву своєї національної сутності, насолоду світом і спілкування з людьми в ньому, це – гармонія зі світом, краса і насолода нею, життєтворення, життєствердження і життєутвердження на цих підставах.

Через високий естетизм побуту, рух складових такого побуту творяться нові обставини, які збагачують як сам побут, так і становлення народного типу естетично розвинутої особистості. Однією з найвизначальніших підстав цього руху, як засвідчують записи І.Хланти різних жанрів народної творчості, розповіді про їх носіїв та виконавців, є *переживання* ними нашколишнього світу, відповідні реакції на прожите й пережите, їх багатий життєвий досвід.

Скажімо, Христина Біровець з с. Копашнево Хустського району та Василь Холод з с. Довге на Іршавщині на своєму життєвому шляху зазнали жорстоких ударів долі та важких життєвих випробувань. Коли Василеві Холоду було 10 років, померла його мама, а у 20 років він залишився й без батька. Життя з мачухою було нестерпним. Не раз довелось переживати голод, холод, виконувати непосильну, як на його молоді літа, працю. Рано залишилась удовою й Христина Біровець, і на її жіночі плечі ліг увесь тягар повоєнного часу. Не минула жінку лиха година й на схилі літ. Її та Івана Хланти рідний брат Юрій Хланта мав внука Сергія Мартина. У роду його

любили і пишалися ним. Та Сергій загинув у війні на Донбасі проти знавцілого московського окупанта. Однак це сформувало у них не злобиве ставлення до людей і світу, а навпаки – загострене відчуття добра, краси, благородства, постійну потребу в утвердженні їх у повсякденному житті.

Та ж само Христина Біровець завжди безкорисливо допомагала сусідам, знайомим, друзям, нікому не чинила кривди, адже знала, що кривда повертається до кривдника, а любов скидає тягарі. Внутрішню енергетику краси і добра випромінює Христина Біровець і тоді, коли обурюється тим, що хтось на березі річки залишив сміття, адже вода, говорить вона, – це життя, отже таке забруднення, як і забруднення природи загалом, вона вважає великим гріхом. Тонке відчуття краси і добра, з одного боку, та потворности і зла, з другого, визначили й сутність етичних принципів простої української селянки, доброзичливе налаштування до світу. Тому вона жила для інших, без компромісів, без обману й брехні, була твердо переконана, що до всього, щоб ти робив, потрібно докладати трохи любові, і воно принесе тобі щастя. Її внуки розповідають, що коли бабуся Христина й сварилася, то це було незлобиво, і їм хотілося тоді пригорнутися до неї. Вона й зараз шанована в усьому селі людина: шила односельцям одяг і була у тій справі не просто вдатною кравчиною, а ще й талановитою художницею, розказує і показує, як потрібно провести те чи інше обрядове дійство, дуже гнівається, що за советських часів поширилась п'янка, чого не було раніше (Архів автора).

Винятково важливим джерелом становлення естетично розвинутої особистості стало й проголошення у березні 1939 року в Хусті Карпатської України. Саме в той час народнопісенний репертуар поповнився піснями Січових Стрільців, саме тоді на повну силу на Закарпатті серед широких народних мас став побутувати наш національний славень “Ще не вмерла Україна”, інші раніше заборонені твори. Вони пробуджували в цих масах почуття національної честі, гідності, питомо українського патріотизму.

Духовна спадкоємність поколінь – ще одно з джерел формування української естетично розвинутої особистості народного типу. “Людина не вічна, вічні тільки народне слово, народна мудрість, духовні цінності, які пережили різні політичні режими. Ті духовні скарби не зникли, а завжди нагадують нам, хто ми є, чий сини, свідчать, що наш народ талановитий, ніколи не схиляв голову перед іноземними поневолювачами, боровся, як міг, і сподівався на краще життя” (Архів автора), – говорив І.Хлант Михайло Майор з с. Драгово Хустського району, що на Закарпатті. Як бачимо, оцей процес передачі народних духовних цінностей і є тією обставиною, яка формує особливості та кінцеву мету оповідача казок, виконавця пісень, а саме – не просто передати зміст твору, а й впливати тим самим на духовне самовизначення та самоствердження сучасних і прийдешніх поколінь, ви-кликати в них почуття причетності до національної історії, високі мораль-

ні та духовні якості, стійкі, питомо національні світоглядні переконання, осмислювати їх як природну основу свого повсякденного буття, своїх повсякденних потреб, своєї життєдіяльності і життєтворчості. З цією метою той само М.Майор буває у школах, відтворює стародавнє весілля і передає все це своїм онукам, молодим поколінням односельців, знову ж таки творячи тим самим питомо національні обставини життя сучасного йому закарпатського села.

Людина – дитя природи. Тому природа формує тонке її відчуття і переживання тією само людиною. Закарпатські носії української усної народної творчості черпають в ній не лише своє натхнення, а й нові мотиви, ідеї, знаходять в них потужні джерела свого художньо-естетичного становлення та розвитку. Марія Січка (с. Жнятино Мукачівського р-ну на Закарпатті), налаштовуючи себе на поетичне сприйняття світу, виходить на берег Тиси, щоб помилуватися чудовими краєвидами Карпат, пірнути в їх стихію, дати волю пісням. А Іван Лібер (с. Кусково на Мараморощині в Румунії) також виростав серед пісенної стихії. Він зазначає, що оті прекрасні пісні односельців та чарівні звуки сопілки, невгамовний пташиний спів, оте бекання-мекання овець і кіз, трава в сріблястій росі, оті чисті весняні ранки з дитинства виробляли в нього вразливість до краси, розвивали фантазію. Усе те закладало питомо національні підстави життя українців навіть в Румунії. І.Лібер організовує сільський хор, шкільні ансамблі, основу репертуару яких склали українські народні пісні. “Слухаючи народні пісні у виконанні хору «Зелена ліщина» під керівництвом І.Лібера, як і взагалі народних сільських співаків, – згадує мешканка м. Лугош Василина Семениук, – людські душі наповнюються великою і небувалою радістю, яка вибухає ясним світлом і надихає людину бути щасливою, порушує таку розмаїту гаму почуттів, які іноді важко й зрозуміти. Пісні напувають серця красою та любов’ю, торкаються тих струн людської душі, які звучать глибокою прихильністю до людей, до природи. У них відчувається життєдайний подих рідного краю, наших предків, зелених Карпат, гірських струмочків, пахучих трав і квітів” (Архів автора). Переселившись на Кубань, українські козаки завжди відчували і відчувають велику різницю між ‘чужим’ і ‘своїм’, закорінені в питомо національні обставини духовного життя, вони ніби збоку дивилися на новий для них світ, у протиставленні своїх і чужих цінностей виразніше бачили добро і зло, прекрасне і потворне, низьке й піднесене, що знайшло своє відображення і в їх уснопоетичній творчості (Архів автора).

До поетичної творчості спонукають і пережите горе, втрата близької та дорогої людини, події суспільно-політичного життя. Коломийка Степана Шутка (1925 р., с. Нанково, Хустський район) “Кожен іде додомочку” стала як туга-сповідь за померлою дружиною. А пісня “Партократи-депутати почали гадати” викликана до життя рішучим спротивом супротивній

українському народові діяльності депутатів-комуністів у Верховній Раді України та місцевих Радах. Зі спостережень над взаємовідносинами у родині Довганичів з с. Золотаревого на Хустщині І.Хланта виніс тверде переконання: як батьки, так і діти у кожній людині намагаються пробудити добро, зробити їй щось приємне, що також формує в них тонке відчуття краси і потворности, низького й піднесеного, черствости й благородства, добра і зла, відтак стає одним з джерел формування їх як естетично, зокрема, і духовно, загалом, розвинутих особистостей.

Досі сказане про творчий доробок І.Хланта ставить на порядок денний і проблему естетичного вчуття творця і носія народної творчости в навколишній світ, роль цього вчуття у формуванні, становленні та розвитку такої особистости, питома національного укладу життя загалом, на яку в народознавстві та державному будівництві, на жаль, майже не зверталось уваги.

В дещо призабутій праці “Сучасні проблеми педагогічної творчости” Я.Мамонтів зазначає, що для реалізації мистецького покликання необхідні такі форми творчости, які дають людині можливість безпосереднього чи споглядального відношення до реальної дійсности і відкривають простір індивідуальній фантазії. Це складне психологічне явище він називає *естетичним світовідчуванням* і виокремлює в ньому дві найважливіші складові – *естетичне споглядання*, тобто пасивне естетичне світовідчування і *мистецьку творчість*, тобто дієве естетичне світовідчування. “Далі необхідно зазначити, – наголошує він, – що і в мистецькій творчости, і в естетичному спогляданні дуже характерним є те, що може бути названим *вчуванням* (виокремлено мною. – О.В.) (*Anfuhlung*): і митець, і глядач переносять свої суб’єктивні переживання на об’єкт творчости або споглядання, вкладають в нього свою індивідуальність або обгортають його своїм чуттям. Чим дужче розвивається ця здібність вчування або антропоморфізації, тим яскравішою і різноманітнішою стає мистецька фантазія” (Мамонтів 1922, 34), збагачуючи світовідчування людини, розбуджуючи її творчі сили. За того, покликаючись на М.Гюйо, продовжує Я.Мамонтів, художня емоція “має свою кінцеву мету в поширенні індивідуального життя, в сполученні його з більш широким і універсальним буттям” (Мамонтів 1922, 36) і набирає таким чином соціального змісту, стає внутрішньою особистою потребою і насолодою.

Як же ці особливості естетичного вчуття, які нам потрібно відроджувати і формувати у наших сучасників, формують естетично розвинуту особистість виконавця народних пісень чи то оповідача народної прози? Зібрані І.Хлантою матеріали дають усі підстави виокремити такі його ступені – *усамітнення, пізнання, осмислення, переживання, самовизначення, самовираження та самоствердження*. Спробуємо розкрити їх зміст.

Усамітнення – початок естетичного вчуття. Основною його психологічною особливістю, за Я.Мамонтовим, є пасивне естетичне споглядання,

яке характеризується своєрідною підготовкою особистості до пізнання дійсності, до пошуку цінностей в ній, прагненням побути з ними, так би мовити, один на один. У такому разі людина ніби відсторонюється від навколишнього світу, ніби споглядає його збоку, шукаючи в ньому те, що гармонує з її внутрішнім світом чи то суперечить йому. Скажімо, спостережливе око Степана Шутка, зазначає І.Хланта, чітко вирізняє ті зміни, які відбувалися й відбуваються в житті Закарпаття. Він тонко відчуває, як ці зміни ведуть від холуйської покори до прозріння, до дієвого протесту закарпатського українця проти зла, неправди, наруги над людиною (Архів автора). Але усамітнення, оте відсторонення від навколишнього світу цим не вичерпується. Досить часто народному оповідачеві воно потрібне для того, щоб створити відповідні обставини, перевести свого слухача зі світу повсякденного, реального у світ народних уявлень про людину, світ тих морально-етичних, духовних, соціальних і т.д. цінностей, які наш народ сформував упродовж віків, передати їх новим поколінням. Саме завдяки цьому Василь Холод “умів створити атмосферу затишку, доброзичливості, взаємоповаги”, а “його зустріч із слухачами супроводжувалася оригінальними прелюдіями-імпровізаціями, в яких – і філософські роздуми, і гострі дотепи, і влучні докори, і повідомлення про якісь наболілі проблеми, питання чи події, що відбулися недавно в Чертежі (окраїна Хуста, де він жив) чи і в самому районному центрі. Він сам завжди відверто радів, хвилювався, сумував, знайомлячи слухачів із черговою казкою. Чи не в кожній казці виявляв себе володарем людських душ, був наділений рідкісним даром опромінювати слухачів добротворчою енергією. Кожен почувався упокореним чарами його лагідної усмішки, теплих проникливих очей, що заглядали в саму душу” (Архів автора). Як бачимо, оповідач не лише сам усамітнюється у світі казки, а й робить те само зі своїми слухачами, чим і досягає свого впливу на них, полонить і зачаровує їх своєю оповіддю.

Пізнання – наступний крок естетичного вчуття. Його сутність полягає у виокремленні найважливіших, найбільш значимих цінностей, які відповідають внутрішньому світові людини, гармонують з ним чи то суперечать йому, у зосередженні уваги на них. Таким чином пасивне естетичне споглядання поступово переходить у споглядання дієве, в наслідку чого ці цінності стають предметом їх оцінки, їх *осмислення*. Відбувається своєрідний вихід зі стану усамітнення, тимчасової відстороненості від зовнішнього світу і перехід у нього, його одухотворення і соціологізація, у процесі яких вони набирають відповідних спрямувань, чітко визначеного ідейного та виховного змісту.

Скажімо, Петро Куртанич зауважує, що в усній народній творчості, національних звичаях та обрядах передано нам у спадок нашими предками гармонію внутрішнього і зовнішнього, розмаїтість почуттів, любов до рідної землі, світ надій і прагнень. “Подивіться на одяг, вбрання верховинців.

Загляньте їм у обличчя, коли вони йдуть до церкви. Заведіть з ними невимушену розмову, побувайте в них на весіллі, послушайте їхні пісні, казки, дотепи, троїсту музику, покуштуйте під колибою печених картоплин із овечим сиром, і вам буде здаватися, що ви, хоч трохи й грішний, але побували в раю” (Архів автора) , – говорить він. А Василь Савчук твердо переконаний в тому, що розмаїте духовне багатство нашого народу помножує патріотичний потенціал суспільства, підвищує рівень національної самосвідомості як у рідному краї, так і по всій Україні (Архів автора). Етико-естетичне значення коломийок та інших жанрів народної творчості Василь Довганич вбачає у втілених у них ідеалах, світогляді, уявленнях про добро і зло (Архів автора). Як бачимо, вчуття у навколишній світ тут має не лише соціальний чи то історичний зміст, воно, насамперед, оціночне, духовно-естетичне, відображає відношення особистості до тих чи інших подій і явищ навколишньої дійсності, стає подальшою ланкою у пізнанні цієї дійсності, цього світу загалом.

Осмислення ж пов’язане, насамперед, з усвідомленням значення естетичних цінностей, розумінням для кого і для чого вони потрібні, а відтак і цілеспрямованістю діяльності самої особистості. Наведемо для прикладу коломийку, записану І. Хлантою від Олександра Сливки. В ній, зокрема, співається:

Ой чісарю, пане-брате, нащо нас вербуєш?
Не є хліба в магазинах, чим нас нагодуєш?
Я вас буду годувати ячміннов половов,
Я вас буду управляти чісарськов дорогов.
Я вас буду управляти на чісаря-німця,
Вы будете річку брысти в крові до колінця
(Архів автора).

Трагіко-драматичне світосприйняття її виконавця тут очевидне. Воно спрямоване на пробудження у своїх слухачів почуття людської честі, гідності, непокори злу і насильству, зрештою, і на формування історичної пам’яті, спадкоємності національних звичаїв свободолобства у своїх сучасників та прийдешніх поколінь. Разом з тим виконавець добре усвідомлює факт того, що коломийки мають різне призначення в житті закарпатця. У них облагороджується кохання, святість сімейних, родинних та громадських взаємин, морально-етичні чесноти, засуджується зрада, лінивість, недбальство, пиятика і т.д., і т.п.

Як бачимо, естетичне вчуття на ступені осмислення естетичних цінностей передбачає визначення в чому саме полягає зміст цих цінностей, розуміння для кого і для чого вони є, воно розбуджує потребу в їх особистісному переживанні.

Переживання ж як процес включає в себе розуміння й усвідомлення змісту твору, його проблематики, своєрідність художньо-естетичної спря-

мованості естетично розвинутої особистості, її естетичні потреби, смаки, естетичне відношення до дійсності, потрактування нею змісту того чи іншого твору, а відтак і мотиваційну діяльність, яка зумовлює способи самовизначення, самовираження та самоствердження цієї особистості. Духовний світ Христини Біровець, Михайла Майора, Василя Савчука та інших носіїв усної народної поетичної творчості – то світ постійного пошуку краси і добра, болісного переживання найменших проявів зла, потворності, розриву поколінь, це світ потреб у людському теплі, гармонії, уболювання за долю національних духовних цінностей, нашого майбутнього загалом. Тому-то Михайло Майор, схилиючись перед творчим генієм народу, втіленим у фольклорі, знаючи і чудово розуміючи духовну силу, естетичну й виховну роль народнопоетичної творчості, “хотів би, щоб духовні цінності жителів кожного села на Закарпатті, як і всієї України, не зникали безслідно, як це було в часи радянської дійсності, а може ще гірше бути в умовах жорстокої псевдоринкової економіки, отже, їх треба записувати, публікувати й передавати нащадкам” (Архів автора), тому-то у свої 50 років “ще більше почав любити народне мистецтво, ніж раніше” (Архів автора), ще більше заглиблюватися в чисті батьківські джерела, припадати “до того геніально простого й величного, яке в молодості, трапляється, не вміє людина по-справжньому ані розуміти, ані належно оцінити” (Архів автора).

На те, щоб повернути це вміння сучасним і прийдешнім поколінням, зорієнтувати їх формування і становлення на питоми національні, вироблені упродовж тисячоліть нашими пращурами, цінності спрямована уся діяльність не лише Михайла Майора, а й Христини Біровець, Василя Савчука, Петра Куртанича та інших носіїв української усної народнопоетичної творчості. Тому-то та сама Христина Біровець настановляла і настановляє своїх внуків, односельців, близьких і далеких знайомих на те, щоб до всього, що вони роблять у цьому житті, докладали хоч трішечки добра, училися тому в героїв українських народних казок, легенд, переказів та пісень, віднаходили їх у тисячолітніх звичаях та обрядах рідного народу.

Ось таке осмислення і переживання народних духовних цінностей, питоми національних звичаїв життя закарпатців стали одним з джерел формування і становлення народного типу естетично розвинутої української особистості.

Самовизначення – спрямування особистості на підставі осмислених і пережитих уявлень про добро і зло, прекрасне й потворне, естетичних потреб, смаків та уподобань і формування засобами різних жанрів усної народнопоетичної творчості, народних звичаїв та обрядів, народних духовних та ідейних цінностей загалом відповідного ставлення до світу, його оцінок і самого світу як питоми національної основи повсякденного буття. Ми вже говорили про таке спрямування Христини Біровець, Василя Савчука, Степана Шутка, Василя Холода та інших естетично розвинутих осо-

бистей, про яких розповідає у своїх народознавчих статтях Іван Хланта. Зупинимось, в такому разі, на особливостях казкового репертуару Дмитра Юрика.

“Казки Д.І.Юрика, – окреслює І.Хланта основоположні підстави естетичного самовизначення оповідача, – акцентують увагу на таких загально-людських проблемах, як добро і зло, правда і кривда, вірність і зрада, мудрість і дурість, працьовитість і ледарство, вірність і розпуста, мужність і боягузтво. Їм властиве прекрасне засвоєння старої казкової традиції, яке б не було зло і хто б його не спричинив, воно завжди карається” (Архів автора). Спрямовуючи зміст казок на формування питомо національної духовно розвинутої особистості, Дмитро Юрик зосереджує увагу на кмітливості, дотепності, мужності, винятковій силі волі, казкового героя, яким найчастіше є простий селянський хлопець, на одвічних сімейних цінностях. За того, зазначає далі фольклорист, він робить повчальні висновки, застереження, дає поради, адже сім’я для нього – святість, де завжди панує високе, благородне, турбота і відповідальність кожного і за кожного.

Самовираження – розкриття своєї внутрішньої естетичної сутності, свого ставлення до навколишньої дійсності та світу загалом через естетичні цінності, закріплені в народній пісні, коломийці, казці, легенді чи то переказі, прислів’ї та приказці і т.д.

Дієвим способом такого самовираження, скажімо, Антона Банка з с. Бедвля на Тячівщині став гумор. Знав безліч анекдотів, з надзвичайним хистом розповідав їх. “В А.В.Банка, – ділиться своїми враженнями І. Хланта, – здавалося, завжди був піднесений настрій. Як справжній патріот України він часто наголошував, що веселий тон – це здоров’я, бадьорість і головне – впевненість. Впевненість у нашій перемозі, незважаючи на злигодні, невдачі. Жартує сильний. Жартує впевнений у собі, у своїй правоті, у могутності свого народу, рідної України. Ось за цю впевненість, за веселий, життєрадісний настрій Антона Васильовича слухачі його анекдотів платили щирою вдячністю” (Архів автора). Як учитель математики, А.В.Банк добре усвідомлював, що “логічне пізнання світу нерозривно пов’язане з чуттєвим, а тому дбав не лише про формування понять, суджень, умовиводів, гіпотез, а й про розвиток почуттів, уявлень; художнє слово, емоційно забарвлене, виразне, звучало на всіх етапах його уроків” (Архів автора).

Самоствердження – подолання суперечностей між внутрішніми потребами особистості і потребами суспільства. За того динаміка взаємодії цих суперечностей характеризується подоланням зла, усього потворного і такого, що перешкоджає становленню особистості і суспільства загалом на додатніх началах, в наслідку чого утверджується добро, краса, благородство, створюються, бодай в уяві, нові обставини, в основі яких народні ідеали, цінності і т.д., і т. п. “Не раз кожен слухач міг переконатися, що пісня – це сила нашого єднання, це джерело, з котрого народ постійно може

черпати і сили, і віру, і надію, і згуртованість. Пісні одним виконавцям і слухачам пом'якшують серце і душу, а іншим – додають сил, щоб вижити у важкому, суворому, несподівано насильницькому світі. Вони жодну людину не залишають байдужою, а нагадують, чиї вони діти і якого вони кореня. Тим більше, що мова пісень зрозуміла і доступна всім, вона западає глибоко в душу і плодоносить у ній. Попри всі негативні явища в культурі Банату, вона живе інтенсивним, внутрішнім життям, черпаючи свої сили з глибин народнопоетичної віковичної духовності” (Архів автора), – наголошував з цього приводу Іван Лібер, відомий організатор українського культурно-мистецького та духовного загалом життя в Румунії.

Нерідко оповідач казок, легенд та переказів чи то виконавець народних пісень зближує, уподібнює два світи – світ народних уявлень і сучасну йому дійсність – взаємоспроектуює їх. Так, серед тих, від кого І.Хланта записував усну народну творчість, як ми уже говорили, був і Дмитро Юрик з с. Вучкове на Міжгірщині. Він, зазначає фольклорист, добре грав на скрипці, оригінально закінчував героїко-фантастичні казки. “Коли герой знайшов свою принцесу, то організовували бучне весілля. І мене як скрипалю, – наголошує Дмитро Юрик, — запросили на це весілля. І я гостям грав цілий день наші верховинські мелодії. А весільні гості слухали мене уважно, співали і танцювали. А потім мене щедро угощали. Справді, і я там був, мед-вино пив, по бороді текло, а в роті сухо було” (Архів автора). Разом з тим досить часто мімікою, жестами, грою інтонацій, введенням римованих рядків, позами оповідач театралізує дії героїв казки, “навіть сам того не зауважуючи, вводить у казку місцеві побутові деталі, використовує власний життєвий досвід, мораль, переживання”, імпровізує ‘на ходу’, відтворюючи напам’ять добре відпрацьований та осмислений текст і таким чином значно помножує їх вплив на слухача (Хланта 1995, 7). Ось таким чином казковий світ він вводить в сучасність, актуалізує його, самостверджуючись, разом з тим, у ній.

Естетичні національні обставини, естетичне вчуття в цінності народної уснопоетичної творчості, естетично розвинута особистість, як бачимо, мають об’єднавче призначення в духовному житті українців, гуртують нас на питому національних духовних, психологічних і т.д. началах в один Великий Український Рід, творять питому національні підстави нашого повсякденного життя. Комуністичне керівництво в СРСР це добре розуміло. Саме тому на знищення таких підстав була спрямована уся діяльність юдокомуністичної влади в Україні, яка нічим не відрізнялася від фашизму. Усебічно вивчити, узагальнити і відродити ці підстави, повернути до них увагу державних та громадських інституцій, щоб вони ‘працювали’ на сучасність, отже і на майбутнє – одне з найневідкладніших наших завдань на сучасному етапі національного відродження.

Література

1. Архів Івана Хланти.
2. Мамонтів Яків (1922). Сучасні проблеми педагогічної творчості. Частина перша. Педагог як мистець. – Х., 1922.
3. Хланта Іван (1995). Вучківський казкар. У кн.: Добра наука. Українські народні казки, записані від Д.І.Юрика. Запис текстів, упоряд., вступ. ст. І.В.Хланти; підгот. текстів та слов. М.І. Хланти-Офіцинської; худ. оформл. В.І.Вовчка. – Патент, Ужгород, . – С. 3-12.

Oleksiy Vertiy (Symy)

AESTHETIC DEVELOPMENT PERSONALITY IN THE SCIENTIFIC EVALUATION OF IVAN HLANTA

The article solves the problem of Ukrainian aesthetic personality, which has a little attracted attention scientist-humanists. The main focus is on such components formation and development, as solitude, cognition, reflection, experience, self-determination, self-expression, self-affirmation. We define of their sources, the peculiarities of their dialectics content in the process of the existence of oral folk art, the manifestation of the spiritual the world of its carriers and performers.

Keywords: aesthetics, personality, folk song, fairy tale, national spirituality.

Вікторія ГАВРИЛЕНКО (Суми)

ДЕЯКІ ДЕТАЛІ БУТТЯ ЄГОРА МОВЧАНА: ЖИТТЯ, ПОБУТ, КОБЗАРЮВАННЯ

Становище Великописарівського кобзаря Єгора Мовчана є прикладом буття незрячого співця у середині ХХ століття в умовах тоталітарного радянського режиму. Стаття розкриває деякі деталі, що стосуються його життя, побуту та кобзарювання.

Ключові слова: Єгор Мовчан, кобзарювання, Велика Писарівка.

Радянський тоталітарний режим, що був спрямований на нищення української культурної самобутності, вплинув і на долю кобзарства. У цьому контексті відбувалася не лише підміна понять та заміна автентичної кобзарської традиції псевдокобзарством, а й використання старосвітських кобзарів у цілях радянської влади. Прикладом цього є історія Великописарівського кобзаря Єгора Мовчана. Його постаті присвячені статті М. Рильського, Ф. Лаврова, О. Ющенка, О. Вертія, низка публікацій та заміток зроблена у періодичних виданнях. Ознайомлення із матеріалами показало, що інформація про життя й кобзарювання Єгора Мовчана є досить обмеженою, тому й повторюється у різних джерелах. Слід зазначити, що у періодичних виданнях акцентується особлива увага на участі кобзаря в офіційних заходах, співпраці з Інститутом фольклору та етнографії, приїзді М. Рильського у Велику Писарівку та відзначання 60-річчя Мовчана у 1958 році, тощо. Натомість інформація про побут кобзаря у Великій Писарівці та його кобзарювання у природньому середовищі має побічний характер. Тому **метою статті** є висвітлення окремих деталей життя, побуту й кобзарювання Єгора Мовчана.

У біографії Мовчана говориться, що він став незрячим на десятому місяці життя. В. Мірошник наводить свідчення про те, що майбутній кобзар втратив зір у чотири роки, коли захворів на віспу: мати нібито повела його лікувати до попа, який йодом залив дитині очі [7]. В. Корнієнко згадує, що Мовчан осліп у сім років [2, с. 58]. Вже ставши на шлях кобзарювання, Мовчан намагався відновити втрачений зір. «І я з ним як їздив у Київ, в Одесу їздили. Там була клініка професора Філатова, так я з ним заходив туди. Там дві жінки його перевіряли. [Одним оком – В.Г.] він мог отак, на вікно як ди-

вється, і так показують палець один чи два, то він мог розлічить. Іде отак ото: паличкой стук-стук. Ходив і сам пішком, по хліб, по молоко», – згадує В. Мірошник [12]. За словами сусідки Мовчана Н. Знощенко, сам кобзар розповідав, як якийсь лікар обіцяв відновити йому зір на 70 відсотків. Але війна цьому завадила [13].

Образ Мовчана використовувався, як приклад радянського народного кобзаря. В умовах тотальної ідеологічної пропаганди його виставляли співцем революції. Відомим є той факт, що у репертуарі Мовчана були відповідні твори, зокрема, так звана «Дума про Леніна». «Де б не доводилось бувати кобзареві, скрізь він відчував велику, щиру любов простих людей до вождя трудящих світу. В його уяві він поставав в образі ясного сокола, що літає над містами й селами, над солдатськими окопами й закликає знедолених на революційну боротьбу проти своїх гнобителів, проти царя, проти капіталістів і поміщиків», – говорять за Мовчана у радянській періодиці [3, с. 4]. Натомість В. Мірошник розповідає, як кобзар співав і інші пісні: про злодіїв, радянську владу: «Йому за це попадало: в тюрму його кидали, й кобзу не раз одбирали, і розбивали» [12]. Під час війни, у 1941-1945 рр., Мовчан ходив по селах та співав приспівки проти влади:

«Сталін Леніна спросив:

«Де ти бороду красив?»

«Я на сонечку лежав,

В дермі бороду держав»

Або:

«Сталін Леніна спросив:

«Де ти ступу заносив?

Будем листячко товкти,

Маторженики пекти»

(Це в голодовку)» [12].

«В голодовку пішком ішли до Богодухова, там сідали на поїзд, їхали в Харків. Там є такий Рогатинський міст у Харкові, вони там сиділи, він грає, а мама маленька [племінниця Єгора Хомича Олена – В.Г.], п'ятнадцять років, чотирнадцять років було, стоїть з кружечкою, і кидали там йому. Прийшла ніч – ночлежки там були» [12].

Ми вже не дізнаємося достовірно, що насправді думав Мовчан про радянську владу. На користь того, що твори на кшталт «Думи про Леніна» були засобом убезпечення себе від репресій свідчить нарис Б. Ткаченка. За його свідченням, Мовчан запропонував виконати цю думу, коли надто допитливий дослідник викликав у нього недовіру. Дещо «пізніше Єгор Хомич пояснив, що подібні пісні писалися, аби не зогнись у «харківській ямі»» [11, с. 189].

Особлива зацікавленість інституту мистецтвознавства, фольклору та етнографії АН УРСР та особиста прихильність М. Рильського у 1950-х роках ніяким чином не вплинули на покращення побуту кобзаря, який у цей час проживав у Великій Писарівці на Сумщині (адже лише в останні роки життя він мешкав у республіканському Будинку ветеранів сцени в Києві). За спогадами сучасників, вдягався він завжди скромно. Звичайний його одяг – вишиванка, підперезана чорним поясом, чорні штани, чоботи. Влітку носив бриль або картуз, взимку – шапку й пальто [2, с. 55]. Або ж, за іншим спогадом, це був «кремезний сивий чоловік, носив бавовняний костюм, незмінну косоворотку, хромові чоботи та картуз [2, с. 56]. Мовчан та його сестра жили з тої добровільної платні, що давали люди: за кобзарську співогру вони віддачували грошима чи харчами.

Володимир Мірошник, котрий неодноразово за дорученням матері допомагав Єгору Хомичу по господарству та часто бував у нього, розповідав: «І бедность страшна, у хаті не було нічого. Стіл стояв дерев'яний, дві лавки, даже шкафа не було, піч і кровать дерев'яна. І більш нічого, даже стулки не було. І вмісто стулок (воно ж після війни зразу, 50-і роки, я пам'ятаю) – у войну тут валялись по вулицях такі катушки німецькі з-під кабелей. І вони їх як стулочки, в їх три штуки, та я помню, стояли в хаті» [12].

За таких умов величання Мовчана на його ювілей у 1958 році набуло рис своєрідного фарсу, що виявив, найперше, нещирість місцевої влади. «Вряд ли когда-либо Большая Писаревка принимала сразу столько гостей, как в этот день. Гости из Киева, Сум, из Российской Федерации, и еще машины, машины, машины...», – написали у замітці в газеті «Правда Украины» від 14 травня 1958 р. [10]. А через понад два десятки років «Ленінська правда» описала цей ювілей так: «Ніколи Велика Писарівка не приймала стільки гостей, як того травневого дня 1958 року. Село причепурилося. Тут і там вулиці розквітли дівочими хустинками, що доповнювали гаму яскравих барв весни. Та нічого того не міг бачити сам винуватець торжества. Пригадую, у білій вишиваній сорочці, зворушений і урочистий, він сидів біля розчиненого вікна у своїй скромній селянській оселі, й незрячі очі його, здавалось, дивились кудись у далечінь. [...] Цього разу Єгор Хомич прислухався до інших звуків – шуму автомашини та гомону людей, що приїздили до нього на ювілей» [3, с. 4].

Насправді ж спеціально до урочистостей було створено картинку показового добробуту незрячого кобзаря. Як згадує безпосередній учасник підготовки до ювілею В. Корнієнко, ініціатива Інституту фольклору та етнографії не надто сподобалася місцевій владі, проте вони були змушені готуватися до зустрічі гостей зі столиці й області. В межах підготовки було підремонтовано хату кобзаря й огорожу біля неї [2, с. 59]. Та цим не обмежилися: аби не зганьбитися перед відомими гостями, хату Мовчана побілили ззовні та всередині; із сільради привезли меблі: шафу та стільці; на

вікна повісили сільрадівські гардини. У дворі поставили також дерев'яну вбиральню, замість куреню із соняшників. Все це забрали одразу ж після від'їзду поважних гостей [8, с. 3].

На ювілей М. Рильський подарував кобзарю академічну бандуру, а також Мовчану було призначено персональну пенсію. Подарований Рильським інструмент Мовчан повісив на почесному місці на стіну, зрідка грав на ньому, і цінував цей подарунок. Але частіше грав на «звичайній простенькій бандурі, яку дуже любив» [9, с.3]. Як відзначив Г. Ткаченко, сам кобзар щодо важких та складних академічних бандур говорив: «Бринять вони зовсім не так, як старосвітські» [5, с. 3].

Замітки про Мовчана, що містяться у періодичних чи наукових виданнях, насичені інформацією про «гастролі» кобзаря різними містами та про його виступи на з'їздах, концертах, зустрічах тощо. Тим вагомішими є свідчення про його кобзарювання у природному середовищі, а не на офіційних заходах. Таких відомостей, як виявилось, обмаль. Загальновідомо, що Єгор Мовчан навчався у Степана Пасюги. Щоправда, невідомо, чи завершив він це навчання. Уже з 1913 року Мовчан почав самостійно кобзарювати. Як свідчать І. Бугаєвич та І. Ільченко, сам Єгор Хомич говорив: «Я увесь вік заробляв у мандрах і сходив тисячі верств» [1, с.48]. За оповіддю Мовчана, йому траплялося долати десятки кілометрів: улітку і взимку, по дощу, завірюсі й морозу. «Доводилось і потопати, й замерзати. А ще гірше було заблудитись. Поводир – хлопець малий, зіб'ється з дороги та й не знає, куди вести. Питаєш: «Чи бачиш де вогні?», а воно плаче» [1, с.48].

Зі спогадів сучасників дізнаємося, що у Великій Писарівці Єгор Мовчан часом грав на «колодках» для молоді. Іноді перед співом він міг пояснювати зміст думи слухачам [2, с. 55]. Кобзаря часто можна було зустріти на весіллях, родинних, проводжаннях в армію, святкових посиденьках на вулиці. «Його й на свайби пригласили, бо другої ж музики не було. Свайби там, чи проводи в армію. А зіграють, заспівають – і під цю музику можна затанцювать, і що угодню» [12]. Все ж, оскільки кобзар нудьгував вдома, він часто подорожував («ходив на заробітки»), міг грати у вагонах, на базарах, на сільських сходинах [9, с. 3]. Тривалість подорожей по селах і містах була різною: «Було піде десь, місяць, чи два, а було й три місяці десь нема» [12]. Для кобзарювання Мовчан брав стару надійну бандуру, а для зручності гри майстрував із тонкого дроту гачки на пальці, якими й торкав струни [7, с. 6]. Кобзар удосконалював виконавську майстерність вдома: співаючи, він часто зупинявся і повторював певний фрагмент. Не лише перед слухачами, але й у хаті, співав досить гучно. «Бувало, як почне щось на повний голос, так у маленькій хатині аж шибки дрижать, і це мене особливо вражало», – згадує В. Мірошник [6, с. 2].

Про кобзаря Єгора Мовчана відомо, як про доброзичливу та відкриту особистість. Він «Був дуже спокійною, навіть на диво спокійною, лагідною,

доброзичливою людиною» (за спогадом П. Мовчана) [2, с.56]. І. Доценко також згадує про глибоку повагу до Мовчана з боку односельців, його привітність, як одну з головних рис характеру, та гарну пам'ять на голоси: «Добре пам'ятаю, як чудово старий упізнавав людей по голосах. Один раз почує, наприклад, голос, дізнається кому він належить, і пізніше вже ніколи не помилявся» [4, с. 2]. Приємність, доброзичливість, скромність – ті риси характеру, що часто відзначають знайомі кобзаря. «До його всігди дівтора бігали. І вечіром вийде на вулицю, сяде на призьбу, на тій Бугаївці вулиці, і начина: людей насобирається. Ну йому вже важко було, може й надійдало співать. Він старий уже був», – згадує син небоги кобзаря [12].

Щодо ставлення до релігії: маємо свідчення про те, що кобзар носив натільний хрестик, співав псалми, дякував Богу за оберігання його від смерті. Отож, був віруючою людиною. На закид щодо співу релігійних пісень, Мовчан відповідав: «Співаю, кажу, і співатиму. Ви он у семінаріях на попи вчите і нічого, а я, подумаеш, – якісь там псалми» [11, с. 189]. Саме ж попівство, за спогадом В. Мірошника, Мовчан засуджував: «Попів він висміював, критикував. Шо вони беруть, і послідню курку відбирають» [12].

В останній час свого проживання у Великій Писарівці Мовчан співав на вулиці, на базарі: «Приходив і до нас на вулицю, сиділи, співали все время. Він любив співати. На базарь коли, поведуть його на базарь. У кого було время». Співав старі пісні, «новомодних він не співав» [13]. Зараз деякі особисті речі Єгора Мовчана зберігаються у Великописарівській центральній районній бібліотеці. Серед цих речей: вузлик зі струнами, пенсійна книжка, членський квиток українського товариства сліпих та хроматична бандура, що нібито належала Мовчану. З 1978 року у селищі стоїть пам'ятник Єгору Мовчану (відкритий на честь 80-річного ювілею). У 1998 році з нагоди 100-річчя від дня народження вулицю, на якій мешкав кобзар, перейменовано на його честь. У 2008 році біля місця, де колись стояв будинок Мовчана, встановлено пам'ятну плиту.

Література

1. Бугаєнко І. Незабутня подорож / І. Бугаєнко, І. Ільченко. // Народна творчість та етнографія. – 1968. – №2. – С. 45–49.
2. Вертій О. Кобзаря любили люди. Спогади земляків про Єгора Мовчана / Олексій Вертій. // Народна творчість та етнографія. – 1998. – №4. – С. 54–61.
3. Галушко М. Ліра і кобза / Михайло Галушко // Ленінська правда. – 1983. – 26 березня. – С. 4.
4. Доценко І. Він був привітною людиною / І. Доценко. // Ворскла. – 1997. – №30. – С. 2.

5. Коли ж помрем і заростем квітками, у споминах ще оживем не раз (Зі спогадів товариша Є.Х. Мовчана, українського кобзаря Георгія Кириловича Ткаченка) // Ворскла. – 2016. – №34. – С. 3.

6. Мірошник В. До 111-ї річниці від Дня народження Єгора Мовчана / Володимир Мірошник. // Ворскла. – 2009. – 29 квітня. – С. 2.

7. Мірошник В. Мій земляк і родич кобзар Єгор Хомич Мовчан. До 120-річчя з Дня народження / Володимир Мірошник. – Велика Писарівка: Самвидав, 2018.

8. Мірошник В. Пам'ять живе поміж нами / Володимир Мірошник. // Ворскла. – 2017. – №№36-37. – С. 3.

9. Мірошник В. То була велика людина / Володимир Мірошник. // Ворскла. – 1998. – №37. – С. 3.

10. Народ чествує свого кобзаря. // Правда України. – 1958. – 14 травня.

11. Ткаченко Б. Про гоніння на кобзарів / Борис Ткаченко // Злочин / упоряд. П. Кардаш. – Мельбурн-Київ: «Фортуна», 2003. – С. 188–189.

12. Записано автором від Мірошника Володимира Павловича 1946 р.н., (син небоги Мовчана Олени), 29 липня 2017 р. у смт. Велика Писарівка Сумської області.

13. Записано автором від сусідки Мовчана Ніни Яківни Знощенко 1939 р. н. (проживала по сусідству з 1963 р.), 13 грудня 2019 р. у смт. Велика Писарівка Сумської області.

Viktoria Havrylenko (Sumy)

SOME DETAILS OF YEHOR MOVCHAN'S LEGACY: LIFE, ESSENCE AND KOBZARING

The life of the Velyka Pysarivka kobzar Yehor Movchan is an example of the being of a blind folk singer in totalitarian soviet times. The article highlights some moments of his everyday life and kobza-playing.

Keywords: Yehor Movchan, kobza-playing, Velyka Pysarivka.

Олександр МАТКОВСЬКИЙ (Суми)

ДО ПИТАННЯ ПРО ФІЛОСОФІЮ КОБЗАРСЬКОГО МИСТЕЦТВА. ОБРАЗ КОБЗАРЯ В УКРАЇНСЬКІЙ КУЛЬТУРІ

У статті представлено спробу розглянути сутність філософії кобзарського феномену — автентичної світоглядно-мистецької парадигми національних співців. З'ясовано складники світоглядної та поведінкової природи народного співця.

Ключові слова: народний співець, кобзар, філософія кобзарського мистецтва, мистецтво кобзарського виконання.

Загальна суть проблеми

Національне мистецтво українців, репрезентоване кобзарською культурою, — явище оригінальне, незрівнянне, таке, що не має аналогів у інших культурах. Незважаючи на інтерес до нього, ще багато питань, пов'язаних із цим різновидом народної творчості, залишаються не з'ясованими. На наш погляд, на часі є пізнання філософії кобзарського генія як носія національної ідеї.

Аналіз останніх досліджень та публікацій.

Питаннями феномену кобзарського мистецтва займалися П. Бондарчук, Б. Жеплинський, В. Ємець, М. Підгорбунський, О. Дубас, О. Нирко, Ф. Лавров, М. Хай, К. Черемський, Ю. Мішалов та ін.

Формулювання мети статті.

Мета статті — окреслити в основних рисах філософію кобзарського мистецтва в парадигмі національно-культурної дійсності.

Виклад основного матеріалу.

Кобзарське мистецтво — національний культурний феномен, автентичний різновид народної творчості українців. Терміном кобзарство у фольклористиці позначають мистецтво кобзарів — народних співців-музикантів, які виконують (і часто складають самі) думи, пісні та інші твори,

супроводжуючи їх грою на кобзі (бандурі). Вперше 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, уславлювали народних борців проти поневолення й гніту. За волелюбну творчість кобзарів постійно переслідувала влада [11].

Філософію кобзарського мистецтва як національну ідеологію складають відповідні світоглядні переконання, світосприймання й світорозуміння, що оприявлені в словесно-образній і музикальній матерії.

Кобзарями, як відомо, називають українських народних співців і музикантів, які були творцями, хранителями і живими носіями епічної традиції, що реалізувалася у жанрах історичних пісень, дум, релігійних піснеспівів, моралізаторських (повчальних) пісень, а також казок та переказів, супроводжуваних грою на кобзі, лірі або бандурі (тому й називали їх лірниками або бандуристами). Значення їх для українського народу порівнюють із вагою давньогрецьких поетів у давній Греції, арабських поетів для Арабії або степових співців-акинів для Середньої Азії, Монголії і Казахстану. Отже, треба усвідомлювати істину, що наш народ (сам етноуклад життя) витворив особистість митця-кобзаря, що слугувала взірцевим носієм його культури, засвідчувала базові філософські підвалини народного духу, національної ідеї.

Учені вважають, що кобзарство своїм корінням сягає часів Київської Русі. Попередниками кобзарів були музиканти, що їх зображено на фресках у Софії Київській. З князівських часів дійшло до нас ім'я Мануйла, «певца гораздого». У Галицько-Волинському літописі згадується, що у 1240 році жив і творив при дворі галицького архієпископа співець Митуса. Ці чинники суттєво вплинули на формування філософії кобзарського мистецтва, що дійшла до наших часів, світоглядних переконань, світосприйняття й поняттєвої парадигми, засвоєної з давніх-давен.

Організоване кобзарство побутувало на теренах Гетьманщини і як феномен зародилося на околицях Комишня, Миргорода та Зінькова деє в 1750 рр. Незрячі співці утворювали братства або гурти на взірць ремісничих цехів. У братствах існували майстри й учні, які впродовж двох років опановували не тільки кобзарську майстерність, а й так звану таємну лебійську мову; вони повинні були дотримуватися встановлених правил, порушення яких каралося. Незрячі кобзарі були не жебраками, що випрошують милостину, а професійними виконавцями, які грою на бандурі та співом заробляли собі на життя. Отже, філософія життєтворчості кобзарів — високоморальна й добродісна, сповнена високих переконань, принципів, суджень, оцінок. Образ кобзаря в народній свідомості сприймається як космічно-небесний, чистий, принципово-відкритий, близький і рідний для кожного.

Згідно з висновками вчених, історично склалися три типи кобзарів. Співці першого типу виконують думи та пісні, не вносячи у виконання творчого елемента, тобто співають і грають на кобзах так, як вони навчилися від своїх учителів. Другий, найпоширеніший тип — кобзарі-імпровізатори, які щоразу додають у виконуваний твір якісь зміни відповідно до певних обставин. До третього типу належать кобзарі-творці власних пісеньних зразків. Усі три типи співців — однаково сильні і впливові.

Терміном «кобзар» в широкому розумінні іноді позначають не лише автентичних народних співців, а й придворних бандуристів, сліпих бандуристів, бандуристи які стилізують свою творчість під брендом кобзарства — кобзарі-артисти. Також до загальної категорії кобзарів можуть зараховувати бандуристів, які наслідують виконання та репертуар автентичних народних кобзарів. Отже, усталеним є погляд на кобзарство як клас, як когорту митців, що засвідчила свою самобутність і окремішність, свою елітарність, народний аристократизм.

Суттєвим показником філософського підґрунтя кобзарського мистецтва виступає їх чітко окреслений, неухильний виконавський репертуар. До кобзарського репертуару обов'язково входили: молитви, псалми і канти (не менше 12 псалмів); «журні» пісні (сирітські тощо); «запросницькі» (жебрацькі) пісні; «причити»; (причитання, голосіння); «сердешні подяки»; «битовщини» (пісні про побутове життя народу); старини (билини) — співані оповіді про «богатирські часи»; «козацькі псалми», або «козацькі пісні» (з початку XIX ст. почали називати думами); «звичайні» — світські та обрядові пісні; «гуртоправські», «пияцькі», «гультяйські» та сороміцькі («срамні») пісні, а також танцювальні, ігрові пісні та ін. Репертуар народних співців слугує свідченням їх базової основи життя та діяльності, визначає поведінкові орієнтири, висвітлює сформовані в цієї національної когорти місіонерської лінії.

За нашими переконаннями, філософія кобзарського мистецтва базувалася на засадах національної самоідентичності, окремішності, самобутності: кобзарі усвідомлювали свою місію — пропагувати національний дух, возвеличувати національного героя-захисника з його чеснотами, підносити національний спосіб життя, боротися за національну ідею.

Філософія кобзарського феномену була невіддільно пов'язана з національною ідеєю, сутність якої співмірна з поняттями волелюбства, нескореності, любові до свого народу, його традицій, культури, шанування рідного, національно-культурного, побутового середовища.

Суттєвим чинником філософії кобзарського феномену, поведінкової системи народних митців треба вважати їх цілеспрямовану пропагандистську діяльність, скеровану на просвітництво, на культивування високих життєвих поглядів і переконань, на розширення світогляду народних мас.

Філософія феномену народних співців безпосередньо корелює з їх призначенням, життєвою позицією: кобзарі розуміли своє покликання у суспільстві; вони добровільно і гідно виконували обрану місію — бути стійкими поборниками волі і щастя народу, речниками його духу.

На підвалинах споконвічної народної культури, народного укладу життя, етнопобуту пращурів кобзарі, лірники, бандуристи як вихідці з народу невтомно втілювали у свої мистецькі шедеври національні (народні) ідеали добра, справедливості, гідності, високо моральності, що були для них понад усе. Митці не тільки шанували, а й пропагували кодекс доброчесності.

Життя, діяльність, творчість кобзарів — наскрізно національні і воднораз гуманістичні. У цьому — основа філософського кредо кобзарства як класу.

Висновки.

Отже, кобзарі, лірники, бандуристи — не тільки носії національної самобутньої культури, не тільки майстри виконавського мистецтва, а поборники, глашатаї, провісники національної ідеї, національно-культурної автентичності, речники волі, свободи народу. Місія кобзарства як класу полягала у просвітництві, у пропаганді передових волелюбних і життєствердних намірів.

Література

1. Багалій Д. І. Історія Слобідської України / Д. І. Багалій. — Харків: Дельта, 1993. — 256 с.
2. Беценко Т. Думи — перлини національно-культурної спадщини українців// Наше життя. — 2018. — №6. — С. 13-15
3. Беценко, Т. П. Естетика мови українських народних дум [Текст] : монографія / Т. П. Беценко, МОН України, Сумський державний педагогічний університет імені А. С. Макаренка. — Суми, 2019. — 227 с.
4. Бондарчук П. М. Кобзарі, бандуристи // Енциклопедія історії України : у 10 т. / редкол.: В. А. Смолій (голова) та ін. ; Інститут історії України НАН України. — К. : Наук. думка, 2007. — Т. 4 : Ка — Ком. — С. 371.
5. Гарасим Я. Національна самобутність естетики українського пісенного фольклору / Ярослав Гарасим . - Львів, 2010 . - 376с.
6. Грица С. Й. Мелос української народної епіки/ С. Й. Грица. — К.: Наукова думка, 1979. — 248 с.
7. Димченко С. Кобзарський етнографічний концерт Гната Хоткевича (до 105-ї річниці Археологічного з'їзду) // Нар. творчість та етнографія. — 2007. — № 5. — С. 89-93.
8. Димченко С. Лицар чарівних струн (До 90-річчя від дня народження Андрія Бобири) // Нар. творчість та етнографія. — 2005. — № 5. — С. 107-111.

9. Дубас О. Корифей кобзарського мистецтва України (до 200-річчя від дня народження Остапа Вересая) // Нар. творчість та етнографія. — 2003. — № 4. - С. 47-50.
10. Зінків І. Бандурна творчість Гната Хоткевича: між традицією і модернізмом / І. Зінків // Педагогічна освіта: теорія і практика. — 2012. — Вип. 12. — С. 337-342.
11. Жеплинський Б. М. Кобзарство //Енциклопедія Сучасної України// Режим доступу: [esu.com.ua › search_articles](http://esu.com.ua/search_articles)
12. Жеплинський Б. Коротка історія кобзарства в Україні. — Л. : Край, 2000. - 195 с.
13. Іваницький А. Українська народна музична творчість. — К. : Музична Україна, 1990. — 335с.
14. Ємець В. Кобза / В. Ємець. — К.: Рад. школа, 1920. - 40 с.
15. Квітка К. Професіональні народні співці й музиканти на Україні: Програма для досліду їх діяльності й побуту. — К.: Друк. У. А. Н., 1924. - 114 с. / Квітка К. [Електронний ресурс]. - Режим доступу: <http://elib.nplu.org/view.html?id=188>.
16. Колесса Ф. М. Мелодії українських народних дум / Колесса Ф. М. - К: Наукова думка, 1969. — 598 с.
17. Культура і побут населення України: Навч. пос. / В. І. Наулко, Л. Ф. Артюх, В.Ф. Горленко та ін. — К.: Либідь, 1991. — 232 с.
18. Куровська І. Р. Олексій Нирко — універсальна особистість, визначний діяч кобзарського мистецтва Криму // Гуманіт. науки. — 2013. — № 2. — С. 163-170.
19. Кушпет В. Старцівство: мандрівні співці-музиканти в Україні (XIX - поч. XX ст.). — К. : Темпора, 2007. — 592 с.
20. Лавров Ф. І. Кобзарі. Нариси з історії кобзарства України/ Ф. І. Лавров. — К.: Мистецтво, 1980. - 254 с.
21. Мартинович П. Кобзар Петро Дригавка /// Нар. творчість та етнографія. - 2006. — № 5. — С. 24-35.
22. Марченко М. І. Історія української культури: З найдавніших часів до середини XVII с. / М. І. Марченко. — К. : Рад. школа, 1961. — 286 с.
23. Морозевич Н. В. Бандурне мистецтво як культурне надбання сучасності: автореф. дис... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 / Н. В. Морозевич; Одес. держ муз. акад. ім. А. В. Неппанової. — Одеса, 2003. — 16 с.
24. Нирко О. Ф. Кобзарство Криму та Кубані: навч. посіб. — К. : Прогрес, 2008. — 480 с.
25. Огієнко І. Українська культура / І. Огієнко. — К., 1991. — 180 с.
26. Підгорбунський М. Кобзарі та бандуристи в Україні // Київ. старовина. - 2003. — № 4. — С. 170-175.
28. Ржевська М. На зламі часів. Музика Наддніпрянської України першої третини XX століття у соціокультурному контексті епохи: монографія /Ржевська М. — К.: Автограф, 2005. — 325 с.

27. Роменщина літературна/ Упор. Овчаренко О. І. — Суми: Еллада, 2012. — 464 с.
28. Стратілат А. Про стійкість традицій кобзарства в Україні // Нар. творчість та етнографія. — 2004. — № 1-2. — С. 79-82.
29. Хай М. Микола Будник і кобзарство. / ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України. - Львів: видавництво «Астролябія», 2015. — 320 с.
30. Хай М. Й. Структура кобзарсько-лірницьких товариств: цеховий статут і цехове argo, етнопедагогічні засади і реконструкція // Наук. зап. Терноп. нац. пед. ун-ту ім. В. Гнатюка. Сер. Мистецтвознавство. — 2014. — № 2. — С. 116-128.
31. Черемський, К. П. Повернення традиції / К. П. Черемський. — Х.: Центр Леся Курбаса. — 1999. — 288 с.
32. Черемський, К. П. Шлях звичаю / К. П. Черемський. — Х.: Глас. — 2002. — 444 с.
33. Черемський, К.П. Таємниці кобзарського співу / К. П. Черемський // Сніп. — 1997. — № 1. — С. 65-70.

Olexander Matkovsky (Sumy)

TO THE QUESTION OF THE PHILOSOPHY OF KOBZA ART

The article presents an attempt to consider the essence of the philosophy of the kobzar phenomenon - an authentic worldview and artistic paradigm of national actors. The constituents of the worldview and behavioral nature of the folk singer have been clarified.

Keywords: folk singer, kobzar, philosophy of kobzar art, kobzar performance art.

Віктор МИШАЛОВ (Мельбурн, Австралія)

СПОГАДИ ПРО ЗУСТРІЧІ З БАНДУРИСТОМ ВАСИЛЕМ ЄМЦЕМ

Спогади присвячені видатному бандуристові ХХ століття Василю Ємцю. Автор звертає увагу на маловідомі особливості життя й творчості видатного митця, що сприяли його становленню як виконавця на бандурі, майстра музичних інструментів.

Робота проявляє розуміння багатьох світоглядних і професійних сторін В. Ємця, допомагає з'ясувати витоки українського бандурництва, його зв'язок з традиційним кобзарством, а також накреслює шляхи розвитку для сучасних виконавців.

Ключові слова: Василь Ємець, бандура, бандурництво.

1978 року я отримав стипендію від Австралійської ради мистецтв, щоб удосконалити свої знання в грі на бандурі у провідних бандуристів української діаспори, які тоді проживали в Північній Америці.

У грудні 1988 р. полетів я з Сіднею в Австралії через Фіджі та Гаваї в Сан-Франциско де перебував кілька днів, а звідти в Детройт — до Кобзарської Січі — як її охрестив тоді відомий концертний співак та соліст УКБ ім. Т. Шевченка — Михайло Мінський.

У Детройті мав нагоду вчитися в провідних бандуристів Української Капели Бандуристів імені Т. Шевченка: Петра Китастого та Петра Гончаренка. Також ходив на консультації до бандуристів Миколи Лісківського, Григорія Назаренка (учасник Полтавської капели бандуристів з 1925 р.) а пізніше й до Григорія Китастого. Будучи в Північній Америці, я мав також нагоду відвідати Нью-Йорк, де спілкувався з мистецьким керівником Школи гри на бандурі о. Сергієм Кіндзерявим-Пастуховим (учень К. Місевича) та Р. Левицьким, і де також мав нагоду поспілкуватися з добрим другом З. Штокалка — Левком Майстренком. У Торонто я мав зустрічі з керівником бандурних ансамблів, пані Валентиною Родак, а також з Мирославом Дяковським (учень З. Штокалка), а у Вінніпезі з кобзистом Павлом Конопленком-Запорожцем. Хотів у той час ще зустрітися з найкращим учнем Гната Хоткевича — Леонідом Гайдамакою, але саме в цей час він пе-

реїхав з Нью-Йорку до своєї дочки в Нью-Гемпшир, і під час цієї подорожі не вдалося мені його провідати.

По дорозі додому в Австралію завітав у Лос Анджелес, де мав нагоду побувати та повчитися у Василя Ємця — віртуоза гри на бандурі та основоположника першої професійної капели бандуристів у Києві в 1918 р., яка згодом переросла в Київську державну капелу бандуристів.

Раніше я вів з паном Василем листування, де подавав різні питання про майстерність гри на бандурі та інші аспекти техніки гри на бандурі. Він на мої листи відповідав і деякі й досьогодні збереглися.

Прилетів я в Лос-Анджелес і сів на автобус до Голівуду. Здається, години зо 3-4 їхав, аж поки не доїхав до відповідної зупинки. Пам'ятаю, що довго їхав. Виліз із валізками та з бандурами і вже в Голівуді взяв таксі до хати відомого бандуриста.

І так, піднявши вгору сходами, зійшов до хати — і почалося наше живе спілкування.

Поговорили, поїли. Я дещо пограв. Подивився на бандури, які він мав, та й настроївши, пограв і на них. Подивився на архів, і говорили, і говорили. Яка приємність спілкуватися з спеціалістом про улюблені справи. Я в той час мав зі собою касетний магнітофон, на якому вдалося чимало записати.

Офіційна біографія Василя Ємця доступна і надрукована у різних виданнях та в інтернеті, й тут, мабуть, немає потреби повторити те, що раніше було надруковано. Біографія друкувалася і передрукувалася, причому, у пана Василя також була велика пам'ятна книжка, яка вийшла в 1961 р., де найважливіші статті, рецензії та фотографії були зібрані. На жаль, мало хто за останні роки близько спілкувався безпосередньо з ним, та ще менше мали нагоду з ним провести бесіду про бандуру та кобзарство, а він же — жива історія, фактично в той час поодинокий бандурист, який безпосередньо вчився у традиційних сліпих, та взагалі людина, яка була зв'язана дуже тісно з бандуристами та іншими видатними громадськими діячами на початку ХХ століття.

Василь Ємець знав особисто таких слобідських кобзарів як І. Кучеренко. П. Древченко, П. Гащенко, Г. Гончаренко, а також зустрічався з кобзарями Т. Пархоменко та М. Кравченко. Він знав видатних бандуристів у Москві, у Києві, у Кратеринодарі на Кубані та в Празі. Його рідна сестра заміж вийшла за учасника Київської капели бандуристів Г. Копана, і в 20-х роках він тримав тісний контакт з ними. Ємець теж знав чимало відомих діячів української культури, як-от К. Стеценко, О. Кошиць, В. Авраменко, М. Дрімченка, О. Олесь, О. Синявський та політичних діячів — С. Петлюра, П. Скоропадський та ін.

Хата у В. Ємця була скромна. Одноповерхове бангало. З порогу хати було видно скелю, де великими буквами стояло слово HOLLYWOOD.

У кутку кімнати була скульптура обличчя — кобзаря І. Кучугури-Кучеренка, яку зліпив брат Василя, Федір, який був художником, і жив, і працював у Берліні. Скульптуру Кучеренка він зліпив, коли довідався про смерть видатного кобзаря.

Спогади це одна річ, але такі, що мають 40 років давности іноді можуть бути неповні, зате вдалося відновити з допомогою фонозаписів, які були зроблені на плівці в той час, та ще й із записами зі щоденника, який я тоді вів. Багато чого повертається із забуття.

Юний 18-літній збирач інформації про бандуру та кобзарство має особливі питання, які відрізняються від тих, які цікавлять його сьогодні. Те, що вважалося важливим в той час, не зовсім вважається важливим чи потрібним сьогодні. Тоді цікавили кар'єра концертного бандуриста, віртуозна техніка та як її добувати, нові цікаві унікальні композиції і як грою на бандурі можна було захопити публіку. Сьогодні мене цікавлять вже інші питання: той зв'язок з автентичними сліпими кобзарями, які мали перші зрячі бандуристи, як ці люди жили, як з ними спілкувалися, які твори були в їхньому репертуарі і на що вони в той час більше звертали увагу, а також — засади формування раннього бандурицтва, яке різнилося від кобзарської традиції, але в той час вважалося її продовженням.

От сьогодні я розумію, що існувала кобзарська традиція, яка відрізнялася від концертного виконавства. Вимоги традиції були інші, ніж у концертного виконавця. Аудиторія також була інша, й вимоги до виконавства були дещо інші. Воно відрізнялося від сучасної культури, де сьогодні панує розважальна музика. Кобзарі не співали пісні виключно для розваги слухачів, заради оплесків. Вони співали пісні, канти, псальми та думи жалібного характеру, які мали функцію, яка межувалася з сакральним, адже люди за таке виконання не аплодували й не били оплесків. Важко аплодувати пісню про смерть чи про якесь нещастя. Вони за свої професійні плачі діставали замість оплесків — певне жалування. Така музика заповнювала певну психологічну потребу в народі оспівати страждання, нещастя, несправедливість та неправду. Через своє виконавство вони об'єднували людей проти цього нещастя та неправди, щоб вони могли спільно пережити те нещастя, що кругом панувало.

Саме традиційний репертуар кобзарський оспівував правду, неправду та несправедливість. Існує багато пісень, які характеризують життя українського селянина в ті часи, де все у щоденному житті було заховано брехнею, де історія була спотворена і спотворювалася на очах ... і де неправда царювала.

Як молодого збирача, у той час мене більше цікавили пісні, які мали відповідний збуджуючий ефект на публіку — жартівливі пісні, хоч я помітив, що старовинний гумор у східних українців трохи незвичний для молодії людини, яка виросла в Австралії. Я помітив, що українці — це такі люди,

які можуть плакати й сміятися в той самий час, а сміються вони з нещастя та несправедливості, бо це засіб, який допомагає людині перемогти це нещастя. Ще помітні були пісні, які осміювали тих осіб в сільському побуті, які відходили від норм традиційної громадської поведінки.

Особливості інструментів

Ємець протягом свого життя мав кілька інструментів. Перший інструмент, який від прибав у 1908 році, був роботи київського майстра Антона Паплинського. Цей інструмент був налаштований діатонічно та мав 32 струни — 8 басків та 24 приструнки.

Незабаром у 1912 р. Ємець замовив собі новий інструмент у того ж самого Паплинського — більш досконалу модель. Цей інструмент мав вже 12 басків та 22 приструнки й був налаштований діатонічно. Цей інструмент став тим концертним інструментом, на якому Ємець грав та об'їхав всю Європу та північну Америку. Інструмент кілька разів ремонтувався. Міняли деку й кілки. Приструнки мали металеві кілки, а для басків — дерев'яні. Інструмент став зразком для інструментів, які робили в 1920-х роках в Чехословаччині та пізніше в Галичині.

Пізніше, коли Ємець взявся за поповнення репертуару, то прийшлося йому якимсь способом хроматизувати звукоряд бандуру. Він сам почав майструвати експериментальні інструменти, щоб задовольнити зростаючі вимоги концертного репертуару, де включав переклади класичної музики. Він узявся за подолання різних проблем у засвоєнні техніки гри на хроматичній бандурі й випробував різні способи, щоб хроматичні звуки стали доступнішими.

Ємець зробив кілька експериментальних інструментів, а останній інструмент — це була велика концертна бандура з 62 струнами, яка була налаштована на 5 повних хроматичних октав.

Інструмент мав велику площу для деки, і хоч інструмент по розмірах був дещо незручний, зате велика площа деки давала повніший, сочніший та голосніший звук. Механіки для перестроювання струн у різних тональностях на інструменті не було. Хроматизація проводилася додаванням додаткових хроматичних струн. Вони були влаштовані специфічно: на кобилці струни ділилися на два ряди — головний ряд у до мажорі та й допоміжний нижній ряд, де були влаштовані хроматичні струни. На обичайці всі струни знаходилися в одній площині, так що інструмент по обичайці мав хроматичний стрій.

Ємець на такому інструменті міг грати свої попередні продукції правою рукою на приструнках так, як раніше, а ліва мала легкий доступ до струни хроматичного ряду. Коли праву руку підняти, то вона мала доступ до хроматичних звуків. Ліва рука в звичайному положенні, тобто граючи по

обичайці, мала доступ до хроматичного ряду, а в перекидці через обичайки — до діатонічного ряду.

Особливості репертуару

Основою репертуару В. Ємця переважно були народні пісні, які були популярні на початку ХХ століття. Крім цього, він включав деякі думи, кан-ти та псалми, які знаходилися в традиційному кобзарському репертуарі, а також деякі інструментальні танці. У цей час створювалися параметри сценічного бандурництва — концертне виконавство віддавало перевагу репертуару розважального характеру, де були включені міські романси, історичні пісні та жартівливі пісні, які не були притаманні традиційному кобзарському репертуарі, а мали розважальний характер.

У репертуарі досить поважне місце займають твори на слова українських поетів які формували українську уяву, головню, твори на слова Т. Шевченка та інших поетів та входили новостворені історичні пісні — пісні, які оспівували історичне оточення тих часів, але були створені, щоб навскоси коментувати про події, які відбувалися тоді навкруги.

Ємець із кожним роком до концертного репертуару все більше включав інструментальні продукції, мабуть, у зв'язку з тим, що доводилося все більше виступати перед неукраїнською публікою. Спершу це були народні танкові мелодії та марші, які розширювалися у формі з включенням різних варіацій і розширювалися в різні віночки, попури та фантазії, побудовані на відомих тоді народних мелодіях. Для того, щоби розширити твори, він різні пасажи та частини виконував, вживаючи варіації у техніці: тремоло, тремоландо, грання обертонами та з додатком різними фігураціями, чергуючи темп та динаміку, щоб якнайбільше розрізнити окремі частини та показати технічні можливості не лише музиканта, але й можливості бандури.

З'явилися суто інструментальні композиції, такі як «Передзвони» та «Сніговій», де народна мелодія розширювалася, за творчим задумом виконавця. Також твори, які відрізняли різні етнографічні зони України: «В степах України», «З Кримських гір» та «В горах України».

Тут Ємець показував своє досконале володіння різними прикрасами та майстерний контроль над змінами в темпі. У творі «В горах України» він грає тремоландо, яке на основі мінорового акорду починається дуже повільно й досягає такої швидкості чергування пальців, що звук імітує звук грання смичка, ... а потім поступове уповільнення. І все це було зроблене в симфонічних масштабах і демонструвало його технічне володіння тонкощами музичних можливостей інструменту.

Треба звернути увагу на те, що Ємець мало мав конкурентів в Україні в техніці гри. Тоді, коли виступав, у діаспорі взагалі конкурентів не було. Він був неперевершений віртуоз, та й один із тих, хто торували процес удосконалення техніки гри, і можна дивуватися, звідки він набирав ідеї та натх-

нення для поповнення свого репертуару в таких умовах, де бандуристів не було зовсім. Звідки діставав він наснагу, адже таку завзяту та розширену творчість ми бачимо рідко взагалі у виконавстві бандуристів в Україні.

Можна бачити певну паралель у підході, якщо порівняти шляхи Хоткевича і Ємця, а також відмінність життя людини, яка залишилася в Україні, та життя людини яка виїхала в еміграцію. Це ми бачимо в композиції, в техніці, та взагалі, у формуванні феномену бандуриництва. І хоч обоє народилися на Слобідщині та знали про існування один одного — і мали навіть чимало спільних друзів та знайомих — зате вони ніколи особисто не зустрічалися. Тоді, коли Ємець проявив свою концертну діяльність, Хоткевич був за кордоном у Західній Україні, а коли Хоткевич повернувся в Надніпрянську Україну, то Ємець вже жив і вчився в Москві. Коли Ємець повернувся до Харкова, Хоткевич був уже на засланні, на Воронежчині, а коли Хоткевич повернувся до Харкова, то Ємець вже був у Києві, а звідси виїхав в еміграцію.

Один із посередників між Ємцем та Хоткевичам був кобзар Іван Кучугура-Кучеренко, від кого Ємець узяв свої початки гри на бандурі. Кучеренко передав чимало того, що він підхопив від Хоткевича: між творами — і думи «Про Хмельницького» та «Про Смерть козака-бандуриста», які скомпонував Гнат Хоткевич та які стали частиною репертуару Кучеренка, і які від Кучеренка перебрав Ємець.

Більшість музичних нот, які В. Ємець розписав, були, на жаль втрачені. Майже всі свої музичні композиції та обробки В. Ємець розписав на ноти та ще й мав гарну збірку архівних записів автентичного кобзарського репертуару, який записав від таких кобзарів, як І. Кучеренко та інших. Вони всі зберігалися в спеціальному ящику, який під час гастролей залишив у підвалі хати проф. П. Маценко у Вінніпезі. У цей час була велика повінь, і нижні поверхи хати були затоплені, а ящик попав під воду, і майже всі рукописи були знищені.

Зате дещо збереглося, і мені Ємець показав жменю нот, деякі з них були включені та видані у різних збірниках у Празі в 1920-их роках. На жаль, не вдалося переписати та сфотографувати те, що він показав. На обмежений бюджет, який у мене був, я вже плівки не мав щоб сфотографувати, і планував до цієї справи повернутися й перезняти все наступної подорожі. На жаль це не вдалося зробити.

Особливості техніки гри

На моє прохання, Ємець спершу відмовився не лише мені пограти, але взагалі бандуру взяти в руки, але через кілька днів умовлянь нарешті показав мені деякі вправи. Перше, що пам'ятаю, було грання арпеджіо в низхіднім напрямі, тобто, замість того, щоб грати арпеджіо з найнижчою стру-

ною по черзі вгору, він робив це вниз, причому міг міняти акцент у процесі грання арпеджіо, так що воно впадало на різні ноти акорду.

Граючи тремоландо, він не лише грав висхідним способом, але і в нисхідним та вгору і вниз. При чому, він ще контролював темп грання тремоландо і вживав як засіб фразування.

У гранні гам, Ємець не вживав першого пальця, і не чергував їх у процесі грання гам вгору чи вниз, а вживав 2-3-4 пальці в різному чергуванні, щоб мати контроль над пливучістю гами. У багатьох пасажах він тягнув пальці по струн так, як традиційно грали кобзарі, а в складніших творах вимагав повний контроль над кожним пальцем. Грав він і щипком, і ударом, і відрізняв певні мелодійні фігурації чергуванням цих прийомів.

У лівій руці він звертав увагу на те що коли вона грала по обичайці, треба грати якнайближче до середини струни для здобування «солодкого» звуку. У перекидці лівої руки грав переважно ударом, але коли брав акорди, то тризвучи грав щипком.

Він звернув увагу на те, що треба пальці не піднімати занадто над струнами в процесі гри, а тримати якнайближче до струни, щоб не втрачати час на рухи та оминати помилки. Коли ставити пальці для грання, то він звернув увагу, що різкі зміни в кисті треба уникати, а щоби пальці ходили по струнах, як павук — окремо.

Для нього велике значення мало глушіння струн, і він пропонував, щоб я більше звернув на це увагу, щоб зайвого гудіння уникати. Глушіння він робив окремими пальцями, де скорочував вібрації струни пучкою. Він говорив, кілька разів згадуючи про ефективність рухів, про уникнення вживання в грі забагато сили, про деформацію звуку, коли рука рвала струну.. І хоча його ліва рука була дуже вправною, він звертав увагу на те, що найголовнішою рукою все ж таки вважається та, яка проводить мелодію. Супровід, який ніби йде на задній план, не повинен бути механічним і бездушним.

Останні дні

Так сталося, що в той час, коли я жив у Василя Ємця, він уже бандуру в руки не брав і не грав, і наполягав на тому, що не буде брати інструмент до рук. Дружина також розповіла, що не пам'ятала вона, коли востаннє він бандуру брав і грав. Вдалося мені його інструменти в руки взяти, настроїти та на них пограти. А підстроївши його інструменти, далі ми проводили різні бесіди.

Заграв йому те, що я міг на своїй бандурі (Чернігівці концертного типу з механікою), я також дещо заграв і по-харківському і різними способами, і вдалося мені його трохи заманити. Я почав звертати увагу на специфічні вправи та прийоми тремоло та тремолювання і розповів, що мені важко

розуміти, як він це робив. Кілька разів спробував, та нарешті він узяв бандуру в руки й розповів дещо про свій підхід та про своє виконання.

Потім пішла розмова про різні вправи та деякі труднощі, що треба звертати увагу і працювати, щоб удосконалити техніку; особливо пам'ятаю тремоло, тремоландо, деякі гамоподібні пасажі та звернув увагу на проведення лівої руки по обичайці бандури та про вживання лівої руки в перекидку.

Пояснення, які він давав, не вживали ту термінологію, яку розробили та вживають сучасні академічні бандуристи в консерваторіях в Україні. Використовував більш зрозумілі мовні вирази та поняття.

Далі ми сіли й проводили бесіду відносно репертуару. У нього в Святоковому альбомі був список усіх пісень та інструментальних продукцій, які він виконував протягом своєї кар'єри. Включивши магнітофон, я майже все записав — тексти та мелодії, де були рідкісні твори, особливо мелодії тих пісень, які співав Іван Кучеренко, які іноді були незвичні. Із вокальних творів, мабуть, найціннішими були мелодії українських дум, які Ємець співав, хоч мені вдалося лише частково і без супроводу бандури їх записати. Найцікавішою з усіх записів є, мабуть, мелодія думи «Про Хмельницького», яку він перейняв від Кучеренка.

Коли записав всі пісні, то говорили про інструментальні продукції, і, хоч на бандурі він їх мені не загравав, зате заспівав мелодії цих композицій та розповів, як вони звучали.

Ємець пізніше витянув сигнальний примірник довгограючої пластинки, яку він приготував до тиражування, але яку він забракував і не видав. На старому патефоні він цю пластинку загравав, і вдалося мені дещо переписати. З одної сторони, була композиція «З Карпатських гір» — твір, який був побудований на староукраїнських мотивах, між ними мелодії до «Аркана». На звороті були записи «Сніговій», «В степах України» та деякі інші танки. Пластинка була інструментальна і була розрахована на неукраїнську публіку.

В останні дні Василь Ємець готував книжку спогадів про концертування Закарпаттям, і проблеми, які він спіткав, бачив та розумів у Чехословаччині в боротьбі з москвофільством, яке старалося перебрати народну владу на Закарпатті в 1920-30 роки.

У нього була готова довгограюча пластинка інструментальних продукцій, яку записав в 1955-58 роках в Голівуді, але яку не видано було, бо він був незадоволений результатом. Дружина мала на думці видати цю пластинку після смерті бандуриста, але так сталося, що Ємець помер в 1982 р. і вона незабаром теж померла, так що спогади про концертування та записи так і не вийшли.

Особливості характеру Ємця

Ємець був спокійної вдачі, але загорався в очах, коли говорив про козацький ідеал та про гетьмана Павла Скоропадського. Його вважали українським монархістом, і він був консервативної політичної думки та поглядів, які не зовсім сходилися з тим, що було більш поширене в українській діаспорі в ті часи.

В Голівуді мало було українців, а здебільшого були з Галичини і не зовсім розуміли ментальність українців зі Східної України та ті, які виїхали з-під російської України, а, крім цього, бандура — це був досить незвичний інструмент в очах галицької діаспори — безперспективний (тобто не можна було грошей заробити від гри на неї) в американському побуті.

Були в нього певні колізії з української громади в Лос-Анджелесі. Українська громада шукала героїв у важкі часи емігрантські, і вихвалювали та оспівували таких історичних діячів, яких Ємець особисто знав або зустрічав і до яких він не зовсім прихильно ставився. Це теж давало себе знати, і хоч він дав левову частину грошей на будівництво українського культурного центру в Лос-Анджелесі, до нього та повоєнна група емігрантів, яка перебрала керівництво центру, неприхильно ставилася й кілька разів його образила. Це на нього негативно вплинуло, і він більше туди ногою не ступав.

Є відомості, що Ємець грав на бандурі екзотичні музичні ефекти у деяких голівідських фільмах. Там бандура імітувала нібито арабську музику, але таких фільмів не вдалося знайти, і він про це мені особисто не говорив.

У Франції в 1930-их роках Ємець виступав разом в дуеті зі співачкою Роксоляною Вербицькою (Витвицькою). Вони об'їхали Францію та Бельгію з концертами, де були не лише українські пісні, але й чужинецькі твори різними мовами. Були записані пластинки, які були видані серією на французькій фірмі RAME. Про записи писалося в українській пресі, що це були найкращі записи української музики, які до сьогодні зроблені. Ємець збирався з цією співачкою женитися, але коли повернувся з гастролей по Канаді, виявилося, що вона вийшла заміж за іншого, і він з того часу не згадував її ім'я ніде: ні в спогадах, ні у своїх працях.

Брат Василя Ємця, Федір, був художником і скульптуром і працював в Берліні. У нього син Троян вчився в українській гімназії в Зальцбурзі, де мій батько вчився й жив разом з ним у гуртожитку. Наслідство Ємця, після його смерті та смерті дружини, перейшло в його руки, і певний час я намагався викупити записи, рукописи та інструменти. На жаль, цього не вдалося зробити, бо листування раптом припинилося з невідомих причин.

Одне питання, яке важко було мені зрозуміти, було про те, чому ніхто в українській діаспорі у повоєнних роках не відвідував Ємця і не брав лекції гри на бандурі, після того як він переселився в Лос-Анджелес. Взагалі ніхто з вправних бандуристів не відвідував його. В певний час недалеко від нього в Каліфорнії жили такі постаті, як Володимир Божик і Григорій Китастий,

але ніхто до нього не приїздив і нічого не зафіксував, ніякої інформації, а він на це мені звернув увагу, бо видно, що дуже хотів. Це видно з кореспонденції, яку він вів з Миколою Чорним у Школі гри на бандурі в Нью-Йорку та з різними діячами української культури.

Під час мого перебування та навчання у В. Ємця вдалося мені спостерігати життя видатного митця, який у той час мав уже 89 років. Він щоденно ходив довкола своєї хати кілька разів на зарядку, а також робив різні йогівські вправи. Одна з тих, які залишили враження: він стояв на голові по 15 хвилин, так що ноги піднімалися прямокутно вгору, причому в цей час нічого зовсім не говорив, а зосереджувався над чимось. Він зовсім перестав розмовляти і дихав спеціально. Він міг зосереджувати себе так, що міг контролювати повністю своє тіло. Це, мабуть, один із секретів його володіння змін у темпів та крендендо та те, що міг так зосереджуватися на гри що ніколи не робив помилки, коли він грав великі та складні інструментальні продукції.

Victor Mishalow (Melbourne, Australia)

MEMORIES ABOUT MEETING WITH BANDURIST VASYL YEMTS

These memoirs are dedicated to the outstanding bandura player of the XX century Vasyl Yemetz. The author draws attention to the little-known features of the life and work of this outstanding artist, wato contributed to his formation as a bandura performer, to become a master of this musical instruments. The study clarifies the understanding of many worldviews and professional aspects of V. Yemetz, helps to define the origins of Ukrainian bandura, its connection with traditional kobzarism, and outlines paths for further development for modern performers.

Keywords: Vasyl Yemetz, bandura, bandurism.

Victor MISHALOW (Melbourne, Australia)

TRADITION AND INNOVATION IN THE BANDURA PERFORMANCES OF VASYL YEMETZ

In the XX century, specific individuals in the Ukrainian Diaspora preserved, developed and propagated aspects of bandura culture and tradition, much of which disappeared in Ukraine in the light of new political realities. This included such aspects as the loss of the Kharkiv type bandura, the Kharkiv method and technique of playing, and its traditional repertoire. During the 20th century Vasyl Yemetz made a significant contribution to the development of the modern bandura and the establishment of solo concert performance on the instrument. This study is an attempt to glean new information regarding traditional playing techniques he learned as a youth and new techniques he later developed, and also a reevaluation of his repertoire based on reminiscences and recordings made by the author in 1979.

Ключові слова: bandura, kobzar, Yemetz, playing technique, Ukrainian Diaspora.

The goal of this study is to focus on traditional, transformational and innovational aspects in the performance practice and playing technique of Vasyl Yemetz; to reevaluate those aspects of the kobzar tradition that he retained, and those that he modified in his concert performance practices, and to compare these to contemporary practices later developed in Ukraine.

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 bandura playing techniques used by Vasyl Yemetz, in particular, the method of systematic classification and complex analysis of the playing techniques that he retained and also later developed. The study and analysis is directed toward the bandura playing technique and repertoire of Vasyl Yemetz and his philosophy regarding his approach to the bandura.

The materials used in the preparation of this study include books and articles regarding the bandura, and specifically about Vasyl Yemetz, recordings on cassette tape and photographs made by the author. Separate conclusions and generalizations were made on the basis of personal interaction with the informant and also notes taken at that time.

The scientific **novelty** of the work is the introduction into scientific circulation of an organological and ergological analysis of the activities of bandurist Vasyl Yemetz, the tradition, systematization of the various adaptations, and the development of independent innovations in the performance practice by this artist on this traditional Ukrainian folk instrument.

Introduction

In 1978, the writer received a scholarship from the Australia Council of the Arts to improve his technical playing skills studying under prominent bandura players living who resided in North America.

In December 1987, he flew from Sydney to North America where he had the opportunity to study with the prominent bandura players of the Ukrainian Bandurist Chorus in Detroit: Peter Kytasty and Peter Honcharenko. In Detroit he consulted with bandurists Mykola Liskivsky, Hryhoriy Nazarenko (a participant of the Poltava Bandurist Capella from 1925) and later with the artistic director of the Ukrainian Bandurist Chorus — Hryhory Kytasty. Being in North America, he also had the opportunity to spend time with the artistic director of NY School of Bandura, Serhiy Kindzeryav-Pastikhiv (a student of bandurist K. Misevych) and R. Levitsky, and also communicated with Z. Shtokalko's close friend — Levko Maistrenko. In Toronto, he met up with the director of the bandura ensembles, Mrs. Valentina Rodak, as well as with Myroslav Diakovsky (a student of Z. Shtokalko), and in Winnipeg with the kobza player Pavlo Konoplenko-Zaporozhetz.

On his way home to Australia, he visited Los Angeles, where he had the opportunity to spend time with Vasyl Yemetz, a virtuoso bandurist and the founder of the first professional bandura ensemble organized in Kyiv in 1918, which grew into the Kyiv State Bandurist Capella.

Previously, the writer had corresponded with Mr. Yemetz, raising numerous questions about bandura playing techniques and other aspects regarding the history of the bandura.

The writer flew to Los Angeles and traveled by bus to Hollywood where he stayed with Yemetz for a period of 7 days.

We spoke for a short time and after a small meal was invited to demonstrate my playing. After playing, I looked over his instruments, tuned them up and played them. I looked over his archives and we continued to talk at length recording some of the conversations on a cassette recorder.

The official biography of Vasyl Yemetz is readily available and has appeared in various publications and is also available on the Internet. It was reprinted several times. Yemetz also had a large memorial bibliographical book published in 1961¹⁾ [6] where important articles, reviews and photographs were collected. Unfortu-

¹⁾Yemetz, V. U zolote 50-richchia na sluzhbi Ukrainy. Pro kozakiv- bandurystiv (To the golden 50th anniversary in service of Ukraine. About kozak- bandurists.) Hollywood. — Toronto, 1961. — 381 pp.

nately, in more recent years few bandurists or musicologists had communicated with him, much less had the opportunity to talk to him in depth about the bandura, the traditional kobzars or about the state of Ukrainian music in the early XXth century. Yemetz was the single concert bandura player who had studied directly from the traditional blind kobzars. He was also very closely connected with the first stage performing bandura players — a phenomenon that developed in the early XXth century.[3]²⁾

Vasyl Yemetz personally knew such prominent traditional kobzars from the Kharkiv region such as I. Kucherenko. P. Drevchenko, P. Hashchenko, H. Honcharenko and also met up with the kobzars from other regions such as Chernihiv kobzar T. Parkhomenko and Poltava kobzar M. Kravchenko. He knew many prominent bandura players in major cities such as Moscow, Kyiv, Katerynodar in the Kuban and Prague. His sister married a member of the Kyiv Bandurist Capella (H. Kopan), and he kept close in contact with him. He also in close contact with many prominent Ukrainian culture figures such as K. Stetsenko, O. Koshytz, V. Avramenko, M. Drimchenko, O. Oles.

Vasyl Yemetz's house was quite modest. A one-story bungalow. From the doorstep of the house one could see the cliff where the word HOLLYWOOD was erected in large white letters. In the corner of the living room was the bust of the blind kobzar I. Kuchuhura- Kucherenko — that was sculpted by Vasyl's brother, Fedir, an artist who lived and worked in Berlin. He created the sculpture when he learned of the execution of the prominent kobzar³⁾.

Memories are one thing, but those who are 40 years old can sometimes be incomplete. Many of these memories and observations were recovered with the help of the recordings⁴⁾ that were made by myself at the time, and with the entries from the diary that I then kept, much comes back from oblivion.

A young 18-year-old bandurist and collector of kobzar antiquities I had specific issues that were somewhat different from those that interest me today. What was considered important at that time seems to have lost its importance today. At that time I was interested in mastering bandura technique and how to refine and develop it. I was also interesting in new and unique compositions and how to play the bandura in a manner that would capture the public. Today, these accents

²⁾Dutchak, V. H. (2011) Zberezhennia i rozvytok rehionalnykh tradytsii kobzarskoho instrumentarii v ukrainskomu zarukizhzi (kinets XX — pochatok XXI st.) [Preservation and development of regional traditions of kobza instruments in Ukrainian abroad (end of XX — beginning of the XXI century)]. *Ukrainska kultura mynule, suchasne, shliakhy rozvytku: Naukovi zapysky Riveneskoho derzhavnoho huanitarnoho universytetu*. 17 (vol. 1) 230— 234 (in Ukrainian).

³⁾Ivan Kuchuhura-Kucherenko was a traditional blind kobzar who rose to the prominence of National artist of Ukraine. He was arrested in 1936 and executed in 1937 by the NKVD.

⁴⁾Sections of these recordings are available on Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=y82iI8uBwT8> The diary has also been published <http://www.infoukes.com/lists/banduraforum/>.

have shifted, and I am more interested in other aspects: the connection of modern players with the authentic blind kobzars, how these people lived, how they communicated, what works were retained in their repertoire and what aspects they paid more attention to at the time, as well as principles for the formation of early bandura playing technique.

Today I understand that there was a kobzar tradition that was considerably different from that which we hear in contemporary concert performance by concert bandurists. The requirements of the tradition were also different from those of a concert performer. The listening audience was also different, as were the performance requirements. Kobzar traditions were different from the modern culture of entertainment today. The kobzars usually did not have in their repertoire songs played solely for entertainment nor for the sake of applause. They sang songs, kants, psalms, and works of a mournful nature that had a particular social function that bordered on the sacred. Just like sacred works performed in church the audience did not applaud these renditions. It is inappropriate to applaud a song that songs about death, or misery. They received for their professional renditions or services a reward or honorarium instead of applause. Such music filled a psychological need to sound out about suffering, misery, injustice and unrighteousness and to have listeners share these feelings. Through their fulfillment, they united people to face misfortune and unrighteousness proving that they could jointly live through the misery that prevailed around.

It was the kobzar's repertoire that included songs about truth, falsehood and injustice. There are numerous songs that characterize the life of a Ukrainian peasant in those times, where aspects of everyday life were hidden by lies, and where history and truth were distorted.

For the young collector of kobzar materials, I was more interested in songs that had a more positive and uplifting effect on the public – entertaining pieces. These included humorous songs, and I noticed that the ancient humor of Eastern Ukrainians was somewhat unusual for a young man who grew up in Australia. Ukrainians are the kind of people who can cry and laugh at the same time, and often laughed through misery and injustice, and song has become a tool to help overcome misery. They ridiculed persons in rural life who deviated from standard behavior and social norms.

Yemetz had several concert instruments throughout his life. The first instrument he acquired in 1908 was the work of master bandura maker Anton Paplynsky in Kyiv. This instrument was tuned diatonically and had 32 strings — 8 basses and 24 treble strings.

In 1912, Yemetz later ordered a new instrument from Paplynsky, a more sophisticated model. This instrument now had 12 basses and 22 treble strings but was also tuned diatonically through 4 and half octaves. This instrument became Yemetz's main concert instrument on which he played and toured all over Europe and North America. It was very light and quite fragile and had to be repaired

numerous times, most notably the replacement of the soundboard. The treble strings had metal pegs, although the basses continued to have wooden tuning pegs. This bandura became the model for instruments that were made later in Czechoslovakia in the 1920's and in Galicia in the 1930's.

Later, when the Yemetz began to expand his concert repertoire, he had to chromaticize the bandura in some way. He began to develop experimental instruments to satisfy the growing demands of his repertoire, where he began to include transcription of classical music and had to tackle various problems in mastering the technique of playing on a chromatic bandura.

Yemetz made several experimental instruments, the last instrument being a large concert band with 62 strings tuned chromatically with a range of 5 full chromatically tuned octaves.

This instrument had a large soundboard, and although the shape of the instrument was somewhat cumbersome and inconvenient, it did give a fuller, louder and richer sound. There were no mechanical devices to rapidly retune the instrument. Chromatization was achieved by the addition of chromatic strings that were arranged in a specific manner: on the bridge, the strings were divided into two rows — the main row corresponding to the white keys on the piano and the auxiliary secondary lower row where the chromatic strings were arranged which corresponded to the black keys. On the edge of the instrument, all the strings were in the same plane, so that the strings on the instrument produced a chromatic row along the edge.

On such an instrument Yemetz could play his previous mastered concert repertoire with his right hand on the strings nearer the bridge, as before, and with the left he had easy access to the full chromatic row. When he played his right hand, he played usually near the bridge on the diatonic row and when he raised the hand towards the upper edge, he had easy access to all the additional chromatic sounds. The left hand in the normal position, that is, playing on the edge of the instrument had access to the chromatic row but when thrown over the edge of the instrument — he had access to the diatonically tuned row.

The basis of V. Yemetz's repertoire was primarily folk songs that were popular in the early twentieth century. In addition, he included some dumas, kants and psalms that were part of the traditional kobzar repertoire, as well as some instrumental dances. At this time, the parameters of stage bandura performance were being formulated — a concert performance of repertoire mostly for entertainment, which included urban romances, historical songs and humorous songs that were not normally found in the traditional kobzar repertoire, but whose function was to entertain the concert audience.

Yemetz's repertoire included works to the words of poets who formed contemporary Ukrainian consciousness, and also included newly created historical songs—songs that sang about the historical events of those times.

With each year Yemetz increased the number of instrumental compositions in his performances, as more and non-Ukrainian listeners came to his performances. In the beginning, these were folk dance tunes and marches, which were expanded in form and complexity through the use of variations. It also included medleys, and fantasies, built on then popular folk tunes. In order to expand these works he performed different passages and parts using variations in technique: tremolo, tremolando, playing overtones, alternating the tempo and dynamics in order to distinguish the individual parts as much as possible and show the diverse technical capabilities not only of the instrument, but also of the artist.

Purely instrumental compositions such as “Church Bells” and “The Dancing Snowflakes” began to emerge — where folk tunes were expanded by the artist’s creative intent as much as possible. Compositions began to appear that distinguished different ethnographic zones of Ukraine, using tunes that were popular in those regions with the poetic names “In the Steppes of Ukraine”, “From the Crimean Mountains” and “In the Carpathian Mountains of Ukraine”.

It should be noted that at one time Yemetz had few competitors in Ukraine regarding bandura playing, and there were no similar bandurists of his caliber in the Ukrainian Diaspora at all. He was the consummate virtuoso and one of those who pioneered the process of improving playing technique, and one can only wonder where he gathered ideas and inspiration to replenish his repertoire in such conditions where bandurists where there were no bandurists at all. We rarely see such enthusiastic and expanded creativity in the performance of bandura players today in Ukraine.

One can notice a parallel in approaches between Hnat Khotkevych and Vasyl Yemetz. This is seen in composition, playing technique and in shaping the phenomenon of “bandurism”. Despite the fact that they were both born in the Sloboda region and knew about each other’s existence — and had friends in common — they never actually met in person. At the time when Yemetz developed his concert activity, Khotkevych had emigrated to Western Ukraine, and when Khotkevych returned, Yemetz was living and studying in Moscow. When Yemetz returned to Kharkiv, Khotkevych was in exile, and when Khotkevych returned to Kharkiv, Yemetz was in Kyiv and then emigrated.

One of the mediators between Yemetz and Khotkevych was the traditional kobzar Ivan Kuchuhura Kucherenko, from whom Vasyl Yemetz initially learned to play the bandura. Kucherenko conveyed much of what he had learned from Khotkevych — to Yemetz such as the *duma* about of Khmelnytsky and the *duma* about the death of the Kozak bandurist, which were originally composed by Khotkevych, and learned orally from Kucherenko by Yemetz.

Most of the music manuscripts that V. Yemetz wrote out have been unfortunately lost. Almost all of Yemetz’s musical compositions and arrangements, and a significant collection of archival transcription of authentic kobzar repertoire, which he recorded from such traditional kobzars as I. Kucherenko were

destroyed. They were all stored in a traveling trunk, which during his Canadian tour was left in the basement of the house of prof. P. Matsenko in Winnipeg. At this time there was a large flood and the house was inundated and all the manuscripts were destroyed by water.

Some things however survived or were recreated, and Yemetz showed me a handful of music, some of which included published works in a collection from Prague in the mid 1920's. Unfortunately, we could not copy and take a picture of what he showed. I planned to return to copy everything in the next visit. Unfortunately, this did not happen.

Yemetz initially refused not only to play for me but he would not even take the bandura into his hands. After a few days, I was finally able to get him demonstrate me some exercises. The first I remember was his demonstration of playing arpeggios in a downward direction, that is, instead of playing the arpeggios from the lowest string to the highest, he did so in the reverse from the highest string to the lowest, whereby he could also change the accented note in the process of playing the arpeggio so that the accent would fall on different notes within the chord.

In tremolando playing, he not only played the chord like a series of upward arpeggios but also down and up and down. At the same time he controlled the tempo of tremolando as a means of bringing out the particular phrase he was playing.

In his playing technique, Yemetz avoided using his first finger (thumb) and did not alternate it in the process of playing scales up or down, but used 2–3–4 fingers in different rotations in order to have control over the fluidity of notes of the scale. In many passages, he would drag his fingers along the strings as traditionally played by kobzars, and in more complex works, which required full control over each finger. He alternatively played with a pluck stroke followed by a rest stroked, and distinguished certain melodic figurations by the alternation of these articulations.

When playing the strings with his left hand, he pointed out that when playing along the side of the instrument the player should play as close to the centre of the string as possible to achieve a “sweeter” sound. Yemetz played with the left-handed along the side of the instrument using a rest stroke, where the finger after striking a string would rest on the neighboring string, however when he threw his left hand over the side of the instrument he used a pluck stroke, where the fingertip would not touch the neighboring strings. In this position he would also use his thumb.

I played for Yemetz on my bandura (Chernihiv concert bandura with retuning mechanisms). I also played a little on the Kharkiv bandura and in a manner that finally lured him into taking his instrument into his own hands and playing. Initially he just gave advice regarding the playing of specific exercises and techniques such as tremolo and tremolando. He tried several times to describe

the process, and finally took the bandura in his hands and demonstrated his approach to these techniques.

We had a conversation about various exercises and the difficulties of their execution and what needed attention in order to develop and improve playing technique. One often does not understand technical aspects until attention is brought to these specific element in technique. He especially focused his attention on tremolo, tremolando, some scallic passages paying particular attention to the manner of holding the left hand on the bandura when it was thrown over the side of the instrument.

Yemetz did not use the terminology developed by modern academic bandura players at conservatories in Ukraine [1]. He used linguistic expressions and concepts, which were grounded in folk language.

We discussed repertoire. In his Jubilee album he had a list of all the songs and instrumental compositions that he had performed throughout his career. Turning on the tape recorder, I managed to record almost everything, lyrics and melodies particularly focusing on rare works, especially the melodies of those songs that the tradition kobzar Ivan Kucherenko sang which were sometimes somewhat unusual. Of the vocal works, perhaps the most valuable today were the melodies of traditional Ukrainian dumas that Yemetz sang, though I only managed to record them only partially and without bandura accompaniment. The most interesting of all the recording is probably the melody of the Duma about Khmelnytsky that Yemetz had learned from Ivan Kucherenko, which has not been recorded by anyone anywhere else.

When we recorded all his songs, we later discussed his instrumental compositions, and although he did not play them on the bandura, he sang their melodies and described them how they sounded.

At one point he pulled out a signal copy of a long— playing record which he had prepared for replication, but which he had not published. On an ancient record player he played the record and I managed to record parts of the recordings. On one side was the composition “From the Carpathian Mountains” — a work that was based on old Ukrainian motifs, including tunes to “Arkan”. On the flip side were recordings of “Snow dance”, “In the steppes of Ukraine” and some other dances. The record was instrumental and was intended for the non-Ukrainian audience. He had recorded it in 1955–58 years in Hollywood, but it was not released because he was dissatisfied with the quality of the recording. His wife intended to release the record after this death, but this did not happen as both died in 1982.

During my stay Vasyl Yemetz was preparing a book of memoirs about his concert tour through Transcarpathia in 1927, which at that time was part of Czechoslovakia writing about the problems he encountered during the tour, and his perception and understanding of the local population in the struggle against

the influence of the Russian culture, which was undermining the Ukrainian cause in those years.

Yemetz was a calm soul, but his eyes would brighten up and become agitated when he started talking about the Cossack ideal and about the realm of Hetman Paul Skoropadsky. Yemetz considered himself a Ukrainian monarchist, and he was of conservative political opinion. Some of his views did not quite fit in with more widespread thinking of the Ukrainian post WWII Diaspora in the USA.

In Hollywood, there were few Ukrainians, and most were from Galicia in Western Ukraine and did not understand or appreciate the mentality of Ukrainians from Eastern Ukraine who left the Russian Empire during the revolution, and, in addition, did not fully appreciate the bandura which was considered a rather unusual musical instrument in the eyes of the Galician Diaspora — unpromising (i.e. it was not possible to make a living from playing it) particularly in normal American life.

He had some conflicting encounters with members of the Ukrainian community in Los Angeles. The new administration of the Ukrainian community praised historical figures that Yemetz personally knew and which did not gain his respect. He contributed a considerable share of the money to build a Ukrainian cultural center in Los Angeles, which a group of post WWII emigrants had taken over. He thought that he was ill treated and was insulted by them and this had a negative effect on him and his future attendance at Ukrainian community functions.

There are reports that Yemetz played the bandura producing some background music to some Hollywood films. Apparently the bandura was supposed to play Arabic music. Yemetz did not advertise this fact, and these films and the recordings have not been found.

In France, in the 1930s, Yemetz performed with singer Roksolana Verbytska (Vitvitska) accompanying her singing with his bandura playing. They toured France and Belgium with concerts featuring not only Ukrainian songs, but also songs in different languages. The French firm PATE issued recordings of their renditions. Newspaper reviews stated that these were the best recordings of Ukrainian music and songs that have ever made.

Yemetz at the time apparently was going to marry this singer, but when he returned from touring Canada, she had married someone else. Yemetz was disillusioned. Since then her name was not mentioned anywhere, neither in his memoirs nor in his writings.

Vasyl Yemetz's brother Fedir, was an artist and sculptor and worked in Berlin. He had a son, Troyan, who at one time was a student at the Ukrainian high School in Salzburg, where my father had also studied. Yemetz's legacy, after his death and the death of his wife, passed into his hands, and I contacted him to purchase the recording, manuscripts and instruments. Unfortunately this did not happen as the negotiations suddenly stopped.

One question that was difficult to understand was why no one in the Ukrainian Diaspora visited Yemetz and did not study with him after he settled in the North America. In California such prominent figures as V. Bozhyk and Hryhoriy Kytasty lived relatively close by, but no one visited him nor did anyone record any information. It is evident that he understood his place in Ukrainian music and wanted to pass on his experiences and creations through the correspondence he had with Nicholas Czorny at the NY Bandura School and with other prominent figures of Ukrainian culture in North America.

While studying with V. Yemetz I was able to observe the daily life of this outstanding artist who was at that time 89 years old. He would in his exercise regime walk around his house several times a day, and did a variety yoga exercises. One that left an impression was him was standing on his head for 15 minutes, so that his legs were raised straight up. He would be silent and focusing on something. He would go silent and breathed deeply in a specific manner. He could control his body completely. This is perhaps one of the secrets to his mastery regarding changes in tempo and dynamics and the fact that he could concentrate intensely on his performance that he never made mistakes when playing large and complex instrumental compositions.

Conclusion

Vasyl Yemetz was during his lifetime a unique individual and musician who made a significant impact on the development bandura technique, repertoire and also bandura construction. He stood at the crossroads from the traditional kobzar playing tradition to modern concert performance and repertoire.

Through the use of audio recordings and notes much information can still be reclaimed and reinterpreted through indirect study and review of source materials, particularly in areas such as bandura playing technique and repertoire. The development and introduction of specific terms to describe playing techniques can be applied to Yemetz's bandura playing technique. The recording of Yemetz singing the melodies of pieces from his repertoire are a fine starting point for the reconstruction of pieces from his repertoire.

The recordings and notes also shed light on the reasons why his made specific decisions regarding repertoire, playing technique and bandura construction. These decisions shed light onto the philosophy of Yemetz regarding the development and future direction of the bandura.

References

- (1) Broyako, N. B. (1997) *Teoretychni aspekty vykonavskoi tekhniky bandurysta* [Theoretical aspects of performance techniques of bandurists] [Monograph]. Ivano-Frankivsk [In Ukrainian]
- (2) Diakowsky, M. J. (1958) *The Bandura*. *The Ukrainian Trend*, 1, 18 – 36 [in English]

(3) Dutchak, V. H. (2011) Zberezhennia i rozvytok rehionalnykh tradytsii kobzarskoho instrumentarii v ukrainskomu zarubizhzhii (kinets XX — pochatok XXI st.) [Preservation and development of regional traditions of kobza instruments in Ukrainian abroad (end of XX — beginning of the XXI century)]. *Ukrainska kultura mynule, suchasne, shliakhy rozvytku: Naukovi zapysky Riveneskoho derzhavnoho huanitarnoho universytetu*. 17 (vol. 1) 230–234 (in Ukrainian)

(4) Mishalov, V. (2013) Kharkivska bandura — Kul'turolohichno–mystetski aspekty genezy i rozvytku vykonavstvo na ukrainskomu narodnomu instrumenti. [The Kharkiv bandura — The genesis, development of a Ukrainian folk instrument] (in Ukrainian)

(5) Mizynec, V. (1987) Folk Instruments of Ukraine – Melbourne, Australia “Bayda Books”, 48 pp.

(6) Samchuk, U. (1976) Zhyvi struny: bandura i bandurysty (Living strings: bandura and bandurists). Detroit: Vydannia Kapely bandurystiv imeni T. Shevchenka [in Ukrainian].

(7) Yemetz, V. (1923) Kobza i kobzari (The kobza and kobzars). Berlin 121 pp. (in Ukrainian)

(8) Yemetz, V. U zolote 50–richchia na sluzhbi Ukrainy. Pro kozakiv–bandurystiv (To the golden 50th anniversary in service of Ukraine. About kozak–bandurists.) Hollywood — Toronto, 1961. — 381 pp.

Віктор Мішалов (Мельбурн, Австралія)

ТРАДИЦІЯ ТА НОВАТОРСТВО У ВИКОНАВСТВІ ВАСИЛЯ ЄМЦЯ НА БАНДУРІ

У ХХ столітті визначні особистості в українській діаспорі розвивали й пропагували виконавство на бандурі, зберігали кобзарські традиції, значна частина яких зникла в Україні за умов нових політичних реалій. До збереженого в діаспорі набутку, зокрема входили: харківська бандура, харківський спосіб гри, її репертуар та техніку гри на ній.

Протягом ХХ століття Василь Ємець зробив вагомий внесок у розвиток сучасної бандури та утвердженні сольного концертного виконавця на цьому інструменті. Пропоноване дослідження — спроба зібрати нову інформацію про творчий шлях В. Ємця, традиційні прийоми гри, якими володів і нові прийоми, які розробив видатний бандурист, а також переоцінка його репертуару на основі спогадів і записів, зроблених автором у 1979 році.

Keywords: бандура, кобзар, Ємець, техніка гри, українська діаспора.

Людмила МИХНО (Суми)

РЕЛІГІЙНИЙ КОМПОНЕНТ У ТЕКСТАХ УКРАЇНСЬКИХ НАРОДНИХ ДУМ

У статті засвідчена спроба розглянути релігійний компонент як складник мовно-образної, змістової організації текстів українських народних дум. Схарактеризовано лексико-семантичні групи слів на позначення релігійних понять. Визначено семантику окремих конфесіоналізмів.

Ключові слова: думи, мовно-образна організація дум, релігійний компонент, конфесійний стиль, конфесіоналізми, лексико-семантичні групи слів, релігійні поняття, теоніми.

Загальна суть проблеми.

Конфесійний елемент є невід'ємним складником українських народних дум. Відтак важливо окреслити роль релігійних компонентів як мовно-образних, інформаційно-змістових одиниць у структурі текстів народних дум.

Аналіз останніх досліджень та публікацій.

Різноаспектно проблему «релігійності» дум означили О. Апанович, Т. Беценко, П. Житецький, Ф. Колесса, М. Попович, Н. Яковенко та ін. На біблійні елементи в думах звернула увагу Софія Грица.

Формулювання мети статті.

Мета розвідки - схарактеризувати лексико-семантичну групу одиниць на позначення релігійних понять (конфесіоналізмів), спостережених у структурі текстів українських народних дум.

Виклад основного матеріалу.

Мовно-образний континуум народного героїчного епосу відзначається активізацією у текстах дум релігійних компонентів. Зв'язок народного героїчного епосу з релігійними джерелами найперше засвідчують теоніми — назви Бога. У народному героїчному епосі **Бог (Господь, Праведний суддя, Сотворитель Небесний, Творець)** постає найвищою надприродною і дієвою силою, до якої звертаються у розв'язанні усіх питань. У думах поняття **Бог, Божий** є своєрідними синонімами-аналогами до понять **хрещений, християнський, православний**, а в кінцевому результаті — і до поняття **рідний (батьківський, отцевський-материнський, батьківщина тощо)**.

Окрім лексичної домінанти Бог, концептуальне поняття «релігія» в думках формують інші лексико-семантичні одиниці, що позначають:

- 1) назви Святої Трійці: *Святий Дух* [18, с. 316, 324];
- 2) найменування Божої Матері: *Пречистая Мати* [18, с. 346], *Пресвятая Діва - Мати* [18, с. 428], *Свята Покрова* [18, с. 215];
- 3) найменування святих: *Святий Миколай* [18, с. 345, 387, 388];
- 4) назви культових споруд: *обитель-монастир* [18, с. 284], *свята церква* [18, с. 335, 337, 339, 406 (3), 408], *Свята Лавра* [18, с. 420], *церква* [18, с. 93, 95, 97, 131, 226 (4), 231 (2), 236 (2), 243 (3), 255 (3), 316, 326, 328, 335 (3), 336, 337, 338, 339 (2), 341 (3), 342 (2), 344 (2), 382, 383, 387, 388, 391, 394, 397, 400, 428]; *церковиця* [18, с. 332], *Божія церква* [18, с. 226, 248, 325, 410], *Божий храм* [18, с. 327], *Божий дім* [18, с. 95, 97, 119, 231 (2), 236 (2), 323 (2), 327, 334 (2), 335, 339, 343 (2), 387 (2)];
- 5) назви обрядових релігійних понять (дій, дійств): *молитися* [18, с. 243, 287, 335, 349, 344], *молити (Бога)* [18, с. 255], *моленіє* [18, с. 392, 395, 400], *наймати молебні* [18, с. 388, 397], *молитви* [18, с. 88, 93, 95, 97, 99, 124, 130, 251, 252, 253 (2), 349, 350, 355, 358 (3), 362 (3), 366 (2), 372 (4), 380 (2), 387, 386 (2), 388 (2), 388 (4), 391 (3), 392 (3), 392 (3), 394 (3), 395 (4), 397, 398 (2), 400 (4), 404 (2), 406, 407, 408, 409, 410 (3), 411], *опрощення брати* [18, с. 84, 95], *опрощення* [18, с. 291, 296, 315, 325, 406 (2), 407, 408 (3)], *прощення не приймати* [18, с. 93, 385, 387, 394, 399 (2), 402, 404, 410 (2), 411], *прохати благословення* [18, с. 251], *приймати благословення* [18, с. 256], *прохати опрощення* [18, с. 312], *сповідуватися* [18, с. 393, 396], *сповідати Богу* [18, с. 394], *хреста не покладати* [18, с. 93], *хреста не слагати* [18, с. 252], *хрест* [18, с. 325)], *благословення* [18, с. 227, 232, 251, 255, 294];
- 6) назви свят: *Великдень* [18, с. 123 (3), 128, 129], *Роздество* [18, с. 102], *Різдво* [18, с. 103, 11, 322 (2), 324, 330 (2)], *Роздво* [18, с. 316 (2), 318 (2)], *Різдво Христове* [18, с. 316, 345], *святий Великдень* [18, с. 103, 111, 125 (3), 127 (2), 328, 332], *святе Різдво* [18, с. 105, 128], *триденне Воскресення* [18, с. 228], *Великдень* [18, с. 105, 126, 128, 334, 336, 338, 341, 342, 344];
- 7) назви чеснот, що зазначені у християнському релігійному кодексі: *милосердіє* [18, с. 211, 212, 227, 366, 379], *милість* [18, с. 392], *святість* [18, с. 337, 339, 341], *велике милосердіє* [18, с. 115 (2), 117];
- 8) ознаки «релігійності» мають фразеологізми, запозичені безпосередньо із релігійних текстів: *на многая літа* [18, с. 76, 78, 88, 93, 96, 97, 105, 108, 109, 111, 112 (2), 115, 118, 125, 128, 130, 149, 246, 271, 283, 302, 318, 335, 337, 339 (2), 351 (2), 362, 366, 372 (2), 377, 380, 392, 395, 398 (2), 403, 405, 417], *однини до віка* [18, с. 76, 105, 130, 213, 246, 321, 370, 372 (2)].

Думи є своєрідним моральним кодексом українців; їх можна розглядати з проекцією на Заповіді Божі [Беценко 2002] .

Концептуальне (ядерне) поняття «релігія» у думовому епосі природно корелює з вірою. Теонім Бог світоглядно пов'язаний з номеном віра. По-

няття Бог і віра фактично взаємозумовлені. Віра — „те ж, що і віровчення, тобто система релігійних поглядів, яких дотримується та чи інша людина (наприклад, християнин, мусульманин, буддист [2, с. 84], „рел. визнання існування Бога, переконання в реальному існуванні чогось надприродного» [СУМ 1, с. 679].

У думках поняття *віра* у свою чергу співвіднесене з номенами *воля/неволя, чужина/батьківщина, християнський/бусурменський, рідний/ чужий*. Найбільшим лихом у часи, описані в думках, вважалося потрапити в неволю, що асоціювалася з прийняттям чужої віри (до цього змушувати невольників, натомість даруючи їм свободу, чин, багатство). Отже, віросповідання ставилося понад усе. Тому в кінцівках дум, як правило, звучить звернення і прохання до Бога: Ой визволи, Боже, нас,/ Всіх бідних невольників,/ З тяжкої неволі, / З віри бусурманської, / На ясні зорі,/ На тихі води,/ У мир хрещений! [18, с. 124]. Спостережено, що в думках чітко наголошено на віросповіданні, що знаходило вираження в антитезі: *бусурменський і хрещений*. Козаки палко любили і глибоко шанували свою віру і свою Батьківщину — Україну, в якій проживали, яку всіляко обороняли. Національну належність наші предки ототожнювали з віросповіданням. У думках, що не важко помітити, такі поняття, як «християнська земля», «християнський мир», «християнські городи», «хрещений мир», «народ християнський», виступають перифрастичними найменуваннями України, Батьківщини. Кожен, хто належав до іншої віри, нехристиянської, в уявленні наших пращурів був зневаженим: Баша турецький, бусурманський,/ Недовірок християнський, — /По ринку він походить... («Невольницький плач»).

Релігійне вчення безпосередньо співвіднесене з поняття *душа*. *Душа* — „за релігійним уявленням, духовна сутність людини, особливе начало, що протиставляється тілесному і визначає життя, здібності і особливість людини» [2, с. 144]. У 11-томному СУМ зафіксовано лексему *душа* з низкою значень:

1. „Внутрішній психічний світ людини, з її настроями, переживаннями та почуттями. За релігійними уявленнями — безсмертна нематеріальна основа в людині, що становить суть її життя, є джерелом психічних явищ і відрізняє її від тварини.

2. Сукупність рис, якостей, властивих певній особі; людина як носій тих чи інших рис, якостей; почуття, натхнення, енергія; про людину з прекрасними рисами характеру.

3. розм. Про людину (найчастіше при визначенні кількості).

4. перен. Основне в чому-небудь, суть чогось; центральна фігура чого-небудь

5. розм. Заглибина в нижній передній частині шиї [СУМ II, с.445]. У думках лексема *душа* переважно вживана у першому значенні, також у третьому (розм.). Визначення семантики номена *душа* стосовно сфери релігій-

ного вживання, на наш погляд, більш чітко сформульоване в „Атеїстичному словнику» (1985), аніж в 11-томному СУМ (маємо на увазі саме перше значення лексеми).

Номен *душа* у думках представлений у складі предикативних текстових формул: *душа однини і до віку гріхів не одкупиться* [18, с. 372], *душа козацька / з тілом козацьким молодецьким розстряває* [УНД 1972: 18, с. 223], *душа з тілом буде розпрощенне мати* [18, с. 169], *стане моя душа з тілом розтравати* [18, с. 172] та ін., у складі атрибутивних сполук (епітетних): *душа козацька-молодецька* [18, с. 225, 226, 227], *душа козацькая молодецькая* [18, с. 236, 237], *душа козацька* [18, с. 99, 206, 223], *душа козацька молодецька* [18, с. 176].

Зв'язок семантики номена *душа* з конфесійними джерелами засвідчений у фразеологічних сполуках: **душу з тілом розлучати**: *Кулі душу з тілом розлучають* [18, с. 90], *душа козацька молодецька з тілом розлучилась* [18, с. 161], *стала душа козацька молодецька з тілом розлучатись* [18, с. 186], *буде душа з тілом розлучатись* [18, с. 186], *поки душа з тілом ро... розлучиться* [18, с. 194], *поки душа з тілом розлучиться* [18, с. 200, 208], *поки душа козацька з тілом розлучиться* [18, с. 206], **Богу душу оддати**, **душу віддати**: *милосердному Богу душу оддав* [18, с. 157]; *Богу душу даває* [18, с. 164], *Богу душу оддав* [18, с. 84]; **душі збавити**: *душі тіла ізбавив* [18, с. 82(2)], *душі не збавив* [18, с. 87(2)]. Очевидно, що номен *душа* безпосередньо за контекстом пов'язаний з номеном *тіло*, що ще раз засвідчує актуалізацію номена *душа* у першому словниковому значенні, також вказує на своєрідне відокремлення / розрізнення душі / тіла — як духовному, так і матеріальному планах.

Конфесійний відтінок номена *душа* засвідчують макрооддиниці - формули, конструкції з компонентами, що містять лексеми з релігійною семантикою (*молитва*, *царствіє небесне*): *А котрий чоловік / Отцевську-матчину молитву / Штить, шанує, поважає, — / Отцевська-матчина молитва Зо дна моря винімає, / Од великих гріхів душу одкупляє, / До царствія небесного приводжає <...>* [18, с. 392]; *Отца і матері молитва ізо дна моря душу винімає* [18, с. 386]; *отцева і матчина молитва ізо дна моря душу виймає* [18, с. 388]; *з моря душу виймала, / Від гріхів одкупляла, / До царствія небесного проводжала* [18, с. 349]; *Отцевська-матчина молитва зо дна моря винімає / 1 од великих гріхів душу одкупляє, до царствія небесного проводжає* [18, с. 362].

Прикметник *святий* також зараховуємо до сфери релігійних понять: „1. Пов'язаний з релігією, Богом, наділений божественною силою; перейнятий божественною силою; уживається як постійний епітет до слів, пов'язаних із місцями або предметами релігійного поклоніння» [СУМ IX, с. 101]; у думках епітет *святий* фіксуємо у сполуках: *свята Покрова* [18, с. 45], *свята християнська віра* [18, с. 289], *свята церква* [18, с. 335, 337, 339], *свята Сі-*

човая Покрова [18, с.148], святе Різдво [18, с. 105], святий Великдень [18, с. 127(2)], святий Межигорський Спас [18, с.148].

Значні події в думках обов'язково відбуваються у великі релігійні свята: так, Маруся Богуславка визволяє невільників у Великодню суботу (дума „Маруся Богуславка»); менший брат, що дивом врятувався, на святі Покрову до свого города прибуває (дума „Втеча трьох братів з города Озова, з турецької неволі») [18, с.215].

Думи фіксують семантичні блоки (фрагменти) на релігійну тематику. Так, наприклад, XVI варіант думи «Втеча трьох братів з города Озова» засвідчує сцену-покарання з релігійним змістом: <...> А одна галера в морі потопає/ А в тій галері два невольника плачуть-ридають/ Та все спасіння у Бога випрошують/ Їхню молитву Господь не приймає/ їм гріха тяжкого не прощає,/ І на страшиім суді їх вічними муками покарає [18, с.215].

Аналогічний зміст має й інший приклад з думи „Буря на Чорному морі»: „Се ж то нас, братія, не сильна морська хвиля затопляє/ Се то отцева молитва і материна/ Нас видимо карає:/ Що ми у охотне військо виряджалися,/ То од отця, од матки прощення не приймали,»/ То же ми собі превелику гордість мали:/ Проти Божих церков їжджали,/ На своє лице хреста не клали,/ Милосердного Творця на поміч не призивали [18, с.410]. Релігійна тематика також актуалізована в одному з фрагментів думи „Олексій Попович»: А Олексій Попович на чуда виходжає/ Бере у руки Святеє Письмо, читає:/ „Гей, слухайте, козаки, пани-молодці/ Як се Святеє Письмо висвічує/І на все моленіє указує:/ Котрий чоловік отцевську - материну молитву/ Штить, шанує і поважає <...>» [18, с.400]. Отже, релігійні компоненти в думках — їх органічні складники.

Висновки.

Засвідчені в текстах дум конфесіоналізми — своєрідні показники зв'язку народного героїчного епосу з релігійними джерелами. Вони є природними, цілком мотивованими тодішньою дійсністю візитівками національної картини світу доби козаччини.

Література

1. Апанович О. Розповіді про запорозьких козаків/ Олена Апанович. — К.: Дніпро, 1991. — 336 с.
2. Атеистический словарь. — М.: Наука, 1985. — 512 с.
3. Беценко, Т. П. Естетика мови українських народних дум [Текст] : монографія / Т. П. Беценко, МОН України, Сумський державний педагогічний університет імені А. С. Макаренка. — Суми, 2019. — 227 с.
4. Беценко Т. Мова думового епосу: Словник епітетів, складних слів, тавтологічних і плеонастичних структур, географічних найменувань і релі-

гійних понять/ Тетяна Беценко. — Суми : Вид-во СумДПУ ім. А. С. Макаренка, 2008. — 400с.

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

6. Беценко Т.П., Квочка Ю. Топоніми Бог, Божа Мати, Ісус Христос у лексикографічних джерелах // Усходне славянські мови у сучасній лексикографії: Збірник наукових артикулаў. — Мінськ, 2015. — С. 8-11

7. Біблія, або Книги Святого Письма Старого і Нового Заповіту із мови давньоєврейської й грецької на українську наново перекладена. — К.: Біблійна ліга України, 2010. — 1523 с.

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

9. Грушевський М. С. Історія України-Руси: В 11 т., 12 кн. / Редкол.: П.С.Сохань (голова) та ін. — К.: Наук. думка, 1991 (Пам'ятки іст. думки України). Т. 7. — 1995. — 628 с.

10. Енциклопедія Українознавства. Словникова частина - доповнення. — Т. 11: Академія Будівництва і Архітектури УРСР - Якимович Авксентій / Гол. ред. В. Кубійович. Наукове товариство ім. Шевченка. — Париж; Нью-Йорк, 1995. — 510 с.

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

12. Михно Л. Концепт “релігія” в українських народних думках// Режим доступу: essuir.sumdu.edu.ua/bitstream

13. Михно Л. Мовноестетична природа українських народних історичних пісень/ Людмила Михно// Дивослово. - 2018. - №1. - С. 35-39

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

15. Попович М. Козаки і віра / М. Попович // Українська культура. — 1998. — № 7. — С. 31

16. Словник української мови: в 11 тт. / АН УРСР. Інститут мовознавства; за ред. І. К. Білодіда. — К.: Наукова думка, 1970—1980 [СУМ].

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

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

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

20. Хай М. Лірницька традиція як феномен української духовності / М. Хай // Родовід. — 1993. — № 6. — С. 38—43

21. Черемський К. Повернення традиції. — Х.: Центр Леся Курбаса, 1999. — 288 с.

22. Черемський К. П. Шлях звичаю / К. П. Черемський. — Х.: Глас. — 2002. — 444 с.
23. Яковенко Н. Паралельний світ / Н. Яковенко. — К.: Критика, 2002. — 416 с.

Ludmyla Mykhno (Sumy)

THE RELIGIOUS COMPONENT IN THE TEXTS OF THE UKRAINIAN PEOPLE'S THOUGHTS

The article demonstrates an attempt to consider the religious component as a component of the texts of the Ukrainian folk thought in the linguistic aspect. The vocabulary and vocabulary groups of words for the designation of religious concepts are characterized. The semantics of individual confessionals are defined.

Keywords: thoughts, linguistic organization of thoughts, religious component, confessional style, confessionalism, lexical-semantic word groups.

Костянтин РАХНО (Опішне, Полтавська область)

ДО СЕМАНТИКИ ІМЕНІ КОЗАКА-БАНДУРИСТА В УКРАЇНСЬКОМУ НАРОДНОМУ МАЛЯРСТВІ

Статтю присвячено питанню семантики назви української народної картини «Козак Мамай», що втілює кобзарську традицію українців. Автор аналізує вжиток лексеми «мамай» в українській мові, знаходить її відповідники в середньовічній російській та словацькій мовах. Робиться висновок про повну відсутність зв'язку між картиною «Козак Мамай» та золотоординським темником Мамаєм.

Ключові слова: козак, бандурист, ідол, лексика, народний живопис.

Загальна суть проблеми. Одним із найбільш вражаючих візуальних втілень кобзарської традиції українців є народна картина «Козак Мамай», яка стала одним із символів і кобзарства, й України. Неодмінна частина народного побуту, шанована як оберіг нарівні з іконами, вона продовжує надихати сучасних митців. Генеза її іконографічної схеми, подальший розвиток, роль і функції у традиційній культурі українства донині лишаються предметом дискусій. Але чи не найзагадковішим залишається саме ім'я Мамай, значення й причина появи якого залишається неясним.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Велику шкоду у дослідженні цієї української народної картини та її назви спричинив російський історик архітектури й тюрколог-аматор Олександр Шенников – товариш і однодумець сумнозвісного Лева Гумільова. На підставі родоводу князів Глинських, укладеного московськими книжниками з нагоди шлюбу Олени Глинської з великим князем Василем III він заявив, що Глинські були татарського походження, а саме нащадками золотоординського темника Мамає та його сина Мансур-Кията. Одним із доказів того, що на Полтавщині існувало князівство Мамаєвих нащадків, Шенников вважав народну картину «Козак Мамай». За його припущенням, монгольський рід Киятів, до якого належав історичний Мамай, міг, відповідно до генеалогічних традицій козовиків, перетворитися на Мамаїв, бо ім'я Мамай для його підлеглих було ближчим і зрозумілішим, аніж ім'я Кият, а потім і вся тюркська частина їхніх підданців стала зватися мамаями. Вірогідними нащадками останніх

Шенников вважав групу «мамаївців» серед ногайців, які наприкінці XVIII століття емігрували до Туреччини. З часом ця традиція поширилася й на слов'янську частину населення князівства під час змішування татар із севрюками, котрі, на думку Шенникова, й самі мали тюркських предків. Портрет воїна-бандуриста міг з'явитися спершу як збірний образ напівтатарського прикордонного мешканця володінь Глинських, який ще не був ні українцем, ні козаком. На його оформлення вплинула й діяльність одного з ранніх організаторів козацтва, черкаського намісника князя Богдана Глинського, буцімто нащадка Мамає, якого так могли і називати. А для композиції зображення, мовляв, був використаний якийсь твір східного живопису, що був в обігу у Мансурових татар, мабуть, збережена ще від монгольських часів стара буддійська релігійна картина, сенс якої давно забувся [36, с. 476-480]. Безперечно, Шенников пішов найпростішим шляхом, пов'язавши ім'я козака з тюрко-монгольським антропонімом відомого кожному зі шкільної лави історичного діяча. У його побудовах багато що є надуманим. Зокрема, не існує жодних підтверджень тому, щоб севрюки включили в себе тюркський етнічний компонент або мали бодай якийсь тюркський субстрат. Немає доказів побутування у пізніх татар якихось буддійських зображень, у тому числі таких, які нагадували б українську картину. Мирське ім'я Мамає вживалося в XV – на початку XVII століття й поза родом Глинських, не залежачи від якихось родових переказів [7, с. 98-99, 193; 32, с. 243]. Невідомо, щоб князя Богдана Глинського звали «Мамаєм». Більше того, сам родовід Глинських є продуктом канцелярії московського великокнязівського двору й відображає почасти тогочасні політичні тенденції [5, с. 271-303], тому, найімовірніше, є фальсифікатом, покликаним приписати Олені Глинській набагато шляхетніше походження, ніж у першій дружини великого князя, Соломонії Сабурової. На жаль, фантазіями Шенникова спокусилися деякі поважні дослідники «Козаків Мамаїв», включно зі Станіславом Бушаком [4, с. 18-22]. Тому **метою** даної статті є, відмовившись від історизуючих гіпотез і повернувшись знову до суто мовного матеріалу, встановити можливу семантику імені мальованого козака з бандурою.

Виклад основного матеріалу. Для розуміння того, що таке «мамає», варто спершу звернутися до словників. Українське слово «мамає» означає кам'яну статую в степу [8, с. 403]. Особливого поширення воно набуло в лівобережних і південних говірках української мови [9, с. 147, 156]. Першим згадує мамаїв у такій якості російський військовий письменник Володимир Броневський в «Історії Донського війська, описі донської землі і Кавказьких Мінеральних вод» (1834):

«Що це таке?» – запитав я візника, показуючи на потворно висічений з каменю бовван. «Мамає, добродію, мамає!» – відповів візник, поганяючи своїх коней, які й без того мчали на всю витягу. Ці мамаї, іншими «кам'яними бабами» звані, становлять собою жіночий бюст вельми негарної китай-

ської форми; їх вкопують на вершинах курганів, замість верстових стовпів, а в старі часи їм, звісно, з трепетом поклонялися народи, що мешкали на цій землі... Кілька таких мамаїв я бачив по дорозі від Ростова до Ізюма. Ось предмет, достойний уваги антикваріїв» [3, с. 18].

Виконуючий обов'язки таганрозького городничого у своєму звіті до Міністерства внутрішніх справ (1843) сповіщав, що «у селищах Маріупольської округи Мангуші, Ялті, Камарі, Улакля, Константинополі і Кургані, перебували у великій кількості на могилах або курганах кам'яні подобі, звані в народі бабами (по-татарськи: мамаї) з поличчям нинішніх башкирів», а в 1818 році під час проїзду Україною імператора Олександра I, «всі мамаї були зняті з курганів і відвезені на поштову дорогу, відомства маріупольського грецького суду, де розставлені замість дорожніх знаків, а коли були облаштовані по великій дорозі цегляні знаки, то мамаї були зариті в землю» [6, с. 420]. Директор Таганрозької чоловічої гімназії Яків Флоренсов у статті про кам'яні баби (1848) пояснював: «Малоросіяни називають їх мамаї» [35, с. 820]. У післямові до своєї повісті «Мамай» (1850), один із перших дослідників народної картини, український історик Аполлон Скальковський зазначав: «Про Мамаю збереглося багато переказів і пам'яток; багато христів кам'яних і баб обламаних називаються мамаями» [29, с. 204-205]. На це свідчення звернув увагу ще Андрій Стороженко [31, с. 491], а пізніше й дослідник українського живопису Платон Білецький [2, с. 16].

Генерал Олександр фон Лехнер (1857) розповідав про ідолів на степових могилах: «У Новоросійському краєві ці таємничі боввани носять спільну назву мамаїв, або кам'яних баб. Були це прості надгробні камені, часів войовничого життя татар, а чи кумири, яким довірявся для охорони прах могутніх ординських ханів, – достовірно невідомо. Взагалі знаходять їх закопаними лише в деяких курганах. Вийнявши мамая і продовжуючи заглиблюватися до самої основи кургану, натрапляють зазвичай на шар правильно намощених кам'яних плит або простих товстих уламків каменю, що не пов'язані між собою ніяким цементом і слугують пласким верхнім помостом склепів, які знаходяться під ними. У цих тісних глиняних хоробах смерті, що відрізняються простотою і не мають ані склепінь, ані архітектурних прикрас, віє безжиттєва вогкість і розкладаються тлінні рештки батирів, колись повних життя і молодечтва...». Згадує він і звичай південних українців встановлювати кам'яні баби біля воріт і хвірток у якості оберегу: «А тим часом там і сям блищать вдалині маківки церков і видніються селища, слобідки і села з покрівлями, критими соломною й очеретом і з поставленими біля воріт мамаями...» [21, с. 230-232].

За припущенням етнографа й лексиколога Михайла Левченка (1882), в Голті на правому березі Південного Буга «кам'яні статуї, що раніше нерідко зустрічалися в Новоросії, по степах..., народ відносить до часів татарського хана Мамаю, тому й зве їх «кам'яними бабами» і «мамаями». Статуї ті грубої

роботи, так що руки можна помітити тільки при уважному розгляді, тому селяни вважають їх безрукими і безруких, на посміх, називають – «мамаями» [19, с. 348]. Це ж саме підтверджував письменник і етнограф Василь Кондаракі (1883) [15, с. 144]. Знавець козацької минувшини, історик і етнограф Дмитро Яворницький теж присвятив кам'яним бабам невелику статтю (1890), де зазначав, що головні місчини їхнього поширення – «південь..., переважно Таврійська, Катеринославська, південна частина Харківської і Херсонська губернії, де малороси іноді називають їх «мамаями» [38, с. 191].

Друг Яворницького, фольклорист Яків Новицький 1883 року в слободі Маркусовій (Павло-Кичкасі) Олександрівського повіту Катеринославської губернії розмовляв з літнім чоловіком. На питання, що відомо в народі про походження могил, той передав легенду, що «до Христового родження» був потоп і в тих місцях, де вода «застукала людей», вони насипали могили й «ховались» на них. Старий говорив про це невпевнено, доповнюючи: «чі правда, чи ні, Бог його зна: чув так».

«– Хто ж «мамаїв» ставив на могилах? – питаємо діда.

– Татари... Вони всі стояли лицем на схід сонця... Це були їх боги або сторожі.

– І на всіх могилах були мамаї?

– Ні, тіко на великих. Воно, може, коли і на всіх стояли, та знято і позакопувано в землю. Я ще зазнаю, було, там, де нема мамая поверх могили, то викопують або виорюють його в землі. Їх не глибоко закопано.

– А куди ж вони поділися з могил?

– Порозбірали пани і мужики. У нас в слободі й досі стоять два мамая: у Макара Бабака і Микити Логвиненка. Тут по слободах їх мало, а туди, до моря, єсть до пропасти.

– Чому ж до моря їх більше?

– Там жила татарви сила... Їх степи були от Синього моря та аж туди за запорозьку гряницю – пошти без малу не до Лубнів. Там і досі єсть межа і буде вона, поки світ сонця» [25, с. 150].

Схоже пояснення вчений почув 1879 року у селі Цареконстантинівка Олександрівського повіту: «Колись на великих могилах стояли мамаї (баби) лицем на восток. Їх, кажуть, ставляли татари, бо вони і обличчям похожі на їх, і шапки такі» [25, с. 32; 24, с. 69]. 1872 року у селі Времівка Маріупольського повіту йому розповідали: «На Майорськیم степу єсть три могили, і на самій більшій стоїть мамай. Цю могилу звемо Сторожевою...» [23, с. 32]. Назву кам'яної баби «мамай» фіксує й дослідник археології Ізюмщини Олександр Федоровський (1923) [33, с. 26]. Одним з останніх згадує, що баби в простолюду звуться мамаями, харківський журналіст під псевдонімом Івік (1929) [14, с. 5]. Таким чином, «мамаї» були поширеною назвою тих кам'яних ідолів на Нижній Наддніпрянщині й Слобожанщині, від яких у минулому очікували всілякої допомоги.

Мистецтвознавець Платон Білецький звернув також увагу на народні фразеологізми з лексемою «мамай» [2, с. 7; 1, с. 30], що містили ідею покладання на якусь вищу силу. Вже згаданий вище Михайло Левченко у своєму російсько-українському словнику (1874) тлумачить вираз «на мамай» як синонім до «напам'ять». На Полтавщині казали: «Читай на мамай» [20, с. 76]. Подібний вислів «зроблю на мамай», тобто навмання, згідно з фольклористом Василем Милорадовичем (1904), побутував на Лубенщині [22, с. 268]. Авторів цих рядків доводилося чути «сказав навмамай» від своєї бабусі з Лохвиччини. Вже видатний український історик мистецтва Євген Кузьмін (1914) зіставив український зворот «поїхав на мамай», тобто навмання, з назвою народної картини [18, с. 458]. Слідом за ним художник і мистецтвознавець Костянтин Костенко (1919) теж писав, що існує український вираз «поїхав на мамай», тобто навмання [16, с. 28]. На думку відомого музикознавця Миколи Фіндейзена (1928), вислів «їдти або їхати на мамай» означав «куди очі дивляться» [34, с. 231]. Цей фразеологізм потрапив до творчості письменників, зокрема прози Марка Кропивницького: «Ні, не хочу дивитись у дзеркало, буду голитись на мамай» [17, с. 145], Дмитра Яворницького: «...Вони то йшли по дорозі, а то пішли намамай і почали плутати десь по високій та грудчастій ріллі» [37, с. 228], Івана Сенченка: «Але до сьогоднішнього дня все це говорилося так, на мамай, як кажуть, виключно з профілактичною метою...» [28, с. 365], Василя Захарченка: «Нічого ти не вгадуєш, а так, мелеш намамай, що на язик спаде» [12, с. 50], «Дома товкмачили це собі наосліп, переповідали один одному щось намамай, лаялися на всі заставки» [13, с. 271].

У зв'язку з тим, що «мамай» в українській мові означав кам'яного ідола, боввана в степу, закономірно привертає увагу непомічене вітчизняними етимологами середньовічне руське «мамай (момай)», що вживалося на позначення литого зображення, бовванчика [30, с. 24]. Зокрема, 1481 року в духовній грамоті вологодського князя Андрія Васильовича мовиться: «А великог(о) кн(я)зя с(ы)ну, великому кн(я)зю Ивану Ивановичю, даю кр(е)сть золот с чепью с золотою с меншою, что мя пожаловала тѣм кр(е)ст(о)мъ и чепью м(а)ти моа, великаа кн(я)г(и)ни, да ковшъ золот двѣ гривенки, что мя пожаловала им м(а)т(и) же моа, великаа кн(я)г(и)ни, да мамай золот» [10, с. 276]. Зрозуміло, що за сто років, які минули від Куликовської битви, ім'я темника Мамай не змогло б стати апеллятивом, тим більше в культовій сфері. Викликає подив і інша обставина: виявляється, що в скарбницях княжого роду, всупереч усім церковним приписам, зберігалися золоті антропоморфні зображення, ідоли, причому вони не зветься бусурманськими. Це були цінні речі, які фігурували в заповітах, передаючись у спадок нащадкам. Можливо, вони були близькі до дерев'яних домашніх ідолів, які фіксуються у середньовічному Новгороді розкопками аж до XIV століття й до яких зверталися за допомогою та захистом. Також можна припусти-

ти, що їхня традиція сягала Києва домонгольських часів. Як відомо, князі, великі князі й царі з династії Рюриковичів вірно слідували принесеним з київської батьківщини обрядам і звичаям, у тому числі календарним, весільним та поховальним. Такі золоті культові фігурки зберігалися до періоду так званої Смути. Звіт 1612 року сповіщає, що зі скарбниці королевича Владислава Сигізмундовича, що став царем і великим князем, видано «на полські жь и на литовські люди, на рыцерство, въ заслуженое, ихъ депутатомъ: золота въ Спасовѣ образѣ 105 гривенокъ, да въ судѣхъ, въ ковшехъ, и въ чаркахъ, и в блюдахъ и въ момаехъ и въ судахъ, и во всякихъ судѣхъ, 606 гривенокъ съ полузолотникомъ» [27, с. 227].

Отже, «Козак Мамай» – це козак-ідол, кумир, магічне культове зображення. Цікаво, що в словацькій мові, особливо в її люпчанських говірках, лексема *татај* позначає йолопа, бовдура, недосвідченого простака [11, с. 376; 39, с. 478; 41, с. 436; 40, с. 254; 42, с. 90], що дуже нагадує співвідношення російського болван ‘дурень’ і українського бовван, киеворуського бълванъ ‘ідол’, українського йолоп ‘дурень’ і білоруського ёлуп ‘ідол’ тощо, викликані знецінюванням язичницької культової лексики після християнізації, перетворенням її на пейоративну. На словацьку мову татарська не впливала, темника Мамая словаки не знали, так що всі припущення Шенникова виявляються безпідставними й явно неслухними.

Висновки. Так само золоті ідоли у скарбниці російських великих князів із династії Рюриковичів однозначно не були половецькими. Навпаки, на степових ідолів різного походження поширилася давніша назва культових скульптур. Це спростовує фантастичну гіпотезу пантюрікіста Ярослава Дашкевича, за якою «Козак Мамай» – просто перенесена на полотно чи дерево половецька кам’яна баба, що мала приносити щастя й удачу [9, с. 147]. І спонукає перейти до пошуку етимології оніму, витоків цієї знакової для української культури іконографічної схеми в давньому мистецтві та студіювання окремих зображених на ній предметів, починаючи з музичних інструментів.

Список використаних джерел

1. Белецкий Пл. К вопросу о происхождении названия украинской народной картины «Казак-Мамай» // *Slavica Annales instituti philological Slavicae Universitatis Debreceniensis de Ludovico Kossuth nominatae*. – Debrecen, 1968. – Т. VIII. – С. 29-32.
2. Білецький П.О. «Козак Мамай» – українська народна картина. – Львів: друкарня ЛДУ, 1960. – 32 с.
3. Броневський История Донского войска, описание донской земли и Кавказских Минеральных вод. – Санкт-Петербург: типография Экспедиции заготовления государственных бумаг, 1834. – Часть III. Описание донской земли, нравов и обычаев жителей. – 117 с.

4. Бушак Станіслав. Козак Мамай: феномен одного образу та спроба прочитання його культурного ідентифікаційного коду. – Київ: Родовід, 2008. – 304 с.

5. Бычкова М.Е. Русско-литовская знать XV-XVII вв. Источниковедение. Генеалогия. Геральдика. – Москва: Квадрига, 2012. – 368 с.

6. Веселовский Н.И. Современное состояние вопроса о «каменных бабах» или «балбалах» // Записки Императорского Одесского Общества истории и древностей. – Одесса: «Славянская» типография Е. Хрисогелос, 1915. – Т. XXXII. – С. 408-440.

7. Веселовский С.Б. Ономастикон. Древнерусские имена, прозвища и фамилии. – Москва: Наука, 1974. – 382 с.

8. [Гринченко Борис]. Словарь української мови, зібрала редакція журналу «Кієвська старина» / Упорядкував, з додатком власного матеріалу Борис Грінченко. – Київ: редакція журналу «Кієвська старина», 1908. – Т. II. 3-Н. – 574 с.

9. Дашкевич Ярослав. Україна і Схід. – Львів: Львівський національний університет імені Івана Франка, 2016. – 960 с.

10. Духовные и договорные грамоты великих и удельных князей XIV-XVI вв. – Москва-Ленинград: издательство Академии наук СССР, 1950. – 588 с.

11. Етимологічний словник української мови: В 7 т. – Київ: Наукова думка, 1989. – Том третій: Кора–М. – 553 с.

12. Захарченко Василь. Лозові кошки: роман, оповідання. – Київ: Радянський письменник, 1986. – 368 с.

13. Захарченко Василь. Прибутні люди: роман, повість. – Київ: Грамота, 2007. – 656 с.

14. Івік. Кам'яні баби або мамаї // Всесвіт. – Харків, 1929. – № 40. – С. 5.

15. Кондараки В.Х. В память столетия Крыма. История и археология Крыма. – Москва: типография В.В. Чичерина, 1883. – 159, II с.

16. Костенко К. «Мамай» и «Предместье Запорожской Сечи» (к иллюстрациям) // Творчество. – Харьков, 1919. – № 4. – С. 28-29.

17. Кропивницький М.Л. Повный сборник творив. – Харьков: типография И.М. Варшавчика, 1895. – 190 с.

18. Кузьмин Е. Украинская живопись XVII века // История русского искусства. – Москва: издание И. Кнебель, 1914. – Том VI. Живопись. – С. 455-482.

19. Левченко М. Гайдамацкий кут // Киевская старина. – Киев, 1882. – Том I. – Май. – С. 345- 349.

20. Левченко Михаил. Опыт русско-украинского словаря. – Киев: типография Губернского Управления, 1874. – IV, 188, 2 с.

21. Лехнер А.Ф. фон. Воспоминания очеретянина // Вестник естественных наук, издаваемый Императорским Московским обществом испытате-

лей природы. – Москва, 1857. – № 8. – С. 225-233.

22. Милорадович В. Житье-бытье Лубенского крестьянина // Киевская старина. – Киев, 1904. – Том LXXXV. – Май. – С. 264-304.

23. Новицкий Я.П. Запорожские и Гайдамацкие клады. Малорусские народные предания, поверия и рассказы, собранные в Екатеринославщине. 1873-1906 г. – Александровск: типография Б.Я. Штерн, 1908. – 76, 3 с.

24. Новицкий Я.П. Народная память о Запорожье. Предания и рассказы, собранные в Екатеринославщине. 1875-1905 г. – Екатеринослав: типография Губернского земства, 1911. – 118 с.

25. Новицкий Я.П. Народная память об урочищах и исторических местах Запорожья. Предания и рассказы, собранные в Екатеринославщине. 1875-1905 г. – Александровск: типография при училище глухонемых, 1909. – 54 с.

26. Новицкий Я. С берегов Днепра: Очерки Запорожья // Сборник статей Екатеринославского научного общества по изучению края. – Екатеринослав: типография Губернского земства, 1905. – С. 11-205.

27. Русская историческая библиотека, издаваемая Археографическою комиссиею. – Санкт-Петербург: типография бр. Пантелеевых, 1875. – Том второй. – X, II, XX, 1230 с.

28. Сенченко Иван. Твори в двох томах. – Київ: Дніпро, 1981. – Том перший: Оповідання. – 464 с.

29. Скальковский А. Порубежники. Канва для романов. – Одесса: типография Л. Нитче, 1850. – Вып. 4: Мамай. – Ч. 2. – [8], 207 с.

30. Словарь русского языка XI – XVII веков. – Москва: Наука, 1982. – Выпуск 9 (М). – 358 с.

31. С[тороженко] А. Мамай. Изображения запорожца (к рисункам) // Киевская старина. – Киев, 1898. – Том LX. – Март. – С. 486-492.

32. Тупиков Н.М. Словарь древнерусских личных собственных имён. – Санкт-Петербург: типография И.Н. Скороходова, 1903. – II, 857 с.

33. Федоровский А.С. Инструкции и программы для археологических разведок и сбора археологических материалов // Труды экспедиции для изучения Изюмского края под руководством профессора Федоровского. – Изюм: издание Изюмского Округного Отдела Народного Образования, 1923. – Вып. 1. – С. 1-30.

34. Финдейзен Ник. Очерки по истории музыки в России с древнейших времен до конца XVIII века. – Москва-Ленинград: Музыкальный сектор Государственного издательства, 1928. – Том первый. С древнейших времен до начала XVIII века. Выпуск 2. – С. 106-236, X-XX, 1-6.

35. Флоренсов Я. О каменных бабах // Записки Одесского общества истории и древностей. – Одесса: городская типография, 1848. – Том второй. – С. 820-822.

36. Шенников А.А. Княжество потомков Мамай (к проблеме «запусте-

ния» Юго-Восточной Руси в XIV-XV вв.) // Гумилев Л.Н. Древняя Русь и Великая степь. – Москва: Институт ДИ-ДИК, 1997. – Кн. 2. – С. 455-483.

37. Эварницкий Д.И. За чужой грех. – Екатеринослав: типография Губернского правления, 1907. – 461 с.

38. Эварницкий Д.И. Каменные бабы // Исторический вестник: историко-литературный журнал. – Санкт-Петербург, 1890. – Том XLI. – С. 184-194.

39. Czambel-Danielovič Samo. Slovenský jazyk, živá starina. Z reči slovensko-lupčianskej // Slovenské Pohľady. Časopis zábavno-poučný. – Turčiansky sv. Martin: tlačou Knihtlačiarkeho úcastinárskeho spolku, 1904. – Ročník XXIV. – S. 477-483.

40. Kukučín Martin. Život. – Martin: Matica slovenská, 1952. – 268 s.

41. Mihál Ján. Zo slovníka nárečia Slovenskej Lupče a okolia // Sborník Matice slovenskej. – Turčiansky sv. Martin: nákladom Matice slovenskej, 1941. – Roč. 19. – Č. 5-6. – S. 420-455.

42. Slovník slovenského jazyka. – Bratislava: Slovenská Akademia Vied, 1960. – D. II. L – O. – 648 s.

Kostyantyn Rakhno (Opishne)

TOWARDS THE SEMANTICS OF THE NAME OF A COSSAKS PLAYING THE BANDURA IN UKRAINIAN FOLK PAINTING

The article deals with the semantics of the name of the Ukrainian folk painting Cossack Mamay, which embodies the kobza tradition of the Ukrainians. The author analyzes the use of the token mamay in the Ukrainian language, finds its counterparts in the medieval Russian and Slovak languages. It is concluded that there is no complete connection between the painting Cossack Mamay and the Golden Horde emir Mamai.

Keywords: Cossack, bandura player, idol, vocabulary, folk painting.

РОЗДІЛ II

*Дослідження.
Матеріали.
Дискусії*

Кость ЧЕРЕМСЬКИЙ, Назар БОЖИНСЬКИЙ (Харків)

ДО ВИВЧЕННЯ СУЧАСНОГО ВИКОНАВСТВА НА ТРАДИЦІЙНИХ КОБЗАРСЬКИХ ІНСТРУМЕНТАХ

Дослідження присвячене розгляду одного з інтерв'ю виконавців на традиційних кобзарських інструментах, яке надає цікаві пошукові відомості, спрямовує увагу на актуальні, часто непомітні й приховувані відчуття співців і, врешті-решт, допомагає зрозуміти й неупереджено сприймати сучасних кобзарів та їхню діяльність.

Результати проведеного опитування схематично розкривають внутрішні мотивації, емоційний статус сучасних традиційних співців-музикантів, їхню орієнтовану уяву і фантазію.

Ключові слова: орієнтована уява, мотивації, традиційне кобзарське виконавство.

Колись визначний подвижник сучасного кобзарства Микола Будник говорив, що рутинне й площинне ставлення до справи губить її. Так само формальне й стандартизоване ставлення до сучасних виконавців на традиційних співоцьких інструментах нерідко перешкоджає розгледіти найважливіше — їхню природню стихію, яка виходить за межі стереотипів.

Свого часу однобічний розгляд кобзарства й упосліджене ігнорування його неpubлічних, вживлених у суспільство форм призвели до втрати відомостей про багатьох виконавців, які не вписувалися в установлені мірки. Іншою непоправною помилкою було занадто снобське ставлення до української епічної спадщини, що призвело до вибіркового збереження лише окремих її взірців і системного ігнорування багатющого усного матеріалу, що виходив за межі класичних наукових уявлень.

Сучасний розвиток традиційного кобзарського виконавства, з огляду на його орієнтовану розмаїтість, очевидно мусить бути позбавлений монопільності у висвітленні. Робити оцінки й судження щодо феноменів нинішнього співоцького виконавства можна лише ретельно зважуючи й аналізуючи різнобічний матеріал, використовуючи ефективні наукові методики й інтердисциплінарний підхід.

Бажаючи здійснити крок до наукового осмислення сучасного кобзарства, кілька років назад ми проводили спроби системного аналізу реагування слухачьких аудиторій на виконавство традиційного співоцького репертуару¹⁾. Продовжуючи розпочаті дослідження, наша група важливу роль приділяє методикам інтерв'ювання, які надають цікаві й часом несподівані пошукові відомості, спрямовують увагу на актуальні, часто непомітні й приховувані відчуття співців і, врешті-решт, допомагають зрозуміти й неупереджено сприймати виконавців та їхню діяльність.

Цього разу ми сформували дев'ять навідних питань, які, на нашу думку, схематично розкривають внутрішні мотивації, емоційний статус виконавця, його орієнтовану уяву й фантазію.

Для опитування ми обрали групу з незрячих співців-музикантів із різних областей України, які мають неоднаковий вік і досвід виконавства. Базовим способом взяття інтерв'ю була телефонна розмова, проведена кореспондентом, який був знайомий із усіма опитуваними²⁾. Щодо своєрідного орієнтиру для звірення ми вибрали відповіді молодого зрячого виконавця, який нині перебуває в науці у майстра. Також для контролю зміни поглядів співців у часі ми використали попереднє інтерв'ювання двох незрячих співців-музикантів, виконане 5 років тому назад.

Аналіз зібраного матеріалу виявив наступні особливості.

1. Звертає увагу стриманість і лаконічність незрячих у своїх відповідях на питання, які з'ясовують глибину їхніх переживань, емоційних реакцій та уявлень. Подібна обережність і навіть напруженість співців пояснюються особливостями сприйняття незрячих, посиленням оцінювання ваги слова, засторогами перед можливими помилками. Однозначні короткі відповіді говорять насправді про глибокі почуття співців, які незрячим важко виявити розлогими роз'ясненнями.

2. Як з'ясувалося, на кобзарський шлях незрячих виконавців спонукали здебільшого обставини реального життя, які для них визначили кобзарство способом виживання в умовах економічної нестабільності. Кобзарська співогра вигідно вирізняється від простого жебракування й надає більшого заробітку. Важливим чинником були мотивація самореалізації, а також спосіб подальшого розвитку отриманого в дитинстві поштовху до розвитку своєї співучості.

3. Незрячі співці вважають себе причетними до давньої співоцької традиції. Свою місію вони чітко й безсумнівно усвідомлюють з моменту практикування на вулиці. Нерідко ображаються, коли їх називають "вто-

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

2) Записано Назаром Божинським у квітні 2020 р. У статті інтерв'ю подане із скороченнями.

ринними” виконавцями, або “реконструкторами”. Проте зовнішнє оцінювання свого статусу воліють перекладати на слухачів, дослідників, просто знайомих.

4. Всім сучасним співцям-музикантам притаманні іраціональні уявлення, які, очевидно, стимулюються специфікою репертуару, музичного супроводу, виконавської практики, творчого життя тощо. Віртуальний простір, який намагаються творити своїм виконавством нинішні кобзарі, базується на емпатичному осягненні співаного, формуванні цілеспрямованої уяви, а також на встановленні емоційного зв’язку зі слухачами. Попри свою неоднозначність, уявні світи сучасних виконавців на традиційних кобзарських інструментах і співців минувшини, очевидно, мають спільні ознаки й корелюються між собою.

5. Як доводить опитування, основою практики сучасних співців-музикантів є комплексне *наслідування* виконавства автентичних кобзарів і лірників. Причому важливим елементом цієї діяльності є *ототожнення* зі співцями минувшини. Подібна практика торкається не лише уподібнення до зовнішності традиційних кобзарів і лірників, набуття відповідного рівня виконавського мистецтва, але й осягненні філософії, моральних якостей, переконань і уявлень, особливого трибу життя давніх співців.

5. Опитувані співці-музиканти позбавлені механістичного й формального ставлення до свого кобзарського фаху. Вони дбають за якісне виконання своїх професійних обов’язків, самовдосконалюються, працюють над розширенням цільової аудиторії і вірять у майбуття співоцької справи. Варто також зазначити, що фінансова зацікавленість є важливою, але не визначальною складовою їхньої діяльності.

Загалом, тематика сучасного виконавства на традиційних кобзарських інструментах, зокрема вивчення груп незрячих співців-музикантів, потребує ґрунтовніших досліджень. Актуальним лишається, зокрема, осягнення віртуального простору, який пробуджують своїм виконавством сучасні співці-музиканти задля утривалення кобзарсько-лірницької традиції.

1. Що спонукало Вас займатися кобзарським виконавством (які були на те життєві й, можливо, внутрішні причини)?

Іван Попов, незрячий стихівничий (Харків):

Це була загибель УТОС (Українського товариства сліпих — кор.), загибель УВП (Українського виробничого підприємства — кор.). Після чого довелося як у давні часи йти з зебранками на вулицю. Практично не було що їсти, а дітей потрібно було ще й ставити на ноги. Спочатку ходив з дерев’яною табличкою із написом “Подайте незрячому”. Але заробіток був малим. А потім якось наснилося, що потрібно співати. А тут ще й одна

женичина у вагоні сказала, що якщо заспіваєте, то люде будуть більше давати. Ну я й заспівав! А тут ще згадав дитинство, інтернат — ми тоді змалечку багато любили співати... І дійсно — діло пішло... З того часу співав по базарям, електричкам, метро — скрізь воно йшло і йшло непогано .

Тарас Дороцький, незрячий бандурист, лірник (Львів):

У дитинстві було кілька платівок, одна з них — це бандурист Жарко. Та й батькова бібліотека спонукала до цієї старосвітчини. Родина часто збиралася й співала всяких пісень: і стрілецьких, і повстанських тощо. Ну, це було таке оточення. Пішов я у школу музичну, хотів я навчатися на скрипку, гітару. Єдина вчителька погодилася вчити незрячого. Це був 1990 рік. Репертуар тоді був: Губ'як та інші копозитори, я то грав. Батько показав мені колись "Слово о полку Ігоровому", мені цікаво було, і я подумав, чим я буду заробляти. Пішов я на історичний... Але потім я зрозумів, що то не те... Але я старанно виписував собі старі джерела, що можна було б використати потім колись. Були книжки Шреєр, Ткаченко, також "Думи". Потім я став історик-етнолог. Чотири роки я провчився. І коли стало питання йти вже в музучилище я ж не знав нот. У 1990 році я пішов у капелу бандуристів "Карпати" на півставки, але коли бували і якісь запрошення, я погоджувався. Коли траплялися якісь записи, я намагався наслідувати, наприклад, диск "Останні кобзарі" (Мовчан, Ткаченко). У нас є дослідник Богдан Жеплинський, він мене троххи підштовхував, запрошував на збори кобзарів, такі. Там були Литвин, Горбатюк. Мені подобався Кушпет із кобзою. Минає 1995-й — стає 2004. Я зустрічаюся з Товкайлом. Спитав його, чи робить він торбани, бо мені хотілось чогось такого вишуканого, давнього. Він сказав, що того не робить і запропонував кобзу. Ну, я того злякався і підбирав усе на "чернігівку". Наприклад, Шашкевича — такі знакові речі як "Моє небо". Вже 2006 у Компаніченка я підслухав "Богородицю" та інші духовні пісні. Врешті, 2012 потрапив на всякі майстеркласи. Крисько Ярослав мав підтягти тих, хто мав брати участь у фільмі "Поводир" Олеся Саніна. Мені дали інструмент Макоцьоби, він був не робочий і не готовий... Дали іншому переробити — і він трохи зазвучав. Після того я почав грати. Ярослав показав як, і я потрохи шпортав. Я по-своєму трохи більше по басах гуляв, як на "чернігівці". В капелі, мета якої була реабілітація, потрапив Гриньків, що був колись диктором на радіо. Він у церкві працював, допомагав мені. Інших людей знаходив собі, позаписував; і трохи те витягаю і виконую.

А ще я зрозумів, що, коли я багато граю, нігті псуються сильно, і обов'язки домашні є такі, що ніяк тримати ідеально нігті на пальцях, тому треба було інструменту для гри, коли руки не в тому стані. 2013-го року шукав я способу заробітку, щоб просто неба кобзарювати. Пробирав 2014-го для добровольців. Але відчував, що досить слабенький ще. Міг тоді дві-три

речі заграти, і вже 15-го року це було вже більше. Тоді зрозумів, що можна вже пробувати. Замовив ліру в Товкайла. Тоді зрозумів, що тяжіння до тієї музики на ліру було і раніше. Намагався по радіо відчувати той мелос різної народної музики, різних народів. Усе це я записував на касету. Слухав я ліру Оверні і Дударів, арфу кельтську. Хто мені показував грати — показали: ось корбочка, ось тут змінюється звук. Як купив я ліру — перший тиждень я просто плакав, але наполегливість моя врешті перемогла. Я регулярно граю останні чотири роки, з травня по вересень, тільки по вихідних. Я вибрав з хлопцями місцину, де мало бути притомне місце, — це було у Гаю нашому, там був лірник Лайош, але туди я вирішив не потикатися... Кирилич у 90-х запрошував до себе в Дрогобич. Я змислив на Святоюрській горі. Знайомий допоміг вибрати, де сісти...

Олександр Триус, незрячий бандурист, лірник (Ромни, Сумська обл.):

Це й бабуля розповідала мені колись, що були кобзарі такі. Уявляв як вони грали і сам заграв.

Богдан Устиянський, незрячий кобзарський учень (Кривий Ріг — Харків):

Розвиватись, пізнавати нове і цікаве.

Володимир Габуда, кобзарський учень (Дніпро):

Одного разу мені зателефонував мій друг Богдан Бучковський і попросив знайти в інтернеті записи деяких кобзарів чи інформацію про них. На той час я вже цікавився автентичною музикою України та й світу загалом, але от кобзарів ще не чув, бо якось не траплялось воно мені. І от Богдан почав перераховувати різні імена. Були там і деякі кобзарі з XIX ст., як от Андрій Шут, Остап Вересай, Кравченко-Крюковський... Про них була лише коротка інформація у Вікіпедії. Але знайшлися й старі аудіозаписи таких визначних кобзарів як Гнат Гончаренко, Михайло Кравченко і Степан Пасюга... Ці записи мене дуже вразили. І виникло відчуття, що це щось давнє, але знайоме мені. І от я вже йду цим шляхом.

2. Чи вважаєте Ви себе кобзарем (лірником, традиційним співцем). Якщо ні, то чи прагнете ним бути принаймні уявно ?

Іван Попов, незрячий стихівничий (Харків):

Я б сказав з боку видніше. Себе хвалити якось не зручно, ну стараюсь.

Тарас Дороцький, незрячий бандурист, лірник (Львів):

...Я прагну бути ТИМ співцем. Ясно, що я вже чимось є. Це від людей сприйняття більше залежить.

Олександр Тріус, незрячий бандурист, лірник (Ромни, Сумська обл.):

(...) Так. Я не згоден з Михайлом Хаєм, що ми вторинні. Що в нас вторинного, скажи, будь ласка? Ті, що були до мене сліпі — і ми сліпі, там такі самі інструменти були, єдине, що струни не такі були, а кишкові.

Ну, так, вважаю себе кобзарем і лірником, бо саме дотримуюсь тих самих традицій, які донеслися до нас. Хай вони частково збереглися, але збережені й донеслися до нашого часу. Ніяк я не згоден з формулюваннями, що ми є вторинним явищем. Тому що ми продовжуємо ту традицію, я повторюю, з тих часів, яка дійшла до нас до сьогодні. І не можна називати вторинним те, що збереглося з первинного, як би це сказати, що збереглося первинне... Його не можна переписати на вторинне, тому що хай ми частково, але зберігаємо, несемо... А сучасні оці "традиції", які зробили академічні бандуристи і, взагалі, музиканти новітні, сучасні, то тільки вторинне, тому що більш сучасне — воно створене сьогоднішнім. А ми несемо традицію з першовитоків...³⁾

Не може бути кобзарем людина не духовна. Це перше. По-друге, стоять не стільки заробітки, грошей заробляти, скільки донести до людей Слово Боже, скільки до людей донести історичні пісні, тобто ті події, які були із козаками нашими, і героями, і також це — виховницька, просвітницька робота іде, духовна. Оце саме перше, що повинен виконувати кобзар.

Є люди різні кобзарі. Тобто, комусь подобається більше думи виконувати, комусь історичні пісні. Особисто я перевагу віддаю духовним пісням. Тому що там є чому навчитися. Там заспокоюється душа, тобто відкидається все, дрібниці, і висвітлюється саме основне, що людина мусить жити по заповідям Божим.

Лайош Молнар, незрячий лірник, бандурист (м. Львів)

Я то себе вважаю, але справжні кобзарі-лірники жили в інші часи... Звичайно, я себе отожднюю, бо є сліпцем, а сліпцями були кобзарі й лірники. Я намагаюсь виконувати ту функцію, яку виконували колись співці, намагаюсь виконувати традиційний репертуар⁴⁾.

Богдан Устиянський, незрячий кобзарський учень (Кривий Ріг — Харків):

Ну, мені здається про це рано говорити, тому що я ще тільки учень.

Володимир Габуда, кобзарський учень (Дніпро):

Вважаю, що їм стати дуже складно, адже це не гра, це дуже серйозні

3) Інтерв'ю з О. Тріусом 31.05. 2015 р., м. Київ. Електронний ресурс. Режим доступу: <https://www.youtube.com/watch?v=JB9ouSNus-E>

4) Інтерв'ю з Л. Молнаром, 31.05. 2015 р., м. Київ. Електронний ресурс. Режим доступу: <https://www.youtube.com/watch?v=7xharV0UpfA>

речі. Але намагаюсь постійно загиглюватись і робити кроки до давньої кобзарської стежини.

3. Чи викликає у Вас кобзарська співогра глибокі емоції, переживання, фантазії? Чи відчуваєте Ви духовне піднесення, заспокоєння або бажання рухатися, діяти?

Іван Попов, незрячий стихівничий (Харків):

Так.

Тарас Дороцький, незрячий бандурист, лірник (Львів):

Найбільше зрушення викликає те, що твір оживляє, коли зводжу вже до купи текст і музичний матеріал. Я згадую, як розмовляють люди, їхні діалекти, акценти, музичну мову, той мелос — і з тої сторони, і з другої.

(Відсотку зору в мене немає. Важко сказати, що буває насправді. Для мене головне — це знати значення слів. Для мене основне — слово. Буває мене від точного розуміння відволікає щось, наприклад складний текст, і я спорошую інколи...)

Олександр Тріус, незрячий бандурист, лірник (Ромни, Сумська обл.):

Так.

(...) Відчуваю зв'язок з давніми кобзарями, тому що ці пісні нас заставляють поринути в ті часи старовинні, знову ж таки, ми цю традицію несемо, яка не відрізняється нічим від тієї, що була до нас. Хай вона перейшла була один час у руки зрячих людей, але завдяки цьому ми й зберегли традицію, інакше її б взагалі вже не було. Але на сьогодні ми мусимо знову працювати, щоб повернути саме цю традицію в руки незрячих. Тому що людина незряча, я повинен сказати Вам по своєму досвіду, бачить душею, — і тому більш наближено відчувають Бога, ніж інші люди, які бачать очима.⁵⁾

Богдан Устиянський, незрячий кобзарський учень (Кривий Ріг — Харків):

Так.

Володимир Габуда, кобзарський учень (Дніпро):

Чи викликає кобзарська співогра духовний порив? Так.

Кобзарська співогра викликає бажання долучатись до давнього стилю кобзарських плачів, запорозьких псалмів. Відчувати співпереживання.

5) Інтерв'ю з О. Тріусом 31.05. 2015 р., м. Київ. Електронний ресурс. Режим доступу: <https://www.youtube.com/watch?v=JB9ouSNus-E>

4. Чи використовуєте Ви кобзарську співогру для власного заспокоєння, пристосування до життєвих умов, гармонізування свого самопочуття і настрою, для набуття нових духовних якостей чи якихось особливих здібностей?

Іван Попов, незрячий стихівничий (Харків):

Так.

Тарас Дороцький, незрячий бандурист, лірник (Львів):

Саме собою... Але коли я співаю — є певна сублимація, і я з часом зрозумів, що іноді бракує пісень, що виражають мої певні почуття. Тоді починаю шукати відповідних речей.

Олександр Тріус, незрячий бандурист, лірник (Ромни, Сумська обл.):

Так.

Богдан Устиянський, незрячий кобзарський учень (Кривий Ріг — Харків):

Досить часто.

Володимир Габуда, кобзарський учень (Дніпро):

Сприймаю як певний шлях ініціації. Пізнання себе.

5. Що Ви відчуваєте під час виконавства:

- зміна емоційного стану, поява фантазій, видінь;
- уявні асоціації (будь-які);
- ілюзія перевтілення, переміщення в просторі й часі

Іван Попов, незрячий стихівничий (Харків):

Ну, іноді буває так, що навіть важко буває співати, бо над тим, що співаю плачеться.

Тарас Дороцький, незрячий бандурист, лірник (Львів):

Це занадто — переміщення в просторі і часі. Перевтілення — так, бо це засада мого виконання. Щось співаючи, я знаходжу почуття в собі, щоб це було живе, моє, що я маю в своєму досвіді. Що злиття моїх почуттів, душі, розуму — є засадою виконання. І твір має бути виконаний до кінця. Я тримаюсь цієї засади. Буває переривають, але я, зазвичай, не реажую. Якщо це твори духовне — я просто сам молюся, щоб це було не просто як прочитання газети, яку забув, а щоб люди це відчули, тоді воно мені приносить відчуття.

Олександр Триус, незрячий бандурист, лірник (Ромни, Сумська обл.):
*Бачу події наче у чотирирівнім просторі, зусебіч, як наче видіння...
У своє виконавство якладаю душу, як його донести, щоб зрозуміло було.*

Богдан Устиянський, незрячий кобзарський учень (Кривий Ріг — Харків):
Розслаблення і якісь стародавні спогади.

Володимир Габуда, кобзарський учень (Дніпро):
Іноді образи стають яскравими й виникає відчуття присутності. Буває мороз по шкірі, а також сльози.

6. Чи уявно спілкуєтеся Ви в процесі співогри (або перед, чи після неї) з оспіваними героями, чи уявляєте себе сучасниками відображуваних подій, чи проектуєте своє виконавство не лише на сучасних слухачів, але й на уявних слухачів минущини або майбуття?

Іван Попов, незрячий стихівничий (Харків):
Так. Більш того, долею Кармелюка — рівняю долю свою.

Тарас Дороцький, незрячий бандурист, лірник (Львів):
Так. Буває по-всякому...

Олександр Триус, незрячий бандурист, лірник (Ромни, Сумська обл.):
Якось воно, якось у мене об'ємно один предмет бачу з усіх сторін. Не знаю, чи в транс впадаю, чи в мене така уява; не знаю; я починаю співати — у мене воно якось потім то я все бачу. Тільки вона, де вона зі мною відбувається, угорі вона, якось так. Спитай про мене, питали деякі, кажуть, чого так очі в тебе вилазять, так важко співати чи що. Хи-хи.. Картинки автоматичного на підсвідомому рівні хочу подивитися очима. Якби може з народження сліпим був, не знаю, я звик так дивитися..

Богдан Устиянський, незрячий кобзарський учень (Кривий Ріг — Харків):
Періодично.

Володимир Габуда, кобзарський учень (Дніпро):
Це, я вважаю, високий рівень, до якого треба прагнути.

7. Чи важливий для Вас є сам процес спілкування зі слухачем, чи цікавить Вас зворотня емоційна реакція слухача?

Іван Попов, незрячий стихівничий (Харків):

Важливий. Так.

Тарас Дороцький, незрячий бандурист, лірник (Львів):

Від слухачів мені потрібне те, щоб я знав, що це потрібно людям... Та кож я відгуки людей збирав, щоб довести своїй матері, що це не жебрацтво, це потрібно людям. Колись якийсь циркач, із дзвіночками, намагався крутитись поряд, казав: давай разом станемо зірками ютуба. Але як побачив, що хтось плаче, слухаючи мої пісні, то перестав з'являтися. Деякі жебраки просили: "От сьогодні не грай тут". Я їх розумію певним чином. Бувало, я — під однією стіною, а вони під іншою. Деякі сприймали мене, як заїджого, бо серед них таких теж багато. Казали: "Що це ти тут, надніпрянець, виспі-вуєш?". Або: "Знов цей гуцул там грає".

Олександр Тріус, незрячий бандурист, лірник (Ромни, Сумська обл.):

Важливе, ой як важливе. Майже як батюшка зараз, люди звертаються за порадою, питають про свята, коли робити можна, коли ні, на поминки запрошують, а відмовляти це великий гріх.

Богдан Устиянський, незрячий кобзарський учень (Кривий Ріг — Харків):

Я думаю це важливо.

Володимир Габуда, кобзарський учень (Дніпро):

Є велика різниця між грою для себе наодинці чи для слухача. Обидва ці варіанти цікаві, і я пробую робити і так і так. Іноді співпереживання слухача посилює емоції під час співу. Додає певний енергетичний імпульс.

8. Як Вам вдається переключатися з повсякденного побуту на «кобзарський світ», співоцьке сприйняття минулого і сучасності?

Іван Попов, незрячий стихівничий (Харків):

Важко на це відповісти.

Тарас Дороцький, незрячий бандурист, лірник (Львів):

Я вдається переключатись? — найправильніше сказали б ті, хто бачить мене з боку, але я й не перемикаюсь. Казали якось у капеллі мені: "Ти по своїх реакція людина XVIII-го століття".

Олександр Тріус, незрячий бандурист, лірник (Ромни, Сумська обл.):

Я не виходю з цього стану.

Богдан Устиянський, незрячий кобзарський учень (Кривий Ріг — Харків):

Ну, мені здається, це досить легко, і просто треба правильно настроювати себе..

Володимир Габуда, кобзарський учень (Дніпро):

Часто перебуваю і там, і там.

9. Яким Ви бачите майбутнє традиційного кобзарського виконавства?

Іван Попов, незрячий стихівничий (Харків):

Важко сказати. Вважаючи на свій консерватизм, для мене в цілому, але вважаю і цього достатньо, але майбутні кобзарі будуть більш прогресивні, чи як сказать...

Тарас Дороцький, незрячий бандурист, лірник (Львів):

Якщо я беру учня, я повинен дати йому надію. Це мій хліб. Він мене годує. Він не надійний. Він ніби не достатній, хоча є троє дітей і незряча дружина, і я їх забезпечую. Проте я читаю Святе Письмо і намагаюсь бути кращим, і не зна, чи з батьків би хтось наважився дати свою дитину мені в навчання, щоб заробляти такий хліб.

І спочатку, взагалі, треба виховати людину, а не просто вчити грати музику. Якщо знайдуться люди, залюблені в це, то такого учня я б готовий був прийняти. Приятель мій свого сина зрачого дати мені в науку, але я кажу: "Ви ж гратимете різні речі, а це треба грати на кобзу, а я на кобзу не граю" (хі-хі). Є підручник Кушпета, там читайте. Були й дівчата, але я згоден із старими (кобзарями), що це не годиться.

Олександр Тріус, незрячий бандурист, лірник (Ромни, Сумська обл.):

Я думаю, воно має бути, як раніше. Нічого не потрібно іншого робити. Єдине що — виконувати ту саму функцію, яку виконували кобзарі раніше, тобто не тільки ретранслятором треба бути. Але треба бути й імпровізатором, находити складувати пісні. Раніше було — кобзар прийшов на якийсь базар чи ярмарку, чує там, що люди балакають, або другого пана хвалять, який він гарний, а другий поганий. То на другий день уже і співає про одного гарного, а іншого поганого пана. Сьогоднішні події теж треба співати, нам кобзарям, а ми застрягли в тих подіях XVII—XVIII століття. Іван Іванович ваш так робить.. — складає нові пісні.

(...)Перспективу традиційного кобзарського виконавства на вулицях я бачу, як розвиток суспільства, але щоб не пустити на конвеєр, як пустили колись академічних бандуристів, то це не допустимо, не можна пускати... Тому, що сюди не можуть прийти люди несвідомі, тобто низького духовно-

го рівня... Люди, які пов'язують себе лише з заробітком грошей. Тут основне людський фактор, духовність — оце основне...⁶⁾

Лайош Молнар, незрячий лірник, бандурист (м. Львів).

Для сучасних виконавців традиційного репертуару я хочу побажати, щоб у них був зв'язок з минулим, у багатьох наших виконавців... немає зв'язку з минулим. Вони відірвалися від минулого і таки вважають щось сучасне, а ніби й минулого й не було.

Я так думаю, їм просто треба вийти на вулицю і подивитися, як то народ наш живе й тоді усвідомити, як виконується той твір, як його нести ці надбання співців-лірників. І нести виконавство, і при цьому заробити на прожиття. Тому кобзарі, лірники, вони ж тим жили, що собі заробляли на вулиці. Виставляти на один рівень і не ображати ні те, ні те. Бо ти можеш там вийти грати без капелюха. І що толку? Люди навіть кажуть: "У нього навіть немає капелюха, куди там грать йому". Розумієте...⁷⁾

Богдан Устиянський, незрячий кобзарський учень (Кривий Ріг — Харків):

Мені здається якісь будуть зміни все одно.

Володимир Габуда, кобзарський учень (Дніпро):

Сподіваюсь на продовження відродження й пізнання давнього. Вірю в це.

Kost' Cheremsky, Nazar Bozhynsky (Kharkiv)

REGARDING THE STUDY OF MODERN PERFORMANCE ON TRADITIONAL KOBZA INSTRUMENTS

The research focuses on the method of interviewing performers of traditional kobza instruments, which provide interesting source information, focus on the actual, often invisible and hidden feelings of the singers, and ultimately help to understand and impartially perceive performers and their activities.

The results of the survey schematically reveal the inner motivations, emotional status of modern traditional singers-musicians, their focused imagination and fantasy.

Keywords: focused imagination, motivations, traditional kobzar performance.

6) Інтерв'ю з О. Триусом 31.05. 2015 р., м. Київ. Електронний ресурс. Режим доступу: <https://www.youtube.com/watch?v=JB9ouSNus-E>

7) Інтерв'ю з Л. Молнаром, 31.05. 2015 р., м. Київ. Електронний ресурс. Режим доступу: <https://www.youtube.com/watch?v=7xharV0UpfA>

Олег КОРИЦЬКИЙ (Путила, Чернівецька область)

ЛІРНИКИ БУКОВИНСЬКОЇ ГУЦУЛЬЩИНИ

У статті йдеться про актуальність українського епічного співочтва на теренах Путильщини (Буковинська Гуцульщина). Здійснено записи про лірників, гуцульську ліру, спогади, щоб зацікавити творчу молодь традиційною кобзарсько-лірницькою спадщиною Буковини.

Ключові слова: ліра, сліпці, спогади, лірники Буковинської Гуцульщини.

Актуальність дослідження. Необхідність звернення до даної проблеми диктує зацікавленість творчих людей, молоді автентичною культурою українського етносу, життям мандрівних старців-співців. Прагненням пізнати правдиву історію творення нашої державності. Підвищенням інтересом до витоків традиційної національної культури і духовності нашого народу. А музика — це органічна частина світоглядних уявлень людей, їхніх думок і прагнень, різноманітного і багатого духовного життя.

Чи не найголовнішу роль у пробудженні духовності нашого народу відігравали кобзарі, лірники, які несли в народ полум'яне українське слово, кликали до боротьби за волю, за козацьку славу, за старопредківську православну віру.

Наша Буковинська Гуцульщина — край вічно земних смerek, синіх гір, срібних потоків, шовкової косиці (так горяни називають найчарівнішу квітку — едельвейс) — це один великий музей духовності, в якому ніколи не змовкає музика. Наша Путильщина — це батьківщина гуцульських лірників: Юрія Федьковича, Василя Тонієвича, Петра Дзурака і Дмитра Генцаря.

На щастя, живуть ще у краї люди, які поспішали на храмові свята до церкви, щоб послухати гру Дмитра Генцаря. Поодинокі горяни згадують, що у 40-50-х роках ХХ століття слухали гру на лірі і спів Василя Тонієвича.

Та, на жаль, відходять у засвіти люди старшого покоління, а спогади їхні потрібно зберегти, щоб передати прадідівську славу молодим. Саме тому лірництво Гуцульщини і стало темою нашого дослідження.

Лірники Гуцульщини

Лірництво (кобзарство) становить вагому частку культурної спадщини українського населення Буковини. Лірники були свідками життя та роз-

витку народу в різні історичні епохи, відігравали велику роль у пізнанні історії, вихованні патріотизму, любові до рідної землі, також поважного ставлення до своїх предків (дідів і прадідів).

Дослідження охоплює другу половину XIX століття і XX століття на теренах Буковинської Гуцульщини.

На Буковинській Гуцульщині було поширене лірництво. У народній пам'яті залишилися імена лірників: Ю. Федьковича «Буковинського Соловія», який грав на скрипці, гітарі та лірі у селищі Путила, Тонієвича Василя із села Самакова, Дзурака Петра із села Дитинець, Генцаря Дмитра із села Рижа, (хутір Пилипкове). Дзурак і Генцар були сліпцями. Ліварники (так їх називали в народі) заробляли на життя лірництвом (кобзарюванням). Їм люди давали гроші, хліб, харчі, вбрання. Лірники Путильщини не грали в корчмах, могли грати на похоронах, весіллях, хрестинах. В деяких газдів грали на різдвяні свята і співали коляду. Частіше лірникували на храмових святах біля церков, на толоках, «гробках» (поминальні дні на цвинтарі).

Бандура, кобза, колісна ліра — це кобзарські інструменти, грали на них переважно незрячі або люди, які мали якесь каліцтво. Як згадує майстер з виготовлення гуцульських музичних інструментів Михайло Тафійчук з села Буківець Ів.-Франківської обл., «то була інвалідська музика», яку він запам'ятав від Дмитра Генцаря гуцульського лірника. Описують в своїх працях Д.Генцаря професор М. Брьюкер та відомий мистецтвознавець І. Мацієвський. Співогра лірників настільки бентежила уяву гуцулів, що їм приписували риси Божих людей, пророків, молитвеників. Нерідко були випадки що сліпців віддавали на науку до мольфарів, що було характерним для Галицької Гуцульщини, це не поширилось в Буковинських Карпатах.

Люди просили ліварників (лірників) молитися за худібку, за живих і покійничків, за врожай, за весілля. Одного разу жінка просила лірника Дмитра Генцаря з хутора Гробище, щоб загравав на лірі і заспівав за те, щоби донька її вийшла заміж. Він почав голосно співати під акомпанімент ліри біля церкви «Дай, Боже, щоб ваша донька віддалася», а жінка каже: «Потиху співайте, а то люди вчуют», і тоді лірник затагнув «щоб вона віддалася потиху, потиху».

Бували випадки, що лірника запрошували газди перед будівництвом нової хати, спочатку приходив священник, освячував місце під будівництво, закладав в підвалини нової хати кілька монет, зерна освяченої пшениці, старі клаптики матерії з фелона (риз), повісмо, ладан. Отець читав молитви і кропив святою водою. Після освячення грав лірник і співав псалми, після чого сідали до столу. Коли хтось помирав у селі теж, запрошували лірника. На попосиживинню, коли тіло покійного лежало в хаті, два дні грав лірник. В день погребіння після опроводів дома (за упокійна літія), які здійснював священник, лірник уже не співав. Людей «столували», робили обід у хаті, священника садили за стіл на те місце, де лежала голова покійни-

ка, а лірника навпроти, де були ноги покійного, після чого йшли до церкви. На цвинтарі лірник наспівував похоронних пісень після поховання.

При зустрічі між собою лірники віталися так:

– Добридень, дужі ?

– Дужі, гаразд. Як ви?

– Потиху, дековують Богу світенькому і добрим людям!

– Дай Боже вам гаразду, доброго здоров'я. Добре гостити, аби на лихе місце неступали

– Абись файно простибували людям за милостині, змовили Отченаші за віт православний!

Знання розповідей на біблійну тематику, молитов, кантів, псалмів, дум ставило лірників на вищий щабель серед жителів Гуцульщини.

Сезон кобзарювання-лірництва в Україні починався на День Св.Трійці, але в горах починався на Великдень, а міг закінчуватись на Йордан та Танасія. Жили вони бідно, бо що міг зробити дома незрячий чоловік, вони наймали людей, а хтось їм і за «Прости Біг» (безкоштовно) допомагав, у зрячих інша справа, вони самі давали собі раду, утримували хату, господарство і землі.

Старці-лірники — це сильні духом гуцули, які увібрали в себе подих вітру, шум потоків, спів небесних птахів, запах гірських квітів, гомін лісу, церковні піснеспіви. Станіслав Вінценз у своїй книзі «На високій полонині» описує старого лірника (середина XIX ст.) як віщуна-пророка, який прийшов з рівнини і поселився на горі Ігорець у самотній хатині, під самим верхом. Ще в дитинстві його батько осліпив, він теж був лірником. Старий лірник, що прийшов в гори із степу, був «паном-отцем» лірницького братства. До нього приходило багато лірників із-за Дністра, співали про Хмеля, про Гетьмана, про Цісаря Громоваго.

За даними, записаними К. Студинським, на Буковині, коло Чернівців, існував в XIX ст. кобзарсько-лірницький цех з власною церквою. Там відбувалися лірницькі збори, де збиралися до 200 лірників не тільки з Західної України, але із «закордону» — Східної України.

У Чернівцях були лірники Василь Гріцко, Іван Похович (Гнат) з Садгори (район міста Чернівці). Р. Кайндль в своїх працях згадує лірника з села Берегомет. Із міста Заліщики на Буковину приходили лірники Іван Халус і Філіп Ніколік. На Буковині старці лірникували в місті Чернівці і його околицях, частіше — у Вижницькому районі. Інколи переходили на Галичину в селище Кути. Найбільше лірникували на Путильщині. Дмитро Генцар лірникував ще й у Верховинському районі Івано-Франківської обл. Буковинські лірники ходили до Сірету, Сучави, Радівців, Гури-Гумори, Ватри-Дорни, Кимпулунгу, по селах і містечках Буковини.

Ольга Кобилянська в новелі «У св. Івана» 1890 року описує постать сліпого лірника, який грає на лірі в монастирі м.Сучава, і як його уважно слухають люди, а його голос зливається з ніжним звуком ліри.

Як пише Володимир Гнатюк, в 1895 році на Буковині траплялись лірники «видючі». Найбільше любили збиратись лірники в монастирі Хрещатик. Ішли на службу Богу помолитися, а після Літургії на галявині коло монастирської огорожі стелили верені і робили собі трапезу, при потребі могли і там робити «визвілку». Лірники полюбляли збиратись біля монастирів, бо здавна в Україні сліпці були своєрідними посередниками між Церквою та мирянами. Монахи Почаївської Лаври в XIX столітті брали активну участь у розповсюдженні серед лірників нових редакцій духовних пісень, які доходили і до Буковини, записані в книзі «Богогласник». Лірники з Тернопільщини приходили на Буковину аж до Сучави, збиралися біля монастиря. Були на Службі Божій, приклонялися до Святих Мощів великомученика Івана Сочавського. Навідувались на Буковину лірники із-за Збруча (містечко Сатанів), де при монастирі був лірницький цех. Частенько збиралися лірники Путильщини в селі Дихтинець, у Дзурака Петра. Училися нових псалмів, пісень, ділились новинами. За свідченням старожилів, лірники знали зміст якихось давніх книг, але самих книг у них ніхто не видів (не бачив). Це були Вустинські книги. Лірництво розповсюдилось по всій Україні, Гуцульщині і Буковині. Наприкінці XIX століття — початку XX століття лірників було значно більше, ніж бандуристів.

В 1906 році Гнат Хоткевич від переслідування царської поліції емігрує в Галичину. В селі Красноїллі створює Гуцульський театр. В період 1908-1912 рр. відвідує з театром Сторонець-Путилів (нині селище Путила Чернівецької обл.), заохочує гуцулів грати на кобзарських інструментах. За часів Австро-Угорщини лірникувати на Буковинській Гуцульщині не заборонялось. З приходом румунського панування на Буковині та Польщі в Галичині лірники зазнали гонінь і утисків, їм забороняли співати українською мовою.

Лірники Путильщини вірили, що їхня музика від Бога, інструмент для них був священним. На превеликий жаль, каральна машина «совєтів», голодомор і більшовицький терор в 1932-1935рр.. знищили значну частину кобзарів і їхні інструменти: кобзи, бандури, ліри. Про ці події знято художній фільм «Поводир» режисера і лірника Олесья Саніна. Це велика шана, спомин і поклін невинно убієнним. Ці події обминули Гуцульщину.

Тяжкі були часи у гуцульських горах коли зайшли «совіти». Радянська влада вела боротьбу з Церквою, народними звичаями. За те, що люди святкували Різдво Христове чи святити Паску на Великдень, брали дітей до церкви, слухали лірника, їх переслідували. Могли звільнити з роботи, чинили утиски дітям в школі. Вчителів заставляли контролювати, щоб діти не ходили до церкви, не колядували, не збиралися біля лірника. На щастя, горяни не корилися, не пропав гуцульський дух та народні звичаї на Путильщині. Сліпців вважали у горах містком, який сполучає два світи — видимий і невидимий. Виражена здатність їх запам'ятовувати пісні,

думи, псалми, молитви, Вустинські книги, кахтирі зробила свій відбиток на їх діяльності поміж народу. Вони стали носіями історичної та духовної спадщини.

Лірництво (кобзарство) — це унікальний культурний феномен Гуцульщини. І сьогодні є велика потреба його зберегти .

Гуцульська Ліра

В горах грає ліра! Вслухайтесь в звуки дідівської ліри...Вчуваються в них шум вітру в верхів'ях зелених смерек, його гудіння в розщелинах гір, ніжний шепіт в полонинах. Послухайте, то ліра виграє звуками битви за волю, то плаче як мати, то скиглить як дитина.

Ліра — це загально-європейський інструмент, поширений на Україні, а також і Гуцульщині, її походження сягає у Середньовічну Європу, на землі Іспанії і Франції. Прототипом ліри є монохорд-грецький інструмент, відомий ще до Піфагора. В Європі був розповсюджений органіструм, подібний до ліри, але великих розмірів. На ньому могли грати два музиканти, застосовувався на Богослужіннях ченцями, поступово розміри органіструма зменшувались і з'явилася колісна ліра на якій міг грати один чоловік. Німці називали колісну ліру «дрег лейр», англійці — «харді гарді», поляки — «ліра корбова», шведи арфа Святого Миколая («нікхель арфа»). Ю. Федькович згадує, що деякі зразки колісної ліри з'явилися із Швейцарії. Корпус ліри був фігурної форми, зі скрипковим профілем. Прикрасили ліру вже на гуцульський манер, як прикрашали сволюки у хаті, — декоративною різьбою. На мідних бляшках, що тримали струни-бурдони, були вичиканені хрести козацької доби. Співаниця, середня струна, на якій виконується мелодія, кріпилась теж до хреста, який був зроблений з дерева груші і прикрашений різьбою та мідними цвяшками, дашок (лубок), який прикриває коліща і струни, теж прикрашений плоскісною різьбою. Різьба у вигляді трикутників по краях, а посередині у вигляді хреста виціркованого (прикрашеного) латунними каплями, по обидва боки від хреста вирізьблені символи сонця. Символи сонця — символи божественної святості. Мотив цей досяг на Гуцульщині вияву в формі вікон на церквах, на різьблених Трійцях (підсвічниках), навколо хрестів, що на куполах гуцульських церков і капличках. Ці символи були вирізьблені на кришці, яка прикриває клапону коробку, де видобувається звук зі співаниці натисненням клапнів (клавів). А також був зверху вирізьблений трьохраменний хрест. По периметру коробки був вирізьблений нескладний орнамент і по три лінії — як символ Святої Трійці. Хрест мав величезну цінність в житті горян і знайшов застосування у їх мистецтві. Хрест був зображений в орнаменті на вишитих сорочках, які одягали лірники і люди. Хлопці носили малі мосяжні хрести, а дівчата — намиста з хрестиками або згарди. Поважні газди мали великі мосяжні хрести, як і лірники Гуцульщини. Як вони говорили,

«Животворящий Хрест Господній — велика оборона від щезників і всякої погані». Коробочка (шия), де вставлені вертикально зроблені з акації кілочки, що натягували струни, зроблена у вигляді grindжул (санчат), прикрашена різьбою з обох боків, на кілочках зверху вставленні латунні цвяшки. Кобилка, що тримає співаницю, була прикрашена примітивною різьбою, корба зроблена з металу, верхняк ліри зроблено з громовиці (смереки у яку вдарила блискавка), спідняк і обичайки зроблено з явора, струни були кишкові і видавали гарне звучання ліри, яке можна прослухати в записах співу Дмитра Генцаря. Ліра Дмитра Генцаря була виготовлена невідомим майстром. На обичайці були вирізьблено 1890 рік та ініціали майстра. Ліра Ю Федьковича була виготовлена майстром з Сторонця-Путилова. Освячували ліру в церкві на Трійцю або на Покрову.

Сидить легінь, сидить зажурившись,
Головою на ліру схилившись.
«Чи ж маю я на гуслех заграти,
Чи до ліри як гай заспівати?
Заспіваю я радше до ліри,
Бо на гуслех нема мені віри.
А та ліра все серденько знає,
Струна струні правду вповідає.»
Ю.Федькович «До Ліри»

На Путильщині є великий куферок з її історією, а там є великий запас старовітчини, і нам сьогодні потрібно виїняти з куферка все файне, мудре і цінне — і лірництво на Гуцульщині залишиться незабутнім і високо мистецьким співоцтвом.

Лірник Юрій Федькович

Український поет, Буковинський кобзар, лірник, соловій Гуцульщини народився у містечку Сторонець-Путилів 8 серпня 1834р. Дитячі роки промайнули серед зелених гір і стрімких потоків Путильщини. В с.Киселиці, у свого вуйка- священика Івана Ганицького навчався в церковній школі. В часи Ю.Федьковича Буковина була в складі Австро-Угорської імперії. 1846-1848 рр.. Осип навчався в німецькій реальній школі в Чернівцях. У 1852-1863 перебував на військовій службі, де починає писати свої твори. В 1860 роках знайомитися з творчістю Т.Г.Шевченка, яка справила на нього незабутнє враження. Вернувшись з війська, Федькович приймає православ'я з іменем Юрій. Познайомився з даскалом (дяком) місцевої православної церкви. Стара церква стояла на тому місці, де сьогодні знаходяться могили священика Ореста Козака і його сина-отця Стахія Волинця, сина місцевого священика отця Василя Кимовича. Там знаходиться в огорожі пам'ятний хрест, який поставлений на місці престолу старої церкви. Дяка звали Юрій

Семанюк (батько письменника Марка Черемшини). Високий, кучерявий, статний чоловік запросив Федьковича співати у церковному хорі і читати на криласі. Федькович привив Семанюку любов до книги, так що часом даскал сам складав вірші і своєму синові читав твори Юрія, особливо любив «Довбуша». Юрій Семанюк згадував, як Федькович після Служби Божої брав його до своєї хати. Співали народних пісень, а Юрій грав на гітарі або на лірі і співав псалми. У 1869 році путильський двірник Федькович організовує збір коштів на нову церкву в Сторонці-Путилові. 1870 р. жертвує нову одягу для священика. В своїх рідних Карпатах опановує гру на лірі- старовинному інструменті. Збирає серед гуцулів старовинні співанки, колядки, духовні пісні, думи, псалми. Написав збірку «Руський Лірник», в яку входили духовні псалми призначені для співу у супроводі ліри (1873 р.). Лірницькі пісні друкувалися в Буковинському календарі та інших виданнях того часу під титулом «Із руського лірника». Ю.Федькович дуже полюбив пісню у супроводі ліри, одягався у гуцульську ношу. Лірника на Гуцульщині називали «Ліварник». Федькович був аптекарем, землеміром, писарем, народним адвокатом, педагогом, війтом, письменником, церковним співаком і лірником.

М.П Драгоманов відвідував Федьковича в Сторонці-Путилові. Його вразили побут і життя самотнього, невідданого чийсь волі чоловіка. Професор мав велике бажання пізнати таємниці духовного світу поета. Він пізнав в ньому не тільки поета, а й гуцульського філософа і музиканта. Коли Драгоманов від'їжджав з Сторонця, сів на прощання до столу, передав Юрію вітання від композитора Миколи Лисенка, а Федькович на прощання загравав на лірі.

Сам Федькович в оповіданні «Жовнярка» описує постать старого лірника і як він співав пісню про жовніра. 1872 р. Федькович приїхав до Львова на запрошення «Львівської просвіти». У місті Лева друзі подарували письменнику ліру, на якій він вправно грав і співав псалми. «Просвіта» видала збірку його пісень, в якій він написав і закликав поширювати ліру серед народу. Повернувся до Сторонця у 1874 році.

Після розходження поглядів Ю.Федьковича з львівською «Просвітою» він погрузився у світ церковної літератури, переспівує псалми, канти, думи у супроводі ліри, вивчає етнографію. Пише твори про історію, національно- визвольну боротьбу українців, про славних козаків, деякі з них співає під ліру.

Каєтан Абгарович — польський письменник, вірменин за походженням, пізнаючи світ Федьковича, називає гуцульського поета кобзарем, лірником. Характеризує Федьковича як справжнього народного співця, що прагнув повного єднання з рідною Гуцульщиною.

У центрі Сторонця-Путилова (так колись називалось селище), серед старих дерев, біля річки Путилки і церкви Святого Миколая, стоїть ста-

ренька хата. У хаті Федьковича розташувався музей, тут зібрано книги, твори, речі письменника, серед яких була і ліра. Ліру у 2007 р. викрали з музею. У своїй хаті і рідному краї прославляв письменник Довбуша і Кобилицю, красу Карпатських гір, життя і мистецтво горян, співав старовіські пісні. На подвір'ї стоїть стара криниця яка пам'ятає Федьковича. Ліна Костенко напише у вірші «Криниця Федьковича»:

Ми, палігристи вічності, мандрівники,
Стомилися і дуже хочем пить.
І крутимо, і крутимо, як лірники.
А нам ця ліра корбою скрипить.

Помер Федькович 11 січня 1888 року. Відспівували його в Свято-Духівському соборі м. Чернівці 14 січня. Службу здійснювали три священики на чолі із о. Ісидором Воробкевичем. На похорон прийшли люди зі Сторонця-Путилова та сіл Гуцульщини, а також була молодь, студенти німці, поляки. У церкві священик Воробкевич висловив дуже фанейне казання. В цей день був великий мороз і хуртовина. Поховали письменника на міському цвинтарі.

Ю.Федькович своїми поетично-співочькими досягненнями завзятим гуцульським характером, громадсько-культурною діяльністю, лірництвом зробив для своєї Буковини неоцінений дар, щоб вона зайняла особливе місце в історії України.

До глибини душі вражає звернення Юрія Федьковича до православних християн на превеликий жаль, не відоме широкому загалу.

Юрій Федькович. Православні християне!

Бували такі часи, що у нашій рускій краї навіть ніхто і не знав, що то є корчма або що то є горівка. У будень працювали люде, що аж сонечку весело було на руску землю подивитись, а у неділі та свята ходилося до церкви святої, а прийшовши с служби божої, читалося священні і інші добрі книги. А коли навтямилось читане, то бралось ліру в руки і співалося побожні або інші честні пісні, бо давних давен була у кожній рускій хаті ліра, і у кожній рускій хаті співано, що аж Бог радувався.

А тепер? Ліру можна побачити хіба лиш у якого сліпого старця, що голоден село від села плетеся, доки аж де під плотом не загине, бо побожні і інші честні пісні тепер уже нікому і не в голові. Тепер коби лиш у корчмі який циган або який п'янюга на скрипці затирлигав, аби було при чому дорогих чобіт дерти, або п'яницям таке плюгавство приспівувати, що аж сором світу і рускій землі.

Отак -то, пожалься Боже, тепер заводиться. Да то инак має бути, инак повинно бути. Корчмам має на нашій рускій землі слих пропасти, а ставровіцке честне жите назад вернутися. Замість корчемних скрипок має у кождо руску хату ліра загостити, а замість обридлих нісенітниць має бути чута честна руска пісня, чи то во славу божу і угодників Єго, чи то во честь руского народу і славних єго мужів. А аби діло з Богом начати, подаємо тут дванацять пісень во честь святого Отця Николая, і співаються они на такий самий голос, що звичайно співають діди-лірники свої набожні пісні, от наприклад за святу Варвару.

А при тій okazji дуже радимо, аби собі молодші люде кождий ліру справив, бо ліра є орган і не дорогий і дуже легко навчитися на ній грати, так що хто спосібний, то за одну неділю і навчиться. А найліпший початок буде, як справить собі кожда громада для своєї школи ліру, бо можна надіятися, що кождий руский ревний і щирий учитель не пожалує того небагатої праці, аби і сам навчився на тій органі грати, і цікавіших старших хлопців виучив. За пісні ми постараємося, а раду, як і де би собі можна добру і дешево ліру справити, дасть товариство «Просвіта» у Львові з охотів кождому, хто лиш листом запитає.

Поможи Боже і святий Отче Николаю, аби ся наша гадка не впала на ялову землю, і аби багато — багато честних руских громад, людей і учителів ласкаві були нас своїми листами мило затруднити.

Лірник-Петро Дзурак

Петро Михайлович Дзурак народився в с. Дихтинці в 1870 р. (за Австрійського устрою на Буковині). Служив у Австрійській армії, був стрільцем. Петро бачив Миколу Василька політичного лідера буковинських українців, який приїжджав до Сторонця-Путилова. Восени 1914 р. М. Василько так визначив цінності, за які повинні воювати гуцульські добровольці і проливати українську кров: народ український, край — батьківська земля Буковина і держава Австро- Угорщина. Петро тоді співав:

Горами Карпатами
Морози та й бурі,
Одні гинуть від морозу,
А другі від кулі.

Він воював у першій світовій війні. Коли повернувся додому з фронту, то одружився з дівчиною, яку звали Євдокія, вони жили в хаті, що знаходилася в кінці села, через річку, на пагорбі. У Петра з Євдокією народилося троє дітей: Іван, Василина, Василь. Коли біля хати стався зсув ґрунту, хату знесло до річки, потім з допомогою сина Василя вони побудували нову хату з перевезеного матеріалу, ближче до села. Одного разу Петро ішов за «маржиною» (худобою) та наступив на якийсь предмет, який вибухнув і

пошкодив йому очі. З тих пір він втратив зір і став сліпим. Коли він осліп, то пішов до якогось пан-майстра, навчився грати на лірі і купив собі ліру у майстра з німецької родини у Сторонці-Путилові. Щоб прогодувати сім'ю і заробити на хліб, ходив до монастирів і церков лірникувати, вивчив думи, псалми, гуцульські пісні, знав багато оповідок на біблійні теми. Пам'ятають старожили, як у вагоні потяга, який ішов з с. Селятин до м. Радівці (тепер в Румунії) грав ліварник (лірник) і співав псалми, Божі пісні. То був Петро Дзурак з поводитирем. Вони «цуком» (так називали місцеві жителі потяг) їздили до м. Радівці, а далі - до Сучави, в монастир. Там починають мошні святого великомученика Івана Сочавського, де співав псалму святому, яку написав Ю.Федькович, а також ходили до монастирів в Путну, Молдовіцу, вертаючись, повертали на базар в Стражі. Лірникував Петро по всіх селах Путильщини, заходив до м. Вижниць і Вашківців, на Аннину гору. Запам'ятали горяни співогру лірника на цвинтарі, коли були «гробки», панотець служив панахиду, освячував гроби, на гробок застеляли вишиті рушники, клали на Провідну неділю паску, писанки, масло, сіль, цвіклі, печене м'ясо, гусянку, бриндзу, всілякі напої, після посвячення сідали їсти. Любили запросити Петра на гробок, а після лірник сідав біля хреста, де поховані діти священників Кантеміра та Г.Балошескула, і співав псалми. Про свою ліру говорив, що то «його газдиня» на дорогу. Шанував і оберігав кобзарський інструмент. Буває, заграє, а ліра звучить по-особливому дзвінко, каже: «Буде добра погода», звучить жалібно — «Буде дощ». Любив ходити до церкви с.Дихтинець, де в сиву давнину служив дід Ю.Федьковича — Михайло Ганицький. і наспівував:

Тримайтеся, християни,
на божій дорозі
та най сатан си не тішит,
най ни корит Бозі.

Коли ходив лірникувати, носив з собою бесаги, був одягнений у гуцульську вберію, мав кобзарський атрибут — сліпецький костур, який називали клябука. На клябучі були вирізьблені хрести на чотири сторони і орнамент у вигляді трикутничків, як символ Святої Троїці. Клябука охороняла лірника в дорозі від щезника (нечистої сили) та розбійників. На грудях носив мосяжний гуцульський хрест. Поводирем у Петра була його дочка Василина і сусідські хлопчики. В 1947 році здоров'я Петра погіршилось. Застали ще живого лірника священники Стахій Волинець і Авксентій Вознюк, які після війни прийшли на Буковинську Гуцульщину. Вони любили слухати псалми, які він співав. Господь забрав Петра Дзурака в свої оселі. Помер лірник 1948 року. Похований на старому цвинтарі, через дорогу від церкви, в селі Дихтинець .

Лірник Василь Тонієвич

Село Самакова знаходиться в Буковинських Карпатах. Там, на хуторі Великий Рошишний, в сім'ї Тонієвичів Михайла і Палагни в 1896 році народився Василь, в сім'ї були ще діти Семен, Одасія, Юрій. Назва хутора Рошишний походить від слова «рошин», що означає скеля, провалля. В дитинстві Василь намагався перейняти від старших людей давні пісні, мелодії весільних музик, мелодію коляди. Навчився добре грати на скрипці. Коли почалася перша світова війна, пішов на фронт, брав участь в боях на горі Плита і Бердо. Вернувся з війни, почав газдувати, створив з дружиною Єленою сім'ю. Грати на скрипці не залишав. Дружина ходила шити вінки на весілля, а Василь грав на скрипці. В його руках вона творила диво. Василь Михайлович займався будівництвом будинків, біля хати мав невеличку майстерню, де робив бочки, бербениці, берівки, гребені з рогів і скрипки. Його діти допомагали батькові в майстерні. Василь навчився у старих гуцулів культури, етики поведінки, спілкування. То була Австрійська і Румунська школи, як казав майстер. Одного разу біля церкви в с.Конятин, на свято Пророка Іллі, почув, як грає та співає сліпий лірник Петро Дзурак з с. Дихтинця. Мелодія і піснеспів зачарували Василя і запали в його серце, а ще більше сподобався інструмент, на якому він грав. Заприятелював з Петром і зробив собі ліру, пізніше познайомився з Дмитром Генцарем - сліпим лірником. Від них навчився грати на лірі і перейняв пісні. В 1925 році сім'я Василя Тонієвича пережила тиф. Багато людей померло, їх поховали в с. Самакова, на Жидівській горі. В 1927 році румунська влада дозволила відкрити цвинтар, і там збудувати капличку. Одним з ініціаторів будівництва був лірник Василь. Біля каплиці на цвинтарі співав псальми. Він був побожним чоловіком, говорив усі п'ятниці протягом року, знав день і годину своєї смерті. Любив лірник гуцульську «вберю» (одяг), ходив в кептарі, чорному капелюсі, вишитій сорочці, постолах. Мелодія його ліри кликала горян до коляди, на толоки і на входи, на весілля і христини. Наповняла очі сльозами, коли грав «тугої». Не обходилося без лірника на похоронах, а особливо коли приходили люди на попосижінне. В день похорону було чути псальми про те, як покидає душа тіло, як буде Суд Божий.

Місцеві жителі ставились до лірника як до посланника Божого і казали, що мають велике щастя і благословення Боже над селом. Василь співав і молився, примножуючи зусилля панотців і церкви, проводив «духовне служіння», співаючи псальми-канти в місцях, які були віддалені від церкви села Конятин. Любив лірник співати коляду під акомпанемент ліри. Сусіди про Василя співали: А Василь був файний легінь, вмів файно співати,

Чи скрипочку, а чи ліру умів змайструвати.

В селі Усть-Путиля Путильського району є могутня скеля, яка своїм виглядом нагадує закам'янілу жінку, що височить над потоком Бісків. Кожен

гуцул знає легенду про Кам'яну Багачку, яка дала дітям замість хліба камінь і каменем стала. Василь Тонієвич склав співанку про багачку і співав її на храмових святах. Лірникував Василь селами сучасного Путильського району, а також галицькими селами і містечками.

Ще в Першій світовій війні отримав поранення, його накрив великий пласт глини під час вибуху. На спині зробилася велика рана, яка довгий час не гоїлася. Рана дошкуляла все життя Василеві перетворилась на пухлину. В 1959 році здоров'я лірника похитнулось. Відійшов до Господа лірник у 1960 році. Похований на цвинтарі в селі Самакова.

У кожного горянина, хто спілкувався з лірником, залишилися в душі теплі спогади, слова лірницьких пісень, мудрі настанови, його велика любов до людей і церкви.

Лірник Дмитро Генцар

Виразно вимальовується полонина. Високі смереки підпирають синє небо, долом біля потоку стелиться білий туман. Полонина на Красному Ділу широка, вкрита зеленим оксамитом трав, а навколо неї стоять вічно-зелені смереки Карпат. Тут, на хуторі Красний Діл, жив Лук'яна Кобилиця — керівник антикріпосницького селянського руху на Буковині в 40-х роках XIX ст., про нього напише в своїх творах Ю. Федькович і буде оспівувати в своїх піснях сліпий лірник Дмитро Танасійович Генцар. В письмових джерелах село Сергії Путильського району, до якого належить тепер частина Красного Долю, згадується 1780 р., частина хутора належить до села Плоска. На самій вершині є дзвіниця, яка пам'ятає Лук'яна Кобилицю, бо це він споруджував з хуторянами дзвіницю та церкву. За радянської влади церкву розібрали, на початку ХХІ ст., люди збудували нову святиню на старому фундаменті. Освятив церкву Владика Мелетій Чернівецький і Буковинський, йому спів служили священники Василь Фокшек із с. Сергії, Олег Корицький із с. Плоска, Андрій Бечка із с. Рижа. Була гарна погода, снігом були вкриті гори й полонини. Владика від потоку везли фіакром, багато людей зійшлося на свято. Шкода, що не було чути голосу ліри і співу Дмитра Танасійовича, якого тут всі любили і знали.

Народився Дмитро Танасійович Генцар на хуторі Красний Діл, Путильського району Чернівецької області 17 липня 1908 року. Мати з батьком не жила і не була з ним вінчана, жила дуже бідно, а чи то із-за бідності чи з іншої причини мати вчинила великий гріх, хотіла в потічку втопити маленьку дитину. Дмитрику ще й року не було, коли чинила це, побачили люди, почали рятувати дитину. Хлопчику попав у очі пісок, глина, намул, з того часу зір почав поступово погіршуватися. Спочатку праве око захворіло, потім ліве. Тут, на Ділу, проходило його дитинство, у Церкві Святого Великомученика Георгія Побідоносця охрестили хлоп'я і дали ім'я Дмитрій. Кожної весни, коли на Юрія був храм, звідусіль на хутір сходилось багато людей, служили Службу Божу, після чого священник благословляв ватага,

вівчарів, худібку, освячував полонину, і ось уже вівчарі за стрункою доять овець, а в колибі ватаг варить сир і підтримує ватру. Сюди, в стаю, часто навідувався малий Дмитро. Не дали вівчарі йому померти з голоду. Ватаг розказував цікаві історії, співав файні пісні, грав у флоеу. Тут хлопчина запам'ятав багато старовіцьких пісень і оповідок. Пізніше помирає мати, і залишається він сиротою. Тяжка сирітська доля, а ще важча для того, хто не бачить.

І ось він уже зовсім дорослий, вродливий, але вже майже сліпий, одружується в с. Селятин. Дім мали біля річки Сучава, на присілку Штефан. Живуть добре, почали газдувати, але немає великої допомоги в хаті від сліпого, ще й за ним треба подивитися.

У 1928 році в селі Селятин румунські жандарми зігнали людей перед примарією (сільська рада) і заставляли, щоб вони говорили румунською мовою, українську мову забороняли. Жандарми залишили людей цілу ніч стояти на плацу під дощем і змушували повторювати слово «бун». Коли всі люди говорили разом і повторювали, то це нагадувало бомкання. Між цими людьми був сліпець Дмитро. Сусід йому каже: «Дмитре, у тебе гарний голос. Он бачиш стоїть чоловік без ноги, він прийшов з Першої світової інвалідом. Він вміє грати на лірі, попроси, може, тебе навчить, будеш заробляти собі на хліб». Після тієї ночі вони заприятелювали. Старий вояка навчив його грати на лірі і подарував інструмент. Дмитро був дуже побожний чоловік, завжди приходив до церкви в неділю і свята. Продовжував навчатися гри на лірі у Петра Дзурака у с. Дихтинець. Під час панування Румунії важко було Дмитрові заробляти на хліб. Румунські шандарі (жандарми) гонили від церкви, не можна було співати українською мовою. 5 липня 1941 року Дмитро Генцар мало не потрапив у полон до румунського війська. Важко пережив роки війни, приходили «хлопці з лісу» і радянського війська, але сліпого лірника не чіпали. І знову нова чаша гіркої полину для сліпого лірника — через їх дім проклали кордон, який розділив Буковину на дві частини, одна частина в Україні, а друга в Румунії. Сім'ю лірника виселили з хати. У 1947 році лірник покидає с. Селятин. На той час уже у Дмитра було дві ліри, одна була вдома, на другій грав під час свят біля церкви. Багато біди довелось зазнати Генцареві під час його мандрівок по людях, своєї хати не було. З дружиною, яка була старша за нього, наймалися до людей пасти вівці, корови, складати дрова. На той час Дмитро уже добре володів мистецтвом співу і гри на лірі. Деякий час жили на присілку Кобилора (с. Шепіт), а потім, шукаючи притулку, потрапили на хутір Гробище. Голод і злидні були супутником лірника. Змилювалась над ними Лікар Параска, хоч мала своїх діточок і невелику хату, прийняла бідолах. Тяжко прийшлося заробляти кусень хліба лірникові, розпочалися гоніння на церкву, деякі панотці попереджували лірника про прихід на парафію «незваних гостей» (енкаведистів).

У Сталіна і його прибічників була люта ненависть до всього, що відрізняло українців, як окремих етнос серед пригноблених народів імперії. Кобзарі-лірники були для них як кістка в горлі. Його могли розстріляти або вислати в Сибір. Господь зберіг Дмитра як великий скарб для Гуцульщини. В повоєнні роки помирає його дружина. Дмитро залишається з сином Василем. Іде з хутора на свою отеччину в Красний Діл і застає невітшну картину. Не може намацати ані воріт, ані плоту, все повалилося, хата де пройшло його дитинство, розвалювалась, допомогти було нікому. У великому горі і розпачі повертається до Параски на хутір, і вона прийняла його в свою родину. Дмитро лірникував по всіх селах Путильщини та Верховинського району, заробляючи на хліб. Як згадує Дмитро Плегуча: «Ми були ще хлопцями, верталися із школи додому на Гробище Дмитро Генцар давав нам калачики (кукудзи), привітно розмовляв з нами, посміхався, по голосу пізнавав дітей, чий вони. Біля дому ходив з паличкою, обходив маржину, біля стайні ходив, тримаючись за стіну. Діти його любили, хоча спочатку дітям сліпий лірник, в якого були більма на очах, здавався грізним. Але коли починав розказувати всякі оповідки, співати та грати на лірі, діти затихали і уважно слухали Дмитра. На Святого Юрія приходив на храм в село Дихтинець, сідав біля церковної брами, співав псалми, то старші жінки аж плакали, дітям купували півників з цукру, і вони, як горобчики, сиділи біля ливарника». На хуторі Гробище у Параски Лікар лірник прожив 18 років, і коли померла Параскева, він попросився жити до Василя Кери на хутір Пилипкове, що в селі Рижа Путильського району. Хата, де посилювався лірник, стояла між будинками Глевчук Марії Константинівни і Качура Степана та Олени Фокшек. Дмитро з Василюю мали невеличке господарство, тримали корову, четверо овець, поросю, кури. Степаненко Анна згадує: «Дмитро в чорному капелюсі, з костуром у руках, пас вівці і корову, носив воду, складав дрова».

Важкий життєвий хрест ніс сліпець. Для ідеологів радянського періоду лірництво асоціювалось з церквою. Оголосивши війну православ'ю, вони почали наступати на традиційну народну культуру, а також на народних співців-лірників. Не один раз був гнаний комуністами від церкви, переходив на цвинтар і продовжував далі грати. Дочка Параски Лікар, Пуршега Назарія Фоківна згадує: «Кожна кісточка його потовчена. Часом голодний ходив, не вип'є, ані єдички сам не візьме, всьо минулося, немає нічого, лиш в пам'яті його образ».

Назарія Фоківна, донька Параски Лікар розказує, нам уривки з життя Дмитра Генцаря, а сльози котяться їй по щоках. Сама прожила нелегке життя, 6 років була прикута до ліжка, лікувалася, мама Назарії була родом з Буківця (Галичина). Коли їй було 5 років, зі своєю мамою прийшла на Буковину і поселилися на хуторі Липовець с. Дихтинець. Пізніше Параска перейшла жити на хутір Гробище, де і врятувала лірника Дмитра від злиднів і голоду.

Вітався з людьми дуже гарно, привітно, любив казати, звертаючись до людей, коли хтось положе копійчку: вельможні пани. Коли лірник приходив до церкви, то сідав біля брами, виймав закутану в полотно ліру і починав грати. Мав з собою торбинку, в якій були хліб, печена картопля, шматок солонини, сіль, яблука. На свята вона наповнювалася кукудзами, колачами, різними домашніми стравами. Його ліра нагадувала велику скрипку. Сьогодні її можна побачити на фотографії і в НМНАПУ. Дмитро починав співати псалми, пісні про заповіді Божі про церкви і панотців, про суботників, відчуючи своєю душею кожного, хто клав милостиню до його капелюха, вдивляючись очима, які були вкриті більмами, у душу кожної людини. Куди б він не прийшов, біля нього збиралися діти, жінки, чоловіки, слухали його повчальні пісні, кидаючи до старого капелюха гроші. Давали до кошика харчі. Ще село спало, а до храму мандрував лірник, щоб донести до людей Божі пісні. Іван Глевчук, що жив по сусідству з лірником, згадує: «Я був бахур великий, майже кожен день бачив лірника, Дмитро добре розбирався у зброї, любив пригостити, мав надію, що зір ще повернеться, просив хлопців, щоб принесли з потоку жаборожня і клав його на очі, палив димний порошок і просив, щоб задували дим у очі, лірник доходив з лірою до сіл Коломийщини, Косова, Кутів, сіл Вишницького району, монастиря в селі Хрещатик. Вчив грати на ліру сина Василя, давав грати і сусідським хлопцям». Люди Гуцульщини пам'ятають, як приходив старий лірник на похорон, казали: «як заграє тугої (тужлива пісня), так сльози самі котяться». Коли були в селах гробки (поминальні дні на цвинтарі), теж лірникував. В с. Киселиці у 80-х роках приїжджав на престольне свято — день Святого Духа владики Чернівецький і Буковинський Варлаам. Тоді був і лірник. Архієрей благословив його, слухав гру і спів сліпця. Радів, що є ще кобзарі, які славлять Бога, святих угодників і церкву. У той день Гулей Микола Макарович (музикант і церковний співак), зробив гарну фотографію лірника біля церковної брами.

Стиль співогри Дмитра Генцаря був мелодійно-декламаційний, молитвенний, музично тихий, підпасований до переказу слова Божого. В 80-х роках ХХ ст. лірницька традиція затихала, а на Гуцульщині її продовжував Генцар.

Прожив Дмитро у Василя на хуторі Пилипків 22 роки, а восени 1986 року занедужав, захворів на запалення легень, до лікарів не звертався. Коли був хворий, часто згадував, як ходив до монастирів, в яких церквах бував, як ходив молодим на зібрання кобзарів-лірників, як ховався від румунських жандармів та сталінських посіпак. На другу Пречисту ще грав на лірі в хаті і співав. Перед смертю, розповідають старожили, Господь відкрив йому зір. Він почав бачити світло і силуети людей. Можливо, лірник вже починав «видіти ангельський світ». Помер Дмитро Танасійович 26 вересня 1986 року. Душа кобзаря злетіла, як ясний сокіл, над верхами зелених

смерек у небесну височінь, над просторами Карпат. Похорон робили Пуршега (Лікар) Назарія Фоківна та її брат Юрій, допомагали сусіди. Сумну звістку на всі гори сповістили трембіти, тугою-мелодією плакала скрипка, старий гуцул грав у флюєру, капав віск свічок, і не було вже чути голосу ліри. Відспівували Дмитра у церкві Святого Миколая селища Путила. Похорон відправив митрофорний протоієрей Стахій Волинець. Похоронили лірника на цвинтарі в Путилі, з лівої сторони від центральної алеї. Землю під цей цвинтар колись віддав буковинський кобзар Юрій Федькович. Вічну пам'ять наспівував вітер, хитаючи струни старої ліри.

Спогади Михайла Тафійчука, 1939 року народження, із с. Буковець Верховинського району Івано-Франківської області, майстра народних гуцульських інструментів: « Пропала була ліра Дмитра Генцаря, він був темний. Помер 1986 року, і не було кому зробити ліри. Я мав тогди 12 років, ходила мама до церкви в Ясенів, бо церкви в нас не було в Буківці, та й пішов я до церкви з мамов, я чую шось там грає, я по звукови пішов між людьми на цвинтарі. Біля дзвіниці сидів темний чоловік. Єк став біля того чоловіка, блище підійшов-играє ліра. Ще я таке не видів... Крутит цей чоловік корбу, співає духовні співанки: про десіть Божих заповідий, про Ісуса Христа, як його катували жиди, про суботників. Ну, та я так стою дес коло три години. Я вже був замучивси, не зміг. Але наслухавси добри, потому вже пішли додому з мамов та й ничьо. Але в міні залишилося в пам'яті, так заїло мене, що я собі думаю: я маю зробити ліру. Ну, та я мав тогди 12 років. Помалу я підростав, тай то в міні це таке планувало. Потому я вже пішов у кузню, 14 років вже навчивси ковалем робити. Жинивси поволи, і так то всьо переходило, а завжди то мені було в планах ліру робити. Тай так колгосп мене замучив, що я не мав часу робити ничо таке, мусив ковати в колгоспі. Дочикавси того, що Бог дав, що колгосп цес розпався. Я вже мав 62 роки. Бо жінка вже не раз мені кажи: «Ого, Міха, ти не зробиш ліру, де ти вже старший годен», і я собі в 62 роки був вільний тогди зробив ліру. Мелодія, на яку граю, переймив у Дмитра Генцара з Путили, він як співав, люди плакали.

Типерки мої дві ліри є на Путильщині, а значить, лірницька музика і пісні продовжаться, вони не помруть, а ще й розквітнуть по горах Гуцульщини».

Висновок

Лірництво — це справді найдавніший, найглибинніший і неповторний феномен Путильщини, який є невід'ємною частиною Гуцульщини і всієї України. Сила народного таланту породила думи, псалми, канти. Знання співоцької традиції потрібно нам, щоб власним серцем торкнутися великої краси історії та святого православ'я, любити рідний край з його культурою і звичаями. В лірників Буковинської Гуцульщини православна віра була на

першому місці. Вони ходили до церкви в селах, де проживали, і лірникивали, всі вони були православними. Тому вони, як славне козацтво, стояли за чистоту віри. Молитва завжди була на устах лірника. Чи за обідом, чи коло церкви, біля придорожньої каплиці або хреста промовляли молитву. Подорожньому казали: «Ідіть з Богом, або дай Боже вам здоров'я». Співоцтво на Гуцульщині розвивалося у постійному співіснуванні і зв'язку двох гілок - зрячої і незрячої. В репертуарі лірників Путильщини, поряд з псалмами і думами, були пісні літературного і народного походження, пісні, написані Юрієм Федьковичем (Збірка «Руский Лірник»). Лірникам-сліпцям допомагали діти, хлопчики і дівчата, які були їхніми поводитирями. В епоху Австрійського володарювання, румунської окупації, войовничого безбожництва, репресій продовжували співати псалми біля церков, зберігаючи християнські чесноти та свою мову. Лірники були добрими психологами, мали здатність духовними очима бачити і відчувати душевні проблеми горян і за допомогою духовних піснеспівів усували їх. Лірницька традиція на теренах Буковинської Гуцульщини мала свій розквіт з середини XIX ст. і до середини XX ст., а в кінці XX ст. почала згасати. У 80-х роках XX ст. її продовжував Дмитро Генцар-сліпий лірник. Відійшли уже у вічність Федькович, Дзурак, Тонієвич, Генцар. На території Буковини змінювались держави, а лірницька традиція не мінялась. Сьогодні на Путильщині знаходяться дві ліри майстра Михайла Тафійчука у людей, які цікавляться кобзарством, а значить, лірницька традиція буде продовжуватися. Ми повинні зберегти традиції лірництва, бо це фундамент, на якому стоїть наша культура. Буде культура-буду держава, буде молитва-будемо у вірі православної, як були славні козаки і кобзарі. Тоді стане наш народ у величі і красі своїй перед світом і покаже, хто він є.

Література

1. Вінценз С. На високій полонині/С.Вінценз. - Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 2011р. -639с.
2. Гнатюк В. Лірники/В.Гнатюк. Етнографічний збірник 1896р. Т.2,-збірник. www.Litopys.org.ua.
3. Демуцький П. Ліра і її мотиви/П.Демуцький. — Харків: Видавець Савчук О.О., 2012 р. — 310 с.
4. Кушпет В. Старцівство : мандрівні співці-музиканти в Україні (XIX-поч.XXст)/В.Кушпет. - Київ: Темпора, 2007р. - 592с.
5. Лисак Б. Народний музей - садиба Юрія Федьковича в Путилі/Б. Лисак. - Чернівці: Золоті Литаври, 2004р. - 62с.
6. Маковей О. Життєпис Осипа Юрія Гординського-Федьковича/О. Маковей. — Чернівці: Золоті Литаври, 2005р. - 432с.

7. Матеріали автора. Записано від респондента М.Т.Товкайла 1949р.н., жителя Переяслава - Хмельницького у лютому 2020р.
8. Мацієвський І. Музичні інструменти гуцулів/І.Мацієвський. — Вінниця: Нова Книга, 2012р. — 464с.
9. Черемський К. Шлях звичаю/К.Черемський. — Харків: Глас, 2002р. - 445с.
10. Хай М. Будник і Кобзарство/М.Хай. - Львів: Астролябія, 2015р. - 319с.
11. Хай М. Лірницька практика в Українських Карпатах і Передкарпатті (стаття). www.bervy.org.ua/2013/05/1
12. Хоткевич Г. Музичні інструменти українського народу/Г.Хоткевич. — Харків: репринтне видання, 2002р. — 288с.
13. Федькович Ю. Руский Лірник/Ю.Федькович. Мисленне дерево. www.myslenedrevo.com.ua
14. Лірник Генцар Дмитро/записав О.І.Корицький 12 грудня 2019 року у смт. Путила Чернівецької обл. від Назарії Фоківни Пуршеги, пенсіонерка з хутора Гробище, та від Глевчука Івана Степановича 20.04.1954 року народження хутір Пилюпків, с. Рижа, від Плегуци Дмитра Григоровича с. Киселиці Путильського району.
15. Лірник Тонієвич Василь/ записав О.І.Корицький 1 лютого 2020р. в селі Дихтинець від Шевчук (Фокшек) Марії Юріївни, внучки лірника, та Кермач Миколи Дмитровича, хутір Великий Рошишний Путильського району Чернівецької області.
16. Лірник Дзурак Петро/ записав О.І.Корицький 15 січня 2020року у селі Киселиці від Іванюк Світлани, родички лірника та Савчук Наталії Степанівни 1938р.н. с. Дихтинець Путильського району Чернівецької області, внучки лірника.
17. Майстер Михайло Тафійчук / записав О.І. Корицький і П.Семашко(вчитель музики) 19.11.2019 р. в селі Буковець Верховинського району Івано-Франківської області в хаті М.Тафійчука.

Oleg Koritsky (Putyla)

LYRNICS OF BUKOVYNA' HUTSUL REGION

The article thesis is dedicated to the problem and topacality of epic songs (oral stories about events that have taken place in the past) on the territory of Bukovyna (Hutsulschchuna' region).

Lyric records about folk singers (lirnycs), lyra as a musical instrument and memories were researched and recorded.

The main purpose of our research was to develop a deep interest in creative youth to the traditional kobza-lyrical heritage of Bukovyna's region.

Keywords: lyre, blind, memories, lyrics musicians of Bukovyna (Hutsulschchuna' region).



Лірник Юрій Федькович.
Фото з архіву
О. Корицького



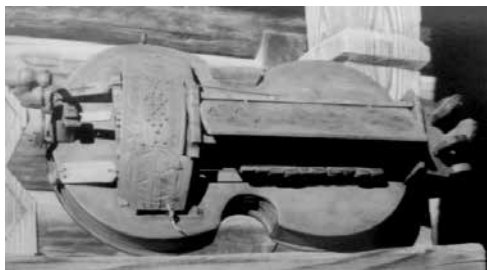
Світлиця хати Ю.Федьковича, на стіні
якої висить ліра.
Фото В. Дмитрюка, селище Путила



Лірник Василь Тонієвич з
дружиною. Фото з архіву
внучки лірника
Шевчук Марії Юріївни



Лірник на похороні.
Фото з архіву І. В. Дроняка.
Село Яблуниця Путильського району



*Ліра з музею Юрія Федьковича,
яка належала лірнику Д.Генцярю.
Фото В. Дмитрюка,
селище Путила*



*Ліра роботи невідомого майстра,
що належала лірнику Д.Генцярю.
1920 р. Чернівецька область,
с.Путила. НМНАПУ.
Фото Богдана Пошивайла*



*Гуцульський лірник Дмитро Ген-
цар. Світлина з храмового свя-
та Святого Духа, другий день
Святої Троїці. Біля брами цер-
кви с.Киселиці Путильського ра-
йону, Буковинська Гуцульщина.
Фото зробив Гулей Микола
Макарович, музикант і церков-
ний співак. Фото з архіву
О.Корицького*



*Сліпий лірник с. Кути, 1931р.
Фото з газети «Діло» 1931р.*

Ярема ШЕВЧУК (Київ)

ТРИ ПОХОДИ

Нарис присвячено роздумам над глибинними основами традиційного кобзарського виконавства, його значення для формування національного самоусвідомлення і духовного розвитку в мінливих умовах сучасного життя.

Ключові слова: традиційне кобзарське виконавство, історична пам'ять, самоідентифікація.

Інколи так стається, що певні речі з часом стають суттєвою невід'ємною частиною тебе самого, вносять свій регламент в життєустрій, істотно впливаючи на світогляд. Чим тісніше ти пов'язуєш себе з подібними речами, глибше пізнаючи їх, змінюєшся, відповідаючи деклараціям певних непересічних цінностей, що диктуються сутністю, часткою котрої ти поступово починаєш бути. Мова йде про старосвітське кобзарство, зустріч із котрим на початку 90-х в особах Георгія Ткаченка, Миколи Будника та Михайла Хая, відразу неймовірно захопила, перевернула весь світ і не полишає до сьогодні. Чому так сталося? Звідки поява настільки сильних відчуттів? Адже це не лише вплив якогось екзотичного дивного співу (як на мою тогочасну думку), цікавих архаїчних інструментів, які не в кожному музеї зустрінеш, досі не баченої техніки гри. Крім цих зовнішніх проявів, було дещо невидиме, на що болісно резонувала підсвідомість, хвилюючи до прискореного серцебиття і відчуття гострих мурашок на тілі.

Досить складно, а часом і не можливо, визначити природу відчуттів, проте можемо певною мірою описати, зробивши обережні висновки з власного досвіду від часу першої зустрічі зі старосвітською бандурою та лірою, яка позначилася на усьому подальшому житті. Чомусь першим інструментом, який захотілося зробити і почати на ньому грати була колісна ліра. Це певною мірою суперечило існуючій традиції, оскільки всі віддавали перевагу бандурі, сприйняли це як дивацтво, особливо з огляду на розмір заготовки. Ліра була просто гігантська. Однак, щось підказувало зупинитися саме на цьому варіанті. Це ЩОСЬ відчувається вже тривалий період, зрозуміти ЦЕ я намагався тоді і пробую досі.

Частково на це питання пролили світло мої родичі із села Грабова, Старовижівського району, Волинської області, звідки походить мій рід по батьковій лінії, де я проводив багато часу, будучи ще хлопцем. В один із моментів, граючи на лірі в родинному колі, дід Яків почав згадувати, що раніше, ще “за Польщі”, до них заходив сліпець Іван і також грав ті ж самі твори на лірі. При виконанні “Сирітки” проникливий спів Івана нікого не залишав байдужим. Ніхто не міг втримати сліз. Лише згодом я довідався, хто ж був тим сліпцем. Це був мабуть останній поліський лірник Іван Харитонович Власюк, родом із села Залюття Старовижівського району, який помер не так вже і давно, у 1992 році. Зберігся чималий його доробок у вигляді записів фольклористів, де ми чуємо непересічного обдарованого виконавця, з яскравим самобутнім співом і віртуозною грою на лірі.

Не зважаючи на каліцтво, він був справжнім митцем: брав участь у культурному житті села, грав з місцевими самодіяльними акторами (постановка поеми “Катерина” Т.Г. Шевченка 1933 році). Також грав на вечорницях та весіллях зі скрипалем та бубністом. Опинився він у Грабові, бо одружився з тамтешньою дівчиною, Замиською Марією (так називалась, бо її хата була за мостом). Слухала його і моя бабуся Синкліта, яка була сільською вчителькою, матір’ю одиначкою з трьома дітьми (чоловік загинув у лавах УПА в 1943 році). Запам’ятав її особливість: вона не могла бачити людського горя, відразу починала плакати. Це стосувалося навіть драматичних театральних постановок чи кінофільмів. Не зважаючи на штучність сліз акторів, вона починала плакати з ними. На питання, чому плаче завжди, відповідала, що не може бачити і чути людське горе, раз плачуть, значить, щось погане сталося в них. Аргументи, що це лише гра, не мали жодного впливу. Можу собі уявити, що коїлося в душі цієї сердешної жінки, коли вона чула у виконанні Власюка “Сирітку” — надзвичайно тужливий твір про дитину, що залишилась без опіки, абсолютно незахищеною і недоглянутою, її плач за померлою матір’ю, з бажанням, щоб та “забрала її з собою». Думаю, це викликало у душі бабусі справжнє потрясіння, позначилося карбом, що постійно нагадував про себе.

Дуже шкодую, що не питав її про тогочасне життя. Проте й вона не хотіла розповідати про ті важкі часи, в яких залишилося чимало таємниць, найголовнішою з яких, була участь чоловіка Миколи в повстанському русі і відчуття постійної небезпеки, що можуть викрити і вивезти на Сибір. Що власне і сталося з її зведеним братом Василем Бадзюрою, який до речі грав на “панській бандурі”, живучи у Ковелі, в родині викладачів Стаднюків. Давши небагато часу на збори, молодого чоловіка комуністи відправили у Казахстан. Бандуру, на жаль, взяти з собою він не міг.

Ще одним великим переляком, до якого я мав безпосередній стосунок, була моя поява перед її очі з бандурою. Я вже міг виконати кілька творів і мені вельми хотілося потішити ними бабусю Синкліту. Натомість побачив

неабиякий переляк разом із великим здивуванням: як так і навіщо. В подальшій бесіді зрозумів — вона того не схвалює через певні побоювання, яких так і не змогла забути з часів своєї молодості. Навіть застерігала від надмірного захоплення ідеєю самостійності України, плеканням її культурного спадку. Адже може ж ще повернутися старе і все знову повториться.

З часом ці історії я почав безпосередньо пов'язувати зі своїм вибором виконувати старосвітську кобзарську музику, бажання грати на лірі і бандурі прийшло миттєво, з перших почутих звуків цих інструментів. Реакція була подібна катарсису, здавалося, що земля пішла з-під ніг. Побачене і почуте захопило повністю до останку на стільки, що все подальше існування, вже не мислилося без цих інструментів, дивовижної гри зі співом.

Зауважу, що до свого знайомства з старосвітською кобзарською традицією, я жодним чином не був до неї дотичним. Я не чув жодних спогадів від рідних про Івана Власюка, про інших “старців, що з лірами ходили”. Звідки ж, здавалось, на порожньому місці, з'явилась ця миттєва реакція, яка ішла з самих глибин чи то душі, чи то підсвідомості? Довший час жодної відповіді на це не знаходив до моменту, коли якось не згадав розповідей рідних про сліпця Івана. Подумалося, що можливо сильні враження, пережиті у житті можуть в окремих випадках передатися нащадкам. Питання неймовірно складне, але за 30 років кобзарювання я іншого припущення що до цієї ситуації так і не знайшов. Думається, що попередня інформація має здатність не зникати безслідно із фізичною смертю носія, а передаватися. Одним із можливих шляхів, ймовірно, є родинні стосунки поколінь. Це до певної міри пояснює феномен такого явища як традиція: чому ЩОСЬ так сильно об'єднує людей, змушуючи декого жертвувати найціннішим, щоб це ЩОСЬ було збережено для наступних поколінь. Можливо, це так звана історична пам'ять, яка незримо впливає на нас, даючи дороговкази, змушуючи чинити всупереч абсолютно несприятливим ситуаціям.

Існує багато традиційних цінностей серед яких особливе місце займає кобзарство, яке абсолютно неочікувано може вибухнути відчуттям самоідентифікації у найзаскорузліших зубожілих душах і боротися із цим сильним відчуттям справа кепська. Воно не дасть спокою, буде повсякчас ставити запитання, хто ти і звідки, і що маєш діяти. У вищесказаному не раз переконувався протягом своїх тривалих мандрівок, в яких ніколи не розлучався зі своїми інструментами, котрі стали невід'ємною частиною тебе самого. На початку 1990-х, коли зробив свій перший інструмент, прийшла думка піти пішки з ним у подорож Україною, пройти шляхами, які століттями проходилися старим кобзарством, з бажанням хоч на децицію відчути той дух історії, який нікуди безслідно не зникає. Просто варто спробувати почути якимось таким потаємним органом, ті історії, як окремих кобзарів так і цілої їх спільноти. Зібралось в ту подорож нас четверо, всі були із свіжозробленими інструментами: я з лірою, інші з гулами, бандурою та

сопілкою. Одягнувшись у старосвітські строї, узявши казан із мінімумом продуктів та щось, щоб підстелити, як спатимеш на землі, вирушили з Києва до Капулівки, що біля Нікополя, а саме, до місця поховання козацького кошового Івана Сірка. Проходячи численними селами, відзначив для себе дивну річ, чимало молодих людей, які лише теоретично (в кращому випадку) були знайомі з кобзарством, запрошували при зустрічі до своїх господ пограти. Навіть не здогадуючись, що це в старі часи було традицією, певним таким добрим знаком, а й навіть благословінням для запрошуючих. І це не були якісь поодинокі випадки, а явища більш-менш системні, хоча пояснити сенс своїх дій, які далеко не обмежувались лише однією поверхневою цікавістю, селяни не могли. Зазначу, що мелодія зі співом, вигляд самих інструментів, змушував до значних змін у поведінці. Люди зосереджувались на почутому, починали ділитися згадками про своїх предків та давно минулі події. Це був живий місток, що починав з'єднувати нас із минувшиною. З цього моменту приходило розуміння про надзвичайно могутню силу нашого мелосу, здатність його змінювати людей, відкриваючи справжню нашу природу, з-під імперських ідеологічних нашарувань поневолювачів.

Вдруге, коли я взяв інструмент у мандрівку, був морський похід козацькою чайкою "Пресвята Покрова" з Києва до Лондона з Львівським козацьким товариством "Кіш". Моїми слухачами, окрім козацької залоги чайки, були місцеві мешканці Франції та Англії. Тут у іноземних слухачів спрацьовував лише зовнішній чинник, цікавість до краси незвичних музичних інструментів, їх милозвучності. Цим все і обмежувалося. Таких глибоких емоцій, як це було в Україні, я зустрічав рідко. Відчувалось, що ця культурна спадщина не була частиною їхнього сакрального світу. Хоча ми можемо провести чимало паралелей, що мали прояви в наших історіях, проте, наша спадщина виявилась порівняно живучою, не зважаючи на чисельні не дуже сприятливі історичні фактори. Причиною тому, напевно, є наші люди зі своєю унікальною історичною пам'яттю.

Третя моя мандрівка з інструментами пролягала на Український Схід, де тоді починалася російсько-українська війна. Спершу це були волонтерські поїздки, а з початку 15-го року я вже був добровольцем 5 БТр 81 ОАМБр. Сприймав свої інструменти, а це були ліра з бандурою, як зброю, на рівні із зброєю вогнепальною. Навіть більше, оскільки співане епічне слово, як показував попередній досвід, могло проникнути туди, куди не долетіла б жодна куля чи снаряд, до самих глибин душі, здатна розбурхати не звідані до того сили. Грав як своїм бійцям-побратимам, так і місцевим мешканцям, чимало з котрих було отруєні московською пропагандою.

Один із концертів відбувся у будинку культури міста Миколаївка, що знаходиться поруч зі Слов'янськом. Для багатьох місцевих, це було справжнім відкриттям. По-перше, коли людина у військовій формі дає концерт,



для місцевих було подією абсолютно незвичною. Однак в тому була певна архетиповість, яка походила з козацьких часів і мала прояв у численних картинах про козака Мамаю. Змінився лише військовий стрій, але не змінилися інструменти і твори, які звучали. Це дало відчуття, що історія зробила новий виток і відкрила актуальність нашого епосу в сьогоденні. Важливим було бачити реакції людей, які чули і бачили інструменти вперше. Публіка була різна: одні з відверто проукраїнської позицією, інші прийшли з цікавості. Підозрюю, що були і симпатичні сепаратистів.

Насамперед, вдалося розвіяти в певній частині слухачів сформований кремлівською ідеологією образ українського військового як якогось культурно зубожілого малоосвіченого карателя і створити інший позитивний образ, відзначити потужний вплив кобзарської музики на різних людей. Для багатьох це було справжнім культурним одкровенням, переповнені емоціями люди виливали своє враження від почутого вже у неформальній частині зустрічі. Для деякого, може вперше, постало питання самоідентифікації, ЧОМУ ця музика так хвилює. Багато присутніх були дещо іншими після цієї музики, ніж коли прийшли на концерт. Сподіваюсь, що частина людей відчула свою безпосередню причетність до нашої давньої нації з багатющим культурним спадком, складною і драматичною історією.

Зазначу, що сприйняття кобзарської традиційної музики залежало від рівня освіченості, рівня культури тощо. Щодо середовища моїх бойових побратимів, то воно складалося з різних людей, які були певним зрізом суспільства: різні місця народження, національність, соціальний статус. Мені здавалося, що люди, які найбільше хотіли слухати музичні інструменти, були ті, хто мав глибоке українське коріння. Те, що вони бачили і чули, бачилось ними як таке, що уже відчувалося колись їхніми предками. Проте пояснити це відчуття не могли. Це було щось понад їх розуміння. Особливо це стосувалося гри при погребі і поминанні товариства, де виконувалися особливі твори, такі як “Дума про Хведора Безрідного”, або “Пісня про Супруна”.

В хвилини гри товариству, кобзарські твори окриляли, додавали сил, приносили усвідомлення причетності до руху опору України зовнішньому агресору, що триває вже багато століть. І ми стоїмо в одній лаві з тими багатьма відомими і безіменними попередніми захисниками нашої землі. І в тому є якась магія, що здатна творити подібні чудеса: промовляти з глибин, зачіпаючи найпотаємніше, стирати межі століть, даючи відчуття споріднення у великому часовому проміжку, з тими, хто жив на цій землі, творив і захищав. Все це з впевненістю можемо назвати терміном “традиція”, однак сформулювати глибинну сутність її на кшталт математичної формули, думаю, марна справа. Треба вміти бачити і чути. Бачити і чути багато такого, що є прихованим у звичайних буденних речах: почути про що нам промовлять нам старі стіни українських соборів і фортець, струни наших кобзарських інструментів, мелодика нашої мови і всі ті незліченні скарби, якими так щедро обдарував нас Пан Біг.

Yarema Shevchuk (Kyiv)

THREE EXCUSIONS

The essay is devoted to reflections on the deep foundations of traditional kobzar performance, its significance for the formation of national self-awareness and spiritual development in the changing conditions of modern life.

Keywords: traditional kobzar performance, historical memory, self-identification.

Igor ПІСКІЖОВ-КІНЦІСВІТНИЙ (КОБЗАР) (Київ)

НАРИСИ ПРАКТИЧНИХ ПОЛЬОВИХ ДОСЛІДЖЕНЬ СИНЕРГІЧНИХ ПРОЦЕСІВ У КОБЗАРСЬКО-ЛІРНИЦЬКІЙ ТРАДИЦІЇ

В сучасних умовах історично значущих для суспільства революційних подій, військових зрушень російсько-української війни виконавство на традиційних кобзарських інструментах набуло нового, актуального смислу й отримало простір для подальшого творчого розвитку.

Ключові слова: російсько-українська війна, виконавство на традиційних кобзарських інструментах, батальйон «Айдар».

Взаємодія слухача і виконавця української кобзарсько-лірницької традиції в сучасних умовах трансформації суспільства, прискореної низкою громадських, революційних, військових та інших соціально-політичних та економічних чинників, потребує окремої уваги й додаткових досліджень з боку української наукової спільноти. З огляду на багатоаспектність і динамічні зміни соціальних, політичних та економічних подій ці дослідження виходять далеко за межі мистецтвознавства чи історії музики, охоплюючи ширший спектр науково-дослідної роботи, пов'язаної із сучасною історією України, психологією, зокрема військовою, соціологією, зокрема соціологією масових комунікацій, медициною, зокрема військовою психіатрією, тощо.

Традиційно в Україні кобзарі (гусярі, лірники) відігравали багатогранні ролі музики, комунікатора, джерела достовірної інформації, політичного аналітика, учасника ритуальних дійств, а подекуди й воїна тощо. Саме вони здебільшого одні з перших опинилися в епіцентрі значущих для суспільства подій. Власне сума цих надважливих соціальних функцій кобзарів, що мали неабиякий вплив на формування громадської думки, і стала основною причиною тотальної боротьби з кобзарством як явищем за часів тоталітарних режимів Речі Посполитої, Московщини, Російської імперії та Радянського Союзу.

Події в Україні 2013-2020 рр. стали віховим, так би мовити, сензитивним періодом для держави, а також для всіх верств українського суспіль-

ства, починаючи від заможної шляхти (олігархату), закінчуючи так званими нижчими його прошарками. Саме цей період української історії є вкрай актуальним, певною мірою мотиваційним чинником для сучасних діячів української культури: співаків, акторів, режисерів, літераторів та інших митців – і потребує від них наполегливої та самовідданої праці.

Окреме місце в цьому середовищі культурних діячів посідають сучасні кобзарі, зокрема виконавці традиційних українських пісень і дум у супроводі «старосвітських інструментів». Ця окремішність чи, інакше кажучи, особливість пов'язана не стільки з грою на музичних інструментах, які є незвичними й доволі нечисленними в розмаїтті доступних до прослуховування сучасних музичних засобів, а передусім зумовлена вкрай незначною кількістю виконавців, чия творчість є зрозумілою для різних категорій сучасних слухачів.

Безумовно, чи не найбільш цікавим і актуальним предметом для наукового дослідження є кобзарське мистецтво під час російсько-української війни на Сході України.

Слід зазначити, що взаємодії між виконавцем і слухачем в умовах ведення бойових дій присвячено чимало праць українських, російських, польських, радянських, німецьких та інших дослідників. Однак ці роботи рідко коли стосуються сьогодення або й зовсім обходять сучасний хронологічний період, а тим більше не ставлять за предмет досліджень саме феномен кобзарства, що потенційно може підкреслити новизну та перспективність подальших наукових пошуків.

Значення української козацької пісні, що займає неабияке місце у творчому надбанні кобзарів, на рівні осмисленого, часто підсвідомого сприйняття народного творчого набутку з боку воїнів, що беруть безпосередню участь у виконанні бойових операцій, важко переоцінити. Саме на пікових емоційних піднесеннях, що переживають фронтовики впродовж своєї служби, пов'язаних із підготовкою до бойової операції, виконання особливих, часто стихійних обрядів прощання із загиблими товаришами, під час відпочинку тощо, старосвітський інструмент набуває особливого звучання, а увага бійців до виконавця набуває повнішої, глибшої зосередженості на виконуваному творі. А в разі, якщо цей твір своїм змістом і суттю відповідає ситуативному контексту, але виконавець, зберігаючи його традиційне історичне звучання, незначною мірою змінює смисловий наголос і додає нові слова, наприклад, власні назви населених пунктів або імена нинішніх живих чи померлих побратимів, пісню запам'ятовує значна кількість слухачів і часто в подальшому переспіває її на фронті чи в колі сім'ї в мирний час.

До прикладу, відома повстанська пісня українських кадетів «Чуєш, мій брате...» на слова відомої української поетеси О. Теліги, народжена в Україні в буремні роки громадянської війни 1918–1924 рр., набула особливого звучання в Луганській області влітку 2014 р. під час прощання бійців 24-го

окремого штурмового батальйону «Айдар» (в/ч пп 0624) із загиблими товаришами після запеклої бойової операції в смт. Новосвітлівка Краснодонського району. Серед іншого, в пісні з'явився новий куплет:

*В Новім Айдарі¹⁾ військо стояло
І товаришів в путь проводжало:
Йдіть сміло, браття, світла дорога
І помоліться за нас у Бога.
Ми сміло в бій підем за Україну...*

І до цього часу значна кількість ветеранів «Айдару» переспівують цю пісню під час поховання своїх бойових побратимів, зокрема тих, котрі померли в мирній частині України після демобілізації.

З власного досвіду можу засвідчити, що у перервах між бойовими виїздами серед воїнів «Айдару» традиційне кобзарське виконавство сприймалося щиро і сердечно. Щоби я не виконував на своїй бандурі — старосвітський псалм, історичну пісню чи сучасний новотвір — від слухачів завжди була зворотня позитивна реакція. Найчастіше вона виявлялася в уважному, зосередженому мовчанні, коротких душевних коментарях, світлих вогниках в очах бійців. Мені було дуже важливо, що мою співогру, якою б вона не була за своїм художніми якостями всі сприймали правдиво, по-простому і від душі. Під час кобзарського виконавства я відчував свою потрібність і... в це важко повірити — якийсь дивний, мало не містичний зв'язок з давніми кобзарями. Але — найголовніше, що я отримував натхнення і бажання далі співати й грати.

Отже, кобзарське мистецтво, насамперед традиційне, незважаючи на приписувану йому до цього часу архаїчність і ретроградність, у сучасних умовах історично значущих для суспільства подій набуває нового, актуального смислу й отримує простір для подальшого творчого розвитку.

Igor Piskizhov-Kintsisvitny (Kobzar) (Kyiv)

ESSAYS REGARDING PRACTICAL FIELD RESEARCH OF SYNERGETIC PROCTSSSES IN THE KOBZA-LIRA TRADITION

In the current conditions of historically significant for society revolutionary events, military shifts of the Russian-Ukrainian war, performance on traditional kobza instruments acquired a new, relevant meaning and received space for further creative development.

Keywords: Russian-Ukrainian war, performance on traditional kobza instruments, Aidar battalion.

1) Сmt. Новоайдар, Новоайдарський район, Луганська область.

Олексій ВЕРТІЙ (Суми)

З ДОРОЖНИХ НОТАТОК КОБЗАРЯ ВАСИЛЯ ЖОВАНИКА

Зібрані й упорядковані нотатки є живою ілюстрацією побутування традиційного кобзарського виконавства в сучасному українському просторі. Їхня цінність — у передачі безпосередньої й щирої атмосфери спілкування виконавця й слухачів, у фіксації найхарактерніших взаємних вражень співця і його нинішньої аудиторії.

Ключові слова: Василь Жованик, кобзарське виконавство, традиційна бандура.

Жованик Василь народився 23 червня 1996 року в м. Києві в родині інженерів-будівельників. Навчався в Київській гімназії східних мов № 1. 2012 року вступив до Львівського національного університету ім. І. Франка на спеціальність “східні мови”. 2013 року перевівся до Київського національного університету ім. Т.Шевченка на спеціальність “фольклористика”. Грота співу на бандурі навчався в Київській музичній школі № 32, потім у майстрів київського кобзарського цеху. Виступав перед вояками АТО, учасник ряду міжнародних фестивалів, наукових конференцій та інших заходів. Здійснив концертні подорожі до багатьох міст і сіл України. Пропагував українську культуру та кобзарське мистецтво в Туреччині та Грузії.

24 травня 2016 р., Переяслав-Хмельницький, Київська область.

Воїни української армії відвідали Музей кобзарства заповідника (“Переяслав”) 24 травня 2015 р. у Музеї кобзарства Національного історико-етнографічного заповідника (“Переяслав”) відбулася лекція – концерт (“Кобзарська співогра минулого і сьогодення”) проілюстрована козацькими та історичними піснями. Прочитав лекцію братчик Київського кобзарського цеху Василь Жованик.

У його виконанні та кобзарів Павла Моргунюка та Миколи Товкайла звучали історичні пісні, думи, канти, псалми. Цим заходом завершилась декада науково-освітніх заходів, які проходили в НІЕЗ (“Переяслав”). Їх було приурочено до 385 річниці перемоги козаків над польським військом на Борисовому полі в травні 1630 р.

Бої під Переяславом тривали три тижні. Шляхта неодноразово атакувала козацький табір, але кожного разу з великими втратами змушена була відступати. Повстанці ж не давали спокою коронному війську ні вдень ні вночі. Вони оточували шляхетські загони і знищували їх. Коли ж самі потрапляли в оточення ворога, то билися на смерть. Вирішальний бій відбувся 25 травня 1630 р. перемога козацького війська під проводом талановитого полководця Тараса Федоровича–Трясила на Борисовім полі яскравою сторінкою ввійшла в нашу історію. Здобутий тут досвід був використаний в подальших переможних діях козацького війська.

До музею на зустріч із кобзарями завітали бійці української армії, які сьогодні відстоюють незалежність України, наковці Заповідника, громадськість та гості міста.

*Завідувач науково–дослідного сектору
("Музей кобзарства") Світлана Тетеря*

Липень — серпень 2016 р., Туреччина

Турецька держава дбає про розквіт національної духовності своїх громадян. Це виявляється не лише в турботі про національну культуру, а й про обмін духовними цінностями з іншими народами. З цією метою в країні проводяться різні заходи. Одними з них є фестивалі народної культури. У серпні 2016 року Василеві Жованку довелося взяти участь у двох таких фестивалях. Поїздку до Туреччини організувала науковий співробітник музею Івана Гончара Катерина Качур. В рамках роботи фестивалю проводились майстер–класи, обмін досвідом.

29 липня — 6 серпня в Туреччині (м.Бююкчекмедже, провінція Стамбулу) відбувся 17– й Міжнародний фестиваль культури та мистецтв за участі 37 країн світу. У програмі фестивалю — мистецькі ярмарки та виставки, виступи танцювальних колективів, скульптурний пленер, фотоконкурси, майстер–класи та інші активності.

Вже п'ятий рік поспіль представляють свою творчість також митці з України. Цього року участь взяли п'ятеро майстрів, а четверо кримськотатарських митців презентували Автономну Республіку Крим. У танцювальній частині фестивалю Україну представив Народний фольклорно–етнографічний ансамбль Київського національного університету імені Тараса Шевченка "Веснянка".

Щодо ярмаркової частини, то особливо широко було представлено мистецтво Середньої Азії. Майстри Узбекистану, Казахстану, Туркменистану, Киргизстану, Татарстану привезли зразки свого традиційного мистецтва. Також були майстри з Грузії, Білорусі, Угорщини, Косово, Боснії і Герцеговини.

Додаткова інформація: <http://rukotvory.com.ua/.../popry-nadzvyhajnyj-stand-turehc.../>

23 вересня 2016 р., Краснопілля, Сумська область

Селище Краснопілля засноване 1640 року як невеличкий острог оборонної лінії від нападів Кримського ханства та Ногайської Орди. В різні часи було сотенним, волосним містечком. Нині районний центр Сумської області. З Краснопіллям та Краснопіллящиною пов'язане життя і творчість поета Павла Грабовського, який народився у слободі Пушкарній (тепер с. Грабовське), друга Тараса Шевченка, поета і художника з с. Славгород Петра Соколова (Соколенка), його сестри Одарочки, яка позувала Т. Шевченкові під час роботи над картинами “Дві дівчини” та “Русалка”. З цього ж села походять і військовий, громадський діяч, помічник бронепотягу “Кармелюк”, командир бронепотягу “Запорожець”, секретар Голови Ради Міністрів уряду Української Народньої Республіки на вигнанні, поручик артилерії армії УНР Кость Григорович, один з провідників Руху Опору советській владі в Сумах 1970— 1980-х років, поет і журналіст Микола Данько. Свого часу в Краснопілляській керамічній школі навчався відомий український письменник Іван Багряний. В с. Рясному жив кобзар Іван Чаловський, від якого в 1928 році записано думу «Іван Богун». В с. Самотіївці знайшов свій останній прихисток бандурист, в'язень советських концтаборів Михайло Карпук. В самому Краснопіллі живе краєзнавець, дослідник історії кобзарства Олександр Козир.

Свої виступи та зустрічі в Краснопіллі В.Жованик розпочав з базару. Для селища це небувале явище. Відтак зустріли кобзаря тепло, хоча в повітрі вже відчувалась прохолода. Бізнесмени, покупці, просто прохожі зупиняються, уважно слухають, вивчають бандуру, заслуховуються питоמו українськими мелодіями, обмінюються думками, діляться враженнями. — Молодчина, молодчина, — ніби сама до себе говорить старенька бабуса.

Максим козак Залізняк,
Козак з Запорожжя.
Як виїхав на Вкраїну,
Як пишная рожа! —

ніби вгадує її думки кобзар. Стоїть в задумі й чоловік середніх літ. Уважно вслухається в кожне слово, очевидно, трохи призабутої для нього української народної історичної пісні. Схилене чоло, весь у собі, здається не відчуває нікого навколо себе, наче й не на базарі, на очі спливає сльоза.

Люди підходять й підходять — діти, середніх літ, похилого віку. Зупиняються таки й слухають. Кобзар тонко відчуває їх настрої, той оповідає про страдницьку долю вдови, яку брат запитує

— Ой чого ти, сестро, така стара стала,
Синів не женила, дочок не 'ддавала?

І та пісня боєм відгукується я душах слухачів, бо ж кожен пройнятий тривогою про долю своїх дітей. А кобзар вже розганяє тугу жартівливою піснею про черевички з підківками.

— Які Ваші враження? — звертаюся до О. В. Козиря, який допомагав організовувати ці зустрічі.

— Неповторні. В. Жованик не грає, не виконує пісні та інші твори. Він розмовляє зі слухачами так, ніби віддавна знайомий з ними, ніби вони його друзі здавна. Говорить всією душею, викликає нас на розмову про наше далеке минуле, нашу історію й сучасність. Завдяки тому легко відтворює атмосферу твору, в якій він постав, і ніби переносить ті часи до нас в Краснопілля, сюди на базар. Щось глибоко романтично-драматичне є в цьому.

— Обов'язково запросимо пана Василя на Покрову на відкриття в нашому селищі погруддя Т. Шевченкові, доповнює Олександра Васильовича начальник відділу культури Краснопілської райдержадміністрації Анжела Назаренко.

Наступні зустрічі в Краснопілській ЗОШ І–ІІІ ступенів, місцевій гімназії, професійно-технічному училищі також викликали глибинно українські зацікавлення, почуття і переживання слухачів, відповідні узагальнення та висновки. Підсумовуючи їх, учитель української мови та літератури Краснопілської ЗОШ І–ІІІ ступенів Микола Горенко сказав:

— Це — неперепутне! Здавалось би давно відоме, те, що вивчаємо кожного року на уроках, постає у нових духовних вимірах, в новому розумінні та осмисленні. Зустріч з кобзарем В. Жоваником дала дієвий поштовх для подальшої роботи у цьому напрямку. Сердечно і щиро дякуємо йому за це.

В. Жованик також дав інтерв'ю для краснопілської районної газети «Перемога»:

Чітко відрізнати свої національні риси

13:20 10–10–2016 Громадський портал Краснопілля — Редактор Культурне життя

Нещодавно у Краснопіллі побував молодий бандурист Василь Жованик, якого супроводжував О. Вертій, доктор філологічних наук, автор понад 200 публікацій, зокрема монографій «Народні джерела національної самобутності української літератури 70 — 90-х років XIX століття», «Тарас Шевченко в національній свідомості українців». Саме Олексій Іванович запросив і організував виступи народного митця у нашому селищі.

Як для Краснопілського ринку — хлопець з бандурою — явище неординарне, деякі люди зупинялися аби послухати, дехто, побачивши його запитували, чи зрочий, бо, виконуючи твори, він заплющував очі. Український яскравий колорит, щирі емоції, душевність лилися від музикування Василя, яке продовжувалося там близько 40 хвилин.

Пізніше, цього дня, В. Жованика можна було побачити і почути у загальноосвітній школі I–III ступенів, гімназії, училищі. Користуючись невеликою перервою у його виступах мала нагоду поспілкуватися з Василем.

— Василю, де Ви вчилися грати на бандурі?

— Спочатку, я навчався у музичній школі по класу академічної бандури. Пізніше дізнався про народну бандуру (її ще називають старосвітською). Pozнайомився з людьми, які грають на них, виготовляють. Моя сьогоднішня бандура — перший інструмент, який я зробив власноруч. Майструвати її почав, коли мені було 13 років. Увесь процес виготовлення зайняв близько півтора роки. Перейти з академічної бандури на цю не так просто, бо вона інакше строїться, має інший спосіб гри, репертуар. Спочатку було важко, бо це постійно треба займатися, потрібен контроль. Навчився налаштовувати інструмент на слух, аби не залежати від електроніки чи іншого інструменту. Серйозно почав займатися грою на народній бандурі, коли став студентом Львівського університету ім.І.Франка, адже спочатку я навчався там, потім перевівся до Київського. Їдучи до Львова знав 4–5 речей грати, а повертаючись з нього уже мав 1,5 години репертуару.

— Які твори виконуєте?

— Найперше — це кобзарський репертуар від Г.К.Ткаченка, відомого бандуриста, останнього представника так званої «слобожанської» традиції рецитацій під акомпанемент старосвітської діатонічної бандури. Він єдиний, хто після II Світової війни мав таку бандуру, а навчався на ній грати ще у старих незрячих кобзарів. Виконую релігійні твори, псалми, історичні пісні, пам'ятниці. До дум я ще не доріс — це складніше. Також виконую інші речі, наприклад за записами Л.Українки, багатьох наших науковців, але це вже як реконструкція, а не як традиція. Ще є побутові пісні, народні, декілька Сковородинівських псалмів, кілька маршів, але в основному — кобзарські речі.

— Василю, чи потрібно мати гарні вокальні дані?

— Знаєте, на народній бандурі не головне граєш ти чи співаєш, це певна філософія. Якщо академісти навчаються як музиканти, то тут особливий підхід, потрібне розуміння традицій, не порушення певних принципів, школа ієрархії, тобто те, чого немає у академічних бандуристів, бо це різні речі. Це народні бандури, тут не так важливі якісь вокальні дані — все грається до душі, в першу чергу для себе. Коли береш інструмент до рук можна заспокоїтися, це не передати словами і може зрозуміти тільки той, хто це робить.

— Скільки маєте бандур, чи є у Вашій родині, окрім Вас творчі люди?

— Вже є п'ять бандур, я власне, учень майстра по виготовленню інструментів, мені це цікаво. Вважається аби стати справжнім майстром (різні є мірки), потрібно зробити хоча б 50 інструментів. На бандурі, окрім мене, я не знаю хто б з родичів грав, маю дядька — оперного співака. Але це зовсім інше.

— Василю, бували у зоні АТО?

— Так, кілька разів мав виступи там. Війна дуже міняє людей. Там маску довго носити не зможеш, щирість, з якою воїни слухали моє музикування на бандурі як ковток свіжого повітря, адже вони перебувають у таких важких умовах. Це для них психологічна розрядка, окрім того, можливо ще і відкриття, якісь нові знання, важливі ідеологічно та з історичної точки зору. Оці пісні, героїчний епос дуже актуальні нині. На прикладах героїв минувшини наші сучасники — воїни можуть набратися натхнення, аби не падати духом у дні нинішньої кривавої боротьби.

— Що Ви, хочете донести людям, виконуючи твори на народній бандурі?

— У наш час варто і актуально показати це людям, бо багато років їх дурили і ховали ці речі, профанували. Наприклад, існують думи про Леніна, штучні міфи. Зараз не тільки я, багато хто — подвижники, майстри організації «Кобзарський цех» намагаємося втілити в життя старі принципи, філософію, знання, хоча часом це непросто. Ми намагаємося брати не кількістю, а якістю. Це дуже сакральні речі. А шоубізнес, економіка, політика диктують зовсім інше. Дуже важко на них не піддатися. Бо це не як ринкова економіка — попит формує пропозицію, а ми навпаки, намагаємося формувати смаки слухача, а це досить непросто.

— Які у Вас подальші плани перебування на Сумщині?

— По-перше, дуже хочу побувати у Сумських музеях, архівах, мені говорили що у якомусь із них мають бути музичні інструменти. Ще маю кілька виступів у Сумах, у неділю запросили до Самотоївки. Жителі кожної місцевості інакше сприймають твори. Вважаю важливим, що мене є можливість виступати перед жителями різних територій. І головне — аби люди навчилися чітко відрізняти свої національні риси, культуру. Думаю, що масова культура цієї можливості не дає, бо дуже важко протистояти інформаційному світу.

— Дякую, Вам Василю, за те, що відповіли на запитання. Вдалого Вам перебування на Сумщині, вдячних слухачів, людей небайдужих до українських національних традицій.

— Спасибі.

Записала О.КИСЛЕНКО, газета "Перемога"

Довідково:

Першим свідченням про появу бандури на теренах України є інформація про Войташека, бандуриста, що був при дворі польського магната Х. Зборовського, датована 1580 р. Українські бандуристи були при царському дворі, у палацах вельмож, у маєтках польських і українських поміщиків. Співців-бандуристів називали «народними гомерами України». Ці

талановиті сліпі музиканти, мандруючи містами й селами України, співали волелюбні думи та історичні пісні, в яких прославляли подвиги хоробрих козаків з легендарного минулого, закликали до боротьби проти гнобителів. Бандуристи об'єднувалися в братства, передаючи традиції свого мистецтва нащадкам.

24 вересня, с. Самотоївка

Село Самотоївка було засноване в 1625 році козаками, що переселялися сюди зі сторони Чернігова. Спочатку було засновано два хутори — Бабицівка та Лопандівка, а, пізніше, вони розрослися в слободу Самотоївка. З 1700 року Самотоївка належала роду сумських полковників Кондратьєвих (докладніше — <http://desalex.ru.gg>).

Село постраждало внаслідок геноциду українського народу, проведеного урядом СССР 1923–1933 та 1946–1947 роках. Нині центр Самотоївської сільської Ради.

До Самотоївки Василь Жованик завітав на запрошення сільського голови Івана Перерви. І хоча в сільському Будинкові культури зібралось не так багато людей, зустріч, все ж таки, була цікавою. Для мешканців села все було цікавим і незвичайним: старосвітська бандура, зовсім молодий кобзар, хоча уявляли його уже літнім чоловіком, таким, як бачили кобзарів у книжках, мелодії українських народних історичних, соціально-побутових та жартівливих пісень, інструментальні твори, розповіді гостя про українське кобзарство. І не просто нове, цікаве й незвичайне, а й достоту хвилююче.

— На уроках української літератури ми вивчали пісні про Максима Залізняка, про Правду й Неправду, але у виконанні кобзаря вони звучать якось по-особливому, збуджують бурхливу уяву, почуття гордості за наших лицарів— козаків. Маю малу дитину, але коли почула, що до нас приїжджає кобзар, зробила все, щоб її доглянули, а самій піти на зустріч. Шукатиму в Інтернеті все про нашого гостя і в культурно-освітній роботі ознайомлюватиму з його творчістю, з історією українського кобзарства своїх односельців, — ділиться своїми враженнями культурознавець Вікторія Грищенко. Повністю погоджується з нею і директор школи Тетяна Кравченко.

— Я вперше в житті слухала живого кобзаря. Не одразу можу зібратися з думками, але однозначно скажу, що таких зустрічей повинно бути більше й більше, адже вони привносять у наше повсякдення щось неповторне, відчуття рідного, близького й дорогого, але чомусь уже призабутого, яке потрібно відроджувати в нашому повсякденному житті, — говорить продавець Вікторія Цибулько.

— Слухала кобзаря, а в душі піднімалося щось таке бентежне, до болю дороге й рідне, — доповнює її директор сільського Будинку культури Лариса Якушенко.

— Самотоївка такого ніколи не знала! — підсумовує пенсіонер, інженер—механік Микола Токар.

Сільський голова Іван Перерва дякує Василю Жованику за зустріч, висловлює сподівання, що вона не остання і запрошує кобзаря на гостину до себе додому, після чого гості з господарем відвідали могилу бандуриста Михайла Карпюка і вклонилися його світлій пам'яті.

24— 25 вересня, м. Суми

Історія Сум почалася в результаті наслідків битви під Берестечком, коли 1651 року українські козаки під проводом Богдана Хмельницького зазнали поразки. Після чого Богдан Хмельницький дав указ людям переселятися з правобережжя на Полтавщину і на прикордонні землі з Росією (тепер Слобожанщина), які були перед тим практично не заселені. Протягом десятиліття 1651–1660 років на території сучасної Слобожанщини з'явилася велика кількість нових поселень, тоді окрім Сум були засновані такі міста як: Харків, Тростянець, Лебедин та багато інших поселень. Перед початком битви під Берестечком було створено новий полк — 27 червня 1651 року, козаки якого скоріше за все після переселення на Лівобережну Україну і заснували Суми 1652 року.

25 липня 1655 року царським указом у Сумах було дозволено поселитися 100 родинам селян і козаків—переселенців з містечка Ставища на Київщині, за однією з версій Герасим Кондратьєв прийшов у Суми разом з цією групою людей. Деякі історики вважають саме цю дату часом заснування Сум. 1 липня 1656 року було ухвалено рішення про перетворення Сумині слободи в місто Сумин (надалі місто Суми), і почато будівництво фортеці. У 1658 році Суми офіційно стали центром Слобідського козацького полку. Полк очолив Герасим Кондратьєв.

Після скасування Слобідськї автономії, у 1765–1780 роках Суми були центром Сумської провінції Слобідсько–Української губернії; в 1780 році Суми стали повітовим містом (до 1923 р.) з 1835 р. увійшли до складу — Харківської губернії.

1923–1930 роки — Суми були округовим містом, з 1939 року — обласним. Значний розвиток Сум почався з 1950–х років — завдяки чималому зростанню промисловості: машинобудівної, хімічної, приладобудівної, харчової та легкої. Новітня, за незалежності України (від 1991 року), історія Сум пов'язана з цікавим явищем — так звана «Студентська революція на траві», що відбулася в травні 2004 року, і стала для держави безпрецедентною. Наметове містечко, яке вони розбили, знесла міліція, кількох осіб, які там перебували, заарештували [7]. Ці сумські події стали не лише актом студентської непокори і боротьби за людські права, а й фактично виявилися предтечею Помаранчевої революції.

Ввечері, того ж дня, на запрошення Сумського обласного науково-методичного центру культури і мистецтв у міському сквері, що в центрі міста, В. Жованик також мав зустріч з співробітниками центру, учнями Сумського вищого училища мистецтв ім. Д. Бортнянського, студентами Сумського державного педагогічного університету ім. А. С. Макаренка, мешканцями міста. Українські народні пісні “Про Конопську битву”, “Про Турбаївське повстання”, “Про Правду й Неправду”, “Черевички” та інші твори захоплено були сприйняті присутніми. Другого ж дня кобзар грав і співав на сумському центральному ринку, чим вніс і свою частку у відродження своєрідного національного колориту цього торговища, так старанно знищеного за советських часів.

26 вересня, с. Голубівка, Лебединський район, Сумська область

Село Голубівка засноване 1682 року. Знаходиться біля одного з витоків річки Сула. Примикає до села Філонівщина, на відстані 1 км розташовані села Граміне і Деркачі. Через село протікають пересихаючі струмки з загатами. Поруч проходить автомобільна дорога Суми—Київ. Голубівці дієво підтримали Помаранчеву революцію та Революцію Гідності, надають допомогу захисникам України у війні з московським окупантом та його найманцями на Донбасі

Зустріч, за почину директора Голубівської ЗОШ I–III ступенів Леоніда Садового, відбулася, власне з учителями та учнями цього навчального закладу. Коротке знайомство зі школою, її педагогічним та учнівським колективом. І ось звучить бандура. Теплий і лагідний голос Василя Жованика оповідає:

Ой піду я лугом, лугом–долиною
Та чи не зустрінусь з родом–родиною

Це про вдову, яка за сльозами не впізнала рідного брата, бо так рано овдовіла і немає чим протопити в хаті, немає чого зварити малим діткам. А далі пісня про нещасну сирітку, яка просить маму встати з домовини, зарадити їй мукам і стражданням... Авдиторія завмирає, намагається вловити кожне слово, кожен звук бандури. Ще не вляглися почуття і збурена уява, а над нею зринає

Літа орел, літа сизий
Та попід небесами,
Гуля Максим, гуля батько
Полями, лісами.
Гуля Максим, гуля батько,
А за ним орлята.

— Ці мелодії, перегри, цей спів переносять мене у минуле, — не приховує свого захоплення одинадцятикласник Євген Волошко. — Якось само по собі бачиш себе на коні з шаблею, гарцюєш поруч з Максимом Залізником та іншими гайдамаками. Такі ж почуття переживають й інші його ровесники.

Репертуар кобзаря різноманітний, історичні, соціально–побутові пісні змінюються жартівливими, інструментальними творами. Скажімо, восьмикласниці Марині Маняк сподобалася пісня про попадю та історію з бородою її чоловіка. Зустріч закінчена. Директор школи Леонід Садовий дякує за гостину і зазначає, що виступ кобзаря в школі дав хороший почин для вивчення кобзарства на уроках історії, української мови та літератури, музики і співів, у позакласній та позашкільній роботі, учні та вчителі підходять до Василя Жованика, бесіднують і діляться з ним своїми враженнями, запрошують до них приїжджати ще і ще

м. Суми, Педуніверситет

Завершив Василь Жованик свою поїздку на Сумщину цього ж дня, тобто, 26 вересня, в Сумському державному педагогічному університеті ім. А.С.Макаренка. Зустріч з ним організували дослідник мови українських народних дум, доктор філологічних наук, професор Тетяна Беценко та кандидат психологічних наук доцент Олексій Бедлінський. Виявили бажання послухати кобзаря, поспілкуватися з ним студенти філологічного, історичного факультетів та факультету культури і мистецтв. Між ними одразу виникли теплі, зацікавлені взаємини. Василь Жованик розповів про свій шлях у кобзарство, про те, як сам в 13 років почав робити собі бандуру, брав участь з доповідями на кобзарську тематику в Малій Академії Наук. Потім учився гри на бандурі та співу під її супровід у Юрка Кочержинського, Ігоря Рачка та інших кобзарів. Розповідь поєднується з виконанням українських народних історичних, соціально–побутових та жартівливих пісень, інструментальних творів.

Звучить “Запорізький марш”, який зберіг для нащадків роменський кобзар Євген Адамцевич. Його змінюють історичні пісні, пісні на слова Тараса Шевченка. Їх виконання кобзар супроводжує коментарями–бесідами зі своїми слухачами. Присутніх цікавить все: і репертуар, й історія кобзарства, і те, як гість ніжно і бережно доторкається струн бандури, творить чарівні звуки і через них передає сформований нашими пращурами упродовж віків дух українського народу (Ірина Ващенко), як сам переживає виконване ним (Діана В’юн), доторкаючись тим самим до серця й душі кожного, викликаючи задуму та переносячи в аудиторію дух героїчного українського козацтва, спонукає відчувати і переживати разом з ним події нашої історії. закладені в піснях та мелодіях ідеї, почуття і т.п. (Лілія Рухленко), задуматись над смыслом свого життя, поведінкою, спілкуван-

ням в родині (Вікторія Лисянська), адже в уяві слухачів мимоволі постають образи вродливих українських дівчат, парубків, селян, козаків, їх життя і побут, духовний світ, героїчні подвиги, які викликають симпатію до себе, захоплюють, а тому роль кобзарів у нашому житті важко переоцінити (Грина Горбатенко).

— Кобзаря слухаю вперше, — стурбовано говорить студент Сергій Житник. — Серце стискається від болю, коли слухаєш пісні про зруйнування Січі, про битву під Берестечком, яка так нагадує події війни на Донбасі, насамперед, Іловайський котел. А “Пісня про Правду й Неправду”? Та це ж про наші дні, про те, що діється сьогодні і в нашому українському суспільстві. Там, у тих піснях, в історії українського кобзарства, наше коріння. Чому сталося так, що я, як й інші мої ровесники, живучи в Україні, досі жодного разу не бачив і не слухав живого кобзаря? Так не повинно було бути! Тут щось не те!

— Слухав Василя, і мені здалося, що певні періоди становлення духовності нашого народу, уклад його повсякденного побуту, життя загалом трималися на кобзарях, бо ж саме вони разом з українським козацтвом, героями Холодного Яру, Крут пробуджували у масах почуття національної честі та гідності, формували національну свідомість цілих поколінь українців, були провісниками нашої Незалежності. Саме тому російський царат та більшовицька влада так цинічно, послідовно і старанно знищували їх, про що, зокрема, розповідається у кінофільмі “Поводир”, учасником зйомок якого був і наш гість, — продовжує думку свого студента кандидат психологічних наук, доцент Олексій Бедлінський.

Відтак студенти просять кобзаря приїжджати до них ще і ще, пропонують частіше влаштовувати такі зустрічі і то для людей різного віку, створювати школи гри на кобзі та бандурі, заохочувати населення України до цієї справи.

Нотатки вів Олексій ВЕРТІЙ, доктор філологічних наук

25 жовтня — 8 листопада 2016, ГРУЗІЯ

Василь Жованик невтомний пропагандист і популяризатор кобзарського мистецтва не лише в Україні, а й за її межами. Зауважимо: він ніколи не рекламує себе, в його творчій та громадській діяльності на першому місці українські національні духовні цінності, задля донесення до свідомості своїх співвітчизників, задля їх відродження в повсякденному їх житті та побуті він за будь-яких обставин вирушає на Донбас, де йде кровопролитна війна з московським окупантом та його найманцями, у найвіддаленіші села та міста України, за кордон. Після поїздки на Сумщину, на запрошення своїх знайомих кобзар виїхав до Грузії. Ми попросили його розповісти про зустрічі на грузинській землі, поділитися своїми враженнями та думками, які вони викликали в нього. Ось що він сказав нам:

— Пане Василю, літак приземлився в аеропорту Кутаїсі. Ваші перші враження, почуття, переживання?

— Що й говорити. Літак приземлився опівночі. Від аеропорту до Кутаїсі 14 кілометрів. Ніякий транспорт в цей час не працював. На таксі не було грошей у грузинській валюті. Відтак вирішив добиратися до міста пішки та попутним нічним транспортом. На щастя по дорозі трапився добрий чоловік—грузин, який і підвіз мене до вокзалу в Кутаїсі. Потім автобусом дістався до Тбілісі, де також довелося до півдня чекати на Ніно Нінашвілі, викладача—музикознавця Тбіліського державного університету, яка організувала нам обід та зустріч з викладачами університету, серед яких зустрів своїх грузинських знайомих, учасників етнофестивалю “Літавиці” в Хмельницькому. Це вони й запросили мене до себе в гості. Потім відпочинок вдома у п. Ніно і — репетиції, грузинських колег і мої. Грузинська народна музика, природність виконання на національних музичних інструментах, без будь-якої штучності, демонстративності та претензійності, справляє незабутнє враження.

— Якою була географія Ваших подорожей, зустрічей та виступів?

— Як я уже говорив, зустрічі почалися з державного університету в Тбілісі. У цьому місті пробув цілий тиждень. Відвідував заняття з музикознавчих предметів в університеті, доповнював та редагував наукову доповідь про стан та перспективи кобзарського мистецтва. 30 жовтня 2016 р. в одному з тбіліських кафе (див. світлину нижче) відбувся “Український вечір”. На ньому були присутні грузини, українці, білоруси, представники інших національностей. Я розповів їм про український національний інструмент бандуру, коротко ознайомив з історією кобзарства та традиційним кобзарським репертуаром. Зокрема виконав українські народні історичні пісні про Максима Залізняка, Морозенка, соціально—побутові (“Ой піду я лугом”), псалми (“Про Правду й Неправду”), інструментальні твори, тощо. Тоді ж відбувся й перегляд кінофільму О.Саніна “Поводир”. Це був прем’єрний його показ в Грузії. З Тбілісі в перші дні листопада прибув до Батумі. Тут в інституті культури відбулася наукова конференція, присвячена проблемам етномузикознавства. В ній взяли участь відомі вчені—музикознавці не лише з Грузії, а й з Туреччини, Польщі, інших країн. Свою доповідь я виголосив англійською мовою. Судячи із запитань, які ставили мені учасники конференції, вона викликала в них неабияке зацікавлення.

— Про що саме були ці запитання?

— Оскільки це була наукова конференція і багато хто з її учасників уперше побачив бандуру, то їх цікавила історія інструменту, особливості його побутування, манера виконання кобзарями в її супроводі українських народних дум, ліричних пісень, інструментальних творів і т.д. Звичайно, усі просили мене виконати бодай кілька творів під супровід бандури, що я

й зробив. В Батумі також взяв участь у фестивалі народної та церковної музики та дав інтерв'ю на місцевому телебаченні, в ході якого свою розповідь про українське кобзарство ілюстрував виконанням творів традиційного кобзарського репертуару. Інтерв'ю тривало 2,5 години. Думаю, що за такий час мені вдалося сформувати в батумських телеглядачів бодай загальне уявлення про українське кобзарство як вияв національної української духовності та культури. Потім була цікава прогулянка в гори (див. світлину):

— Які ж підсумки Вашої поїздки до Грузії? Які думки й пропозиції виникли у Вас після неї? Якими Ви бачите перспективи кобзарства у формуванні національної духовної культури загалом, та національного світогляду українців зокрема?

— Одразу скажу: “Неоднозначні!”. Скрізь, де я був, всюди відчував глибинну зацікавленість нашою культурою, нашою національною духовністю. Це тішить. З другого ж боку – панування повної байдужості нашої держави до цієї зацікавленості, до їх долі. Усе, що ми робили і в Грузії, і в Туреччині, тримається на почині окремих людей. Чому Катерина Качур змогла організувати поїздку до Туреччини, а держава — ні! Чому Туреччина оплатила нам цю поїздку, а в Україні такої підтримки ми не знайшли? В Грузії держава дбає, щоб національна духовність нових поколінь грузинів формувалась на природних національних підставах. Звідси повсякденна турбота про її становлення від побутового до академічного рівня. Ми здобули славу у всьому світі як співуча нація, але для цього нам ще потрібно багато і багато працювати. Потрібна загальнодержавна програма відродження нашої національної культури та духовності, чого, на жаль, і досі не маємо. Одні ж слова про світову славу української пісні тут не зарадять справі. Кажуть, що немає грошей. Тоді пригадаймо, як у 1919 році С.Петлюра дав путівку у світ українському хору під керівництвом О. Кошиця, як у ті часи в Європі з'являлися “заклики ширше пропагувати українську пісню і народну музику як фактори, що мають силу протистояти розтлінній моді “модерної культури”, як німецька періодика того часу “закликала німецьких поетів і композиторів звертатися до українських джерел і таким чином овісвіжувати кров своєї творчої продукції”, як західна преса та музикознавці Європи творчість М.Лисенка, В.Леонтовича, К.Стеценка та інших українських композиторів називали “новим словом у музиці”, на який небувалий успіх здобувся хор О.Кошиця в Англії, Франції, Бельгії, Голландії, Австрії, Швейцарії, як у Німеччині за рішенням Міністерства освіти було скликано з'їзд музикознавців і диригентів, “який прослухав український хор з тим, щоб використати досвід українських композиторів і диригентів у роботі над народним мелосом”, як “у 1920 німецький хор дав у Берліні великий концерт українських пісень німецькою мовою” (докладніше про це читай: Григорій Нудьга. У колі світової культури. — Львів, 2006. — С. 42–44). Що? Тоді в української держави було більше грошей? Ні! Тоді був вищий рівень націо-

нальної свідомості керівництва держави, вищий рівень усвідомлення його відповідальності за духовну долю нації, за утвердження наших національних духовних цінностей у світі. І тут ми маємо сказати своє слово і обов'язково скажемо його.

Інтерв'ю взяв Олексій Вертій, доктор філологічних наук

Нижче наводимо спогади Василя Жованика про бандуриста Ігоря Рачка

Із столиці на хутір по науку до кобзаря

Про Ігоря Рачка я чимало чув під час навчання у майстрів Кобзарського цеху. Вдалося мені послухати його співогру із записів в мережі інтернет та з аудіозразків, люб'язно наданих Олексієм Вертієм. В шкільні роки кілька разів отримував запрошення поїхати до Ігоря Карповича, проте, на жаль, зробити це тоді не вдавалося.

Вперше у Лавіркове вдалося поїхати взимку 2014 р. разом з моїм вчителем Ю.Кочержинським та знайомими.

Був холодний зимовий ранок, коли ми вирушили авто від станції метро "Лісова". Їхали швидко, незважаючи на несприятливі дорожні умови. По дорозі вдалося відвідати кілька цікавих місць, зокрема маєток відомого мецената Павла Галагана. За певний час ми прибули до затишної оселі Ігоря Карповича, Ю.Кочержинський та я заколядували, і почалася розмова...

Не за великий час і не за малу годину перейшли власне до співу. Звучали старовинні пісні "Ой поїхав Лебеденко", "Ой не спав я нічку" та інші, більшість з яких не знайти у пісенниках. Попри несприятливі погодні умови та хворе горло усі озвучені Ігорем Рачком речі звучали колоритно, природньо, без будь-якої сценічної постановки. На жаль, співав він не багато, більше говорив, розпитував про нинішню політичну ситуацію та ін. Усі присутні намагалися вловити кожен момент спілкування, фіксували озвучене на фонографи та відеокамери.

Завдяки Юркові Кочержинському вдалося почути від Ігоря Карповича старі пісні, які співав батько кобзаря, насамперед, "Пісню про Конотопську битву", перейняту ним від учителів у місцевій "Просвіті", "Ой, ковалю-коваленку, чом не куєш залізо тоненько". Це унікальні речі, з помітно вираженими діалектними та інтонаційними особливостями, унікальною мелодикою, яка не побутує нині.

Трохи пограли на бандурі, яку я тоді прихопив з собою. Приємно було бачити, як уважно слухає нас старший чоловік. Зміст цього слухання полягав певно, не у пошуку естетичної, моральної чи будь якої іншої насолоди, а у щирій радості, що наші інструменти звучать, не лише "щоби порушувати силою звукової хвилі повітряні коливання, а насамперед як важлива національна складова, не менш вагома за прапор і герб". Час промайнув

непомітно, і ми рушили додому. Усі учасники експедиції мали піднесений настрій, сили та натхнення для нової роботи.

Слушно зауважити, що Ігор Рачок живе у батьківській хаті, на межі Сумської та Чернігівської областей, у селі, що раніше було хутором Лакизин. Нині там майже ніхто не проживає, нема магазинів, дротового телефонного зв'язку, будь-яких ознак цивілізації (окрім електричного струму). А найголовніше в криницях немає води, через неправильний видобуток корисних копалин неподалік. Найближчі магазини знаходяться за 5 – 7 км. у с.Малі Бубни Роменського району Сумської області та с. Харькове Талалаївського району Чернігівської області. Найближче місто — літописний Ромен, розташоване на берегах річок Сула та Ромен. В часи Київської Русі було у складі оборонних межових міст-фортець. Через Лавіркове проходить сумська автомагістраль.

Вдруге до Ігоря Рачка я поїхав самотужки, влітку 2015 року. Маршрут розпочався з автостанції (“Чернігівська”). В обідню годину талалаївський автобус, що мав прямувати через с.Харькове розпочав рух. Було спекотно і час тягнувся вельми довго. Варто зазначити, що дороги в Чернігівській області, напевне, одні з найгірших в Україні, отже везучи молоко, можна привезти масло. Зійшовши у с. Харьковому на повороті на Талалаївку, до Лавіркового я рушив пішки. Відстань, що мала бути подоланою, згідно мапи мала становила 7– 8 км, проте насправді була довшою. Цього разу я прямував з наплічником та бандурою власної роботи, аби поцікавитись думкою щодо її звуку, тембру та інших характеристик.

Вдалося застати Ігоря Карповича вдома. Він якраз господарював на подвір'ї. Почалася неспішна розмова, потім співи, обговорення новин і таке інше. З особливим зацікавленням слухав розповіді кобзаря про його батька Карпа Пантелеймоновича та дядька Степана Пантелеймоновича. Батько був активістом місцевої «Просвіти», усіляко протистояв новоявленим московсько-більшовицьким властям. Коли на хутір прийшов Денікін, батька забрали на допит. Там його катували, а потім хотіли повісити, але він якось вирвався з лабет окупантів і пішки пішов до Києва, де переховувався в монастирі. Не краща доля спіткала й дядька Степана. Він також був змушений переховуватися то в копиці сіна, то на горищі чи деінде. Мене, молоду людину 21 сторіччя, вражала в тих розповідях моральна стійкість простих українських селян у боротьбі за незалежну Україну, що вона не була якимось стихійним виявом ненависті до ворога, що це була природна складова національної свідомості і національного укладу життя українців того часу. Відчував у тому щось зворушливо-трепетне, якусь нестримну жагу слухати і слухати кобзаря, знати про ті часи і тих людей усе більше й більше. Тривало це майже до 4-ї години ночі. Згодом співрозмовники (“впали”) безсилі. Наступного дня також вдалося багато поговорити. Цікаво, старий чоловік, який не вивчав (“високих наук”), є цікавішим співрозмовником,

аніж більшість людей з вищою освітою. Добре знає історію, культуру, традиції, не лише українського народу, а й багатьох інших народів (в родинній бібліотеці Рачків мали навіть твори Гегеля). Цікавиться усім — від археології до останніх технічних новинок. Вдалося почути багато філософських міркувань щодо нинішньої ситуації у суспільстві, економіці, політиці, військовій галузі та багато іншого. Клімат в місцевості, де проживає І.Рачок за останні десятиліття вельми змінився. Через сильну посуху зникли птахи, тварини, рослини, що споконвічно жили і росли тут.

Окрім бажання показати нову бандуру, я мав на меті записати матеріал для виконання діалектологічної практики. Це було літнє завдання з університету. Як виявилось згодом, мені вдалося виконати його якнайкраще. Після кількох днів гостини, я вирушив до Ромна, аби відвідати темного на очі братчика Київського Кобзарського Цеху Олександра Триуса. Попри відсутність регулярного транспорту та знання шляху, мені вдалося дістатися до міста. Переночувавши в О.Триуса та поспілкувавшись з ним, я вирушив додому. Ця подорож була незабутньою, надихала на нові відкриття, мандрівки та спілкування, яких так не вистачає жителям великих міст...

Василь Жованик на гостині в І. К. Рачка в Лавірковому. Зима 2015 рік.

Восени 2015 року я з ще одним учнем Кобзарського цеху Юрком Єжем зібralись провідати Ігоря Рачка. Зібрали усе необхідне: подарунки, харчі, інструменти... Пізньою осінню рушили авто з Борщагівки. По дорозі заїхали в Прилуки, на кладовище, аби вшанувати нещодавно відбувшого товариша, чудового коваля, борця за волю України Григорія Матяша. По тому продовжили рух далі. Сонце котилося на захід, коли ми прибули до гостинного подвір'я. Ігор Рачок був дуже радий бачити нас. Після спільного приготування вечері почались розмови. Певно нескінченні й незбагненні. Варті до переосмислення ще й донині... Наступного дня вирішили разом поїхати в Ромен на базар. Придбавши усе необхідне, намагались відвідати краєзнавчий музей, проте він виявився зачиненим з невідомих причин. Невдовзі вирушили до славнозвісного дуба Верещаки, цієї унікальної нерукотворної пам'ятки. Потім поїхали до с. Малі Бубни, аби владнати деякі невідкладні справи. По тому повернулися на ночівлю. Наступного дня багато грали і говорили, співали і слухали... Ще раз переночувавши, вирушили додому. По дорозі заїхали до Маєтку Галаганів, та інших пам'яток, що траплялися по дорозі. Нам тоді також вдалося не лише поспілкуватись, а і записати "для науки" деякі пісні з репертуару кобзаря.

Відбулася ця, четверта, поїздка 2016 року спонтанно. Холодної зими, після Різдва, я рушив громадським транспортом до с. Харькового. Прибувши туди, йшов швидко, майже біг, щоби не замерзнути. Падав лапатий сніг, якого і до цього було ледь не по пояс. За швидкий час я подолав не-

обхідну дистанцію. Зустріч була неочікувана, адже по такій погоді доїхати була найменша ймовірність. Я був без бандури, тому довелося грати на гій, яку Ігорю Рачку подарував майстер Ілько Чернецький з Києва. На жаль, поспілкуватись, як це було в попередні рази, майже не було часу, адже в мене почалась зимова сесія. Я благополучно добрався до Ромна, на годинку заскочив до Олександра Триуса і поїхав електричками на Київ. Дорога була непевна. Давав про себе знати сильний мороз і сніг, але усе склалося благополучно.

У червні 2016 року ще до літньої сесії, отримав запрошення відвідати Батурин. Це містечко — колишня гетьманська столиця, знаходиться на Чернігівщині. На жаль, наша транспортна система не настільки розвинена, аби можна було добратися до Батурина вчасно, отже я не встиг... Довелося вертатися з Талалаївки до Харькового, і прямувати на старі безлюдні хутори. Цього разу я мав бандуру роботи Миколи Будника, яку не встигли забрати власники після чергового фестивалю (“Етносвіт”), де вона була на виставці інструментів Кобзарського цеху.

Ігор Рачок мене радо зустрів, хоч був безсилим від важкої польової роботи. Цього разу були лише розмови і пісні, що я озвучив. Була критика і похвала, як чорне і біле, що оточує нас завжди і всюди. Було радісно і в той же час прикро, що такі люди на старості років навіть не мають з ким поговорити, не те щоб отримати належну фізичну, моральну, чи матеріальну допомогу від навколишніх. Ігор Карпович скаржився на погане самопочуття і здоров’я загалом. Казав що (“вже прийшов його час”) та ін. На бандуру не грав і не співав. Із сходом сонця благословив мене в дорогу, і я рушив... Рушив маючи одночасно різні почуття, але враження найкращі.

Доки є такі люди, як І.К.Рачок — живе народний дух, самобутній колорит, джерела внутрішньої непереборної енергії, що відкриваються лише тим, хто щиро і совісно чинить, нехтуючи нівелюванням морально-етичних норм, економічних викликів та політичного підлабузництва наших днів! Сподіваюся ще не один раз відвідати Ігоря Карповича Рачка, перейняти його мудрість, філософські настанови та непереборну любов до України, всього національного, справжнього, не спотвореного.

Раджу усім не прогавити такої нагоди. Куйте залізо доки гаряче, ріжете дерево, доки вологе, шукайте правди, доки не загубились в брехні, — і буде все гаразд.

Джерело: <http://www.ukrcenter.com/Література/Олексій-Вер-тій/110980-1/3-дорожніх- нотаток-кобзаря-Василя-Жованика>

Olexiy Vertiy (Sumy)

FROM KOBZAR VASYL ZHOVANYK'S TRAVEL NOTES

These collected and arranged notes are a vivid illustration of the existence of traditional kobzar performance in the modern Ukrainian space. Their value is in the transfer of a direct and sincere atmosphere of communication between the performer and the listener, in the fixation of the most characteristic mutual impressions of the singer and his current audience.

Keywords: Vasyl Zhovanyk, kobzar performance, traditional bandura.



Андрій ПАСЛАВСЬКИЙ (Київ)

ХТО ВОНИ, КОБЗАРІ ХХІ СТОЛІТТЯ?

УСтаття є спробою пояснити у стислій формі природу сучасного побутування кобзарської традиції через ретроспективний огляд явища. Згадуються такі явища як: «шароварщина», «культурні симулякри», вторинне виконавство та інші. Детально розглянуто всі видозміни традиції в ХХ столітті.

Проводиться чітка межа між сценічним академічним бандурним мистецтвом та автентичною традицією.

Ключові слова: кобзарство, традиція, шароварщина, симулякр, вторинне виконавство, реконструкція.

Спадок буває різним.

Одним з найбільш відомих символів України в світі є музичний інструмент бандура. Вона, разом з іншими національними маркерами, забиває міцний кілок українства у земну вісь, стверджуючи, що український народ є, що він має свою культуру, землю, своє минуле та сучасне. Світове визнання, яке починається з упізнаваності та культурного виокремлення, формує фундамент для власної держави, внутрішньої свободи, дає шанс на щасливе майбутнє. Останнє ж залежить лише від нас з вами.

Та чи добре ми самі знаємо та розуміємось на тому, що формує наше обличчя перед світом? У переважній більшості уявлення про традиційну культуру та бандуру зокрема останні майже сто років формується сценою (пізніше — телеекраном). І якщо сьогодні сцена — це простір мистецького волевиявлення, то у ХХ столітті це був головний ідеологічний рупор тоталітарної машини. Зрозуміло, що в СРСР будь-які національні прояви були загрозою державного рівня. Тому було вирішено суворо контролювати ці питання. В результаті виникло явище, яке сьогодні часто називають «шароварщиною». Ця тривала всеохопна «опіка» народною культурою з одного боку вибудовувала наші національні маркери, а з іншого замінила їх нейтральними сценічними симулякрами – позбавленими історичного контексту новотворами та стилізаціями, майже заглушивши образ природної, питомо народної культури. Тому після розвалу Радянської імперії ми отримали у спадок величезний штучний культурний пласт, з клубами в кожному селі та будинками культури у містах, зі спеціальною системою освіти на державному фінансуванні. Навіть не замислюючись про штуч-



ну та спотворену природу вищеназваного, українці вже три десятиліття за інерцією продовжують доволі успішно ретранслювати нав'язане уявлення про самих себе, задовольняти потребу національної самоідентифікації тим, що було створено проти неї ж самої. З одного боку, це культурна трагедія, з іншого – історична реальність, виклик, який треба збагнути та подолати. Саме тому ми маємо сьогодні вишиванки замість вишитих сорочок, атласні шаровари замість полотняних штанів, стилізований балет замість вечірок зі справдешніми побутовими танцями, а ще — величезний шар глузливо-го контенту, де українці зображені недоумкуватими хуторянами, що лише їдять сало, танцюють гопак і грають на бандурі, від якої, в дійсності, зосталась сама лише назва. Все це робилося та активно робиться досі як планомірний тиск на наш національний світогляд.

Скарб у пам'яті сліпих

До першої чверті XX століття кобзарями (або бандуристами, сюди ж відносимо і старців-лірників) вважали не просто співаків-музикантів, а, найперше, окремий соціальний стан. Це були маргінальні моральні авторитети, сліпі мандрівні «божі люди», які користувалися особливою повагою. Вони тісно пов'язувалися з церквою, виконували переважно християнські псалми, і, позбавлені щастя бачити цей світ, несли до людей «слово Боже» і музику. А ще вони співали про давню минувшину нашого краю. Подібні явища властиві для багатьох культур, але не у кожній вони відіграли таку роль, як у нас. Їхній спів та речитативні оповіді зазвичай супроводжувалися грою на музичному інструменті. Та якщо ліра в таких випадках застосовувалася чи не по всій Європі, то на історичних теренах Козацької України

в руках мандрівних музикантів опинились самотутні кобза та бандура. Сьогодні важко достеменно сказати про походження цих інструментів, а думки дослідників розходяться між Сходом та Заходом. Та ідилічний образ козака-бандуриста Мамая став, фактично, народною іконою, мовчазним свідком буремних подій, коли по країні гули гармати та йшла по всіх усядах козацька слава. З деяких свідчень відомо, що саме старі запорожці вчили сліпих грати на кобзі та передавали їм епічний репертуар. В XIX столітті кобзарів-бандуристів та лірників були тисячі і вони об'єднувалися у закриті товариства – професійні цехи, з таємничою «лебійською»



мовою, зрозумілою лише сліпій братії, внутрішнім кодексом та жорсткими правилами. Побачити їх можна було на кожному ярмарку, майже біля кожної церкви чи навіть просто на вулицях сіл, містечок та великих міст в Наддніпрянській, а найдовше - по Слобідській Україні. Західними ж теренами та Поліссями мандрували переважно лише лірники. Орієнтовно з середини XIX століття українська інтелігенція, вслухавшись в слова цих наддніпрянських менестрелів, почула живу історичну пам'ять, яку нині називають думами та плачами. Тоді мало які джерела, в такій повноті та чистій, природній суб'єктності, могли повідати про далеку минувшину наших земель. З цього інтересу зародилася українська фольклористика, а разом з нею — зійшли пагони українського національно-культурного піднесення початку XX століття, що уможливило нашу з вами незалежну Україну сьогодні. Остаточо розставив пріоритети Тарас Шевченко, багатозначно назвавши свою поетичну збірку «Кобзар». І хоча самі кобзарі на зламі XIX-XX ст. вже журились, що мало хто по селах розуміє та пам'ятає, про які події вони оповідають, невідворотні процеси вже були запущені. Сліпі бандуристи не вважали себе старцями, та лише завдяки їм — людям найнижчого соціального статусу, що жили з милостині і нижче яких були тільки жебраки, — збереглася українська національна ідея. З моменту знищення Січі, під час злісних заборон української мови в Російській імперії,

ключик до нашої волі зберігався у пам'яті цих сліпих музикантів. Протягом століття цінність їхньої місії вчасно розгледіли та підхопили у своїй діяльності Т. Шевченко, П. Куліш, М. Максимович, М. Лисенко, П. Мартинович, П. Житецький, П. Демуцький, К. Квітка, Л. Українка, О. Сластіон, Г. Хоткевич, Ф. Колесса, К. Грушевська та багато інших. З початком ХХ ст. Україна пережила справжню хвилю піднесення та романтичного захоплення кобзою-бандурою. Чи не вперше з козацьких часів за ці інструменти взялися зрячі музиканти й інтелігенція, почали створюватися аматорські колективи, виходити друком самовчителі, активно модернізуватися самі інструменти. За кілька десятиліть цей рух набув величезної популярності як в Україні, так і за кордоном, піднісши цінний спадок до таких висот, що навіть тотальне фізичне винищення Москвою всіх «незручних» у 30-тих роках не згасило його, а лише змусило чужинську владу вкладати кошти в його ідеологічну монополізацію.

Історична справедливість

Війни, репресії, голодомори — і рахунок пішов на одиниці. Пам'ять та ідеї лишилися, а жива трансмісія з вуст в уста звузилася критично та залягала глибоко на дні. Ниточка давньої епічної традиції, здавалось, увірвалася назавжди. Тисячі бандуристів грали на сценах, але жодний з них не навчився цьому в традиційних виконавців. Національний символ став штучною підміною, вегетативною копією, зручною для правлячого режиму.

Ситуація почала змінюватися з 80-тих років минулого століття. Завдячувати цьому ми повинні, перш за все, Георгію Кириловичу Ткаченку, який ще в дореволюційні роки зблизився з харківським кобзарем Петром Древченком та перейняв від нього давню науку. Він зберігав її тривалий час, і вже на схилі літ зібрав навколо себе вдячних учнів. Серед них — Микола Будник, Микола Товкайло, Володимир Кушпет, Віктор Мішалов та багато інших представників тогочасної української інтелігенції. Коло послідовників стрімко збільшувалося, почали створюватися майстерні-осередки, які з часом організувалися у нововідтворені кобзарські цехи – Київський та Харківський. Проте останнім часом мова починає йти вже і про інші: зокрема слід згадати Стрітівський коледж кобзарського мистецтва, де втілено ідею навчання старосвітській традиції в стінах профільного музичного навчального закладу. Хронологічно процес створення кобзарських цехів співпав із зародженням вторинних фольклорних колективів, і це, фактично, є окремою, незалежною течією переосмислення та оживлення української традиційної культури, в даному випадку – старосвітської епічної. Також цехи стали одними з піонерів українського реконструкторського руху, що лиш починає набувати своєї популярності та тематичного розгалуження в останні десятиліття. З діяльністю учня Г. Ткаченка, М. Буд-



МАЛАНОВИТИЙ УКРАЇНСЬКИЙ КОВЗАР ЄГОР
МОВЧАН зі своїм колегою - архітектором, ху-
дожником і також кобзарем Григорієм Тка-
ченком (праворуч). Фото 1966 р.

ника, сформувались такі ключові напрямки діяльності цехів: відтворення старосвітських музичних інструментів, збереження та передача послідовникам традиційного кобзарського та лірницького репертуару і манери гри, пошукові та реконструкторські роботи, наукова, публічно-громадська та просвітницька діяльність.

Сьогодні важко підрахувати точну кількість послідовників започаткованої Г. Ткаченком справи, а сегмент присутності старосвітських бандуристів в культурному та духовному житті країни набуває все більшої ваги. Довгий час діяльність цехів чітко вписувалась в поняття культурного андеграунду. Але активною позицією таких яскравих представників як М. Товкайло, Т. Копаніченко, К. Черемський, Т. Силенко, Ю. Фединський, Е. Драч, Я. Крисько, Н. Божинський та ін. твориться історично правдивий та затребуваний культурний пласт новітнього кобзарського мистецтва.

Сьогодні все частіше мова заходить про протиставлення старосвітської та радянсько-академічної концепції кобзарства. Як же навчитися відрізняти між собою ці дві паралельні гілки одного культурного явища?

1. Філософія. Знання, збережені Г. Ткаченком та доповнені іншими учнями старої школи – Є. Мовчаном, В. Ємцем, А. Парфиненком, І. Рачком — це не просто давні тексти з мелодією, це особливе світобачення, цінності, моральні та духовні устої, які займають дуже важливе місце у формуванні та функціонуванні кобзарського товариства сьогодні. Це окреме мистецтво розуміння дерева як живого матеріалу, відчуття душі кожного інструменту. Це глибинне осмислення давніх текстів, усвідомлення важливості їх збереження та відповідальності за їхню подальшу усну передачу. Академічні ж бандуристи — це, переважно, ремісники-музиканти, які отримали програмну освіту, підготувалися до роботи зі сценою та її вимогами. Це два різні світи, в кожному з яких є великі майстри своєї справи та віддані патріоти, що, однак, прийшли до цього дуже різними шляхами. Старосвітські музиканти ближчі до людей, їх частіше можна зустріти в природньому середовищі виконання: на вулиці, біля церкви, на ярмарках, громадських зібраннях, за майстер-класом. Їм не властиві сценічні китчеві костюми, капели, поставлені на оперний лад голоси, характерна жестикуляція, колаборації з поп-музикантами чи кавер-бендами.

2. Інструмент. Братчики кобзарських цехів використовують, майструють (та навчають цьому усіх охочих) як мінімум три різні музичні інструменти: старосвітську бандуру, вересаївську кобзу та колісну ліру. Ці інструменти легкі, зручні, майже цілком виконані з дерева, вони наслідують історичні зразки інструментів та налаштовуються по давніх строях. Академічні бандуристи послуговуються фабричними громіздкими інструментами різноманітних видозмінених конструкцій, з металевими кілками, механічними перемикачами та майже втричі збільшеною кількістю струн з хроматичним строем, що робить з академічної бандури швидше портативне фортепіано, ніж спадкоємницю стародавньої бандури. Конструкція інструментів кардинально визначає і способи гри на них.

3. Репертуар. В старосвітському середовищі питання репертуару чітко регламентоване. Це псалми, канти, думи, історичні та соціально-побутові пісні, танці. Ставлення до авторських творів лояльне, але ядро – традиційний репертуар. Академічні бандуристи традиційний репертуар кобзарів та лірників у навчальних закладах практично не освоюють, натомість володіють репертуаром класичної світової та української музики, створюють власну, активно експериментують.

Безумовно, за рівнем популярності та охоплення аудиторії академічні бандуристи далеко попереду, вони великою мірою задовольняють запит суспільства, створюють потужний асоціативний ряд та формують об'єктивну реальність. Позиції української культури як основи нашої ідентичності були б куди слабшими без діяльності таких митців сучасності, як Р. Гриньків, Я. Джусь, І. Ткаленко, В. Лисенко, М. Круть та сотень інших. Шлях до всенародного визнання старосвітських кобзарів ще триває, але



важливо не перетворювати його на боротьбу проти академічних бандуристів та не множити міжусобиці. Ми маємо справу з дуже тривалими процесами, тому й не можна сподіватися на швидкі зміни.

І про головне. В давнину у кобзарському товаристві дуже шанувалося свято Трійці. Після нього і аж до Покрови дозволялося вільно кобзарювати. Також у цей день проводилися цехові збори, обговорювались найважливіші питання, освячувалися нові інструменти, учні проходили «одклінщину» — аналог випускного іспиту після навчання у кобзаря-учителя, який дав право йти на свій хліб. Трохи старші кобзарі, підтверджуючи свій професіоналізм, отримували «визвілку» — право мати вже своїх власних учнів. Тому, наслідуючи давні традиції, саме в цей день, починаючи з 2008-го року, у Національному центрі народної культури «Музей Івана Гончара» проходить фестиваль «Кобзарська Трійця», який є вікном у світ давнього, доленосного для нашого народу мистецтва.

Так хто ж вони, кобзарі, в епоху цифрових технологій? Таємничі носії давнього мистецтва чи популярні музиканти з сотнями тисяч переглядів? Відповідь лишається за вами, але кожний з варіантів – це високий і глибоко вкопаний мур саме українського світу, відстояти який сьогодні – першочергове завд

Andrii Paslavsky (Kyiv)

KOBZARS OF XXI CENTURY: WHO ARE THEY?

The article is an attempt to briefly explain the nature of modern life of the kobzar tradition through a retrospective review of the phenomenon. All changes in the traditions during XX century are considered in details. Phenomena such as "sharovarshchina", "cultural simulacra", secondary performance and others are mentioned. Also we can see a clear line between the performing academic bandura art and the authentic tradition in our time.

Keywords: kobza, bandura, tradition, sharovarshchyna, simulacrum, secondary performance, reconstruction, revival.

Маріанна БРЬОКЕР (Дюссельдорф, Німеччина)

ОРГАНІЗАЦІЯ ДОЗВІЛЛЯ ЧИ ГАРАНТІЯ ВИЖИВАННЯ. ДО СОЦІАЛЬНОЇ ІСТОРІЇ ОДНОГО «ЖІНОЧОГО» ІНСТРУМЕНТА¹⁾

Дослідження присвячене окремим невідомим сторінкам історії європейського традиційного музичного інструменту — колісної ліри, зокрема її використання у XVIII-XIX ст. жіночими субкультурами повій.

Ключові слова: колісна ліра, мандроване ремесло, повії.

Вступ

Далі буде розглянуто зовсім маленький уривок з історії музичного інструменту, який з перших доказів свого існування приблизно тисячу років тому може розглядатися як історичний музичний інструмент, але розглядати його треба завжди в контексті європейської соціальної історії. Колісна ліра (шарманка) має таку строкату історію, якої ніколи не мав жодний музичний інструмент, адже починаючи від 12-13 ст. вона була церковним і водночас дуже поважним інструментом вищої знаті, а також менестрелів та міннезінгерів. Починаючи від 15-го ст. вона стала улюбленим інструментом жебраків та сліпих. Паралельно з цим вона лишалася в сільській місцевості Європи аж до 20-го ст. народним інструментом. З народної музики вона виділилася у 17-му ст., у 18-му ст. ліра потрапила як аристократичний інструмент до французького двору, де врешті решт кожна графиня, герцогиня чи навіть королева, яка на щось претендувала, мусила вміти грати на лірі. Ця мода закінчилася підчас французької революції, ліра знову перейшла до вуличних музикантів та народних музик.

Увагу привертають два аспекти з історії інструменту: спочатку це був улюблений інструмент мандрівних груп населення від менестрелів до жебраків, водночас спершу на лірі грали переважно жінки, головним чином ті, що вели мандрівний спосіб життя. В усякому разі історія гессенських лірниць у 19-му ст., до якої ми тут будемо часто звертатися, саме так зображає кінець довгого та тісного зв'язку між жінкою та інструментом.

1) Гереклад з німецької Олександри Ковальової (Харків).

Жіночі ліри аж до нових часів

Уже в середні віки було багато жінок, які заробляли собі на проживання на вулиці. Причини цього крилися не в схильності до пригод самих жінок, а в їхньому бажанні вижити. Чисельні війни, тілесні покарання, наприклад, осліплення, каліцтво, особливо різні епідемії часто призводили до ранньої смертності чоловіків, так в часи пізнього середньовіччя в Європі було більше жінок, аніж чоловіків. Коли якусь вдову або молоду дівчину родина не хотіла приймати назад, то для них лишалося три можливості: або найнятися на службу, або податися до будинку розпустити («радості»), або заробляти собі на життя на вулиці. Крім того, знову й знову поверталися голодні роки і навіть осіле населення часто було змушене покидати насиджені місця, так що в епоху пізнього середньовіччя по вулицях та дорогах Європи мандрувало ціле військо жебраків та бідних музикантів.

Уже в дуже ранні часи жінки поповнювали гурти менестрелів як танцівниці, акробати або музиканти. Свідчення цього зустрічаються вже в 12-му ст., а в 1321р. серед 21 менестрелів, згідно зі статутом, в Парижі нараховувалося вісім жінок. Їх називали жонглерами і вони виступали на майданах, в готелях, торгових домах, палацах, де вони танцювали, співали, іноді під музичний супровід. Жінки часто вирисовували при цьому «колісну ліру» або, як її тоді називали «Symphonie», «Symphony», «Chifonie», «Cifonie».

Про любов жінок до ліри свідчать не лише різні зображення, але й письмові джерела. «Так у «Tractatus de Musica» («Трактат про музику») Паулюса Паулірінуса із Праги (Близько 1460) колісна ліра описується приблизно так: «Ysis est instrumentum in modum rote introrsus habens» (інструмент для виміру глибини колеса); в цілому автор мав на увазі, що цим інструментом переважно користувалися жінки, щоб заробляти собі на життя.

В джерелах із 16-го ст. повідомляється, що мандрівні жінки, котрі грають на шарманках, не вважаються порядними, бо вони не поводяться так, як мають поводитися набожні музиканти. (див. Bröcker 1977: I 403). З пізніших часів до нас дійшли лише деякі зображення мандрівних жінок-лірниць, а з 17-го ст. є два особливо важливих свідчення:

1. Міхаель Преторіус називає колісну ліру «Bawren vnnd vbmlauffende Leyre», тобто, з одного боку, він говорить про інструмент сільського населення, а з іншого, про інструмент мандрівних жінок, яких в той час було багато (Praetorius 1619: 49)

2. Декількома десятиліттями пізніше найвідоміший німецький бароковий поет Ганс Якоб Крістоффель фон Гріммельсхаузен у своєму романі «Der seltsame Springinsfeld»: «Дивний Шпрінгінсфельд (вітрогон)», 1670) описує різні переживання мандрівних жебраків та музикантів. Одна з героїнь цього роману – дочка жебрака, яка заробляє собі на життя грою на лірі. З різними партнерами вона мандрує по країні, неодноразово її навіть звинувачують у чаклунстві. Вона грає на вулицях, перед дверима будинків,

навіть для танців підчас церковних свят. Коли Шпрінгінсфельд одружується з нею, то він намагається піднятися над рівнем жебраків: «ми дозволили дітям наслідувати їх, бо ми були обачними і прагнули заробляти на життя не під личиною жебраків, а грою на струнних інструментах, що поліпшувало нашу репутацію» (Von Grimmelshausen: 1928: 114).

Першою помітною ознакою зміненого трибу життя став одяг, завдяки якому герої стали відрізнятися від бідних жебраків: «Я став удягатися дещо краще, по моді лірників» (Von Grimmelshausen: 1928: 115).

Зміна зовнішнього вигляду показує не лише зрозуміле бажання піднятися вище в соціальному світі, а й водночас свідчить про те, що грою на музичному інструменті на вулиці можна було заробити більше грошей, аніж простим жебракуванням, адже саме перед своїм шлюбом лірниця заробила так багато грошей, що могла не лише прогодувати саму себе, але й відкласти щось для своїх батьків (Von Grimmelshausen: 1928: 111).

Шпрінгінсфельд та його дружина разом виступали на селянських святах, ярмарках, церковних дійствах, це давало їм достатній заробіток та примножувало їхні гроші (Von Grimmelshausen: 1928: 115).

Як про це пише Гріммельсхаузен, до танцю жінки грали на лірі ще в 15-му ст., про що йдеться в сатирично-дидактичному вірші «Сіті диявола»: «Жінки з лірами грали до танцю».

Звісно, з цього видно, що жінки, які грали на лірі і цим заробляли собі на життя, не завжди жили згідно з моральними приписами суспільства, бо інакше вони просто не могли вижити. Як правило, вони підшукували собі супутника, бо самотнє життя на вулиці для жінки було небезпечним. Часто вони жили разом зі своїм партнером якийсь тривалий час, про що можна прочитати в багатьох джерелах, як правило, жінку супроводжував якийсь інвалід війни, сліпий або каліка, а жінка грала на лірі:

«Мені ногу прострелили десь під Мецом.
Ох, і злий я з тих пір на війну;
Хтось у полі поліг, а я маю данину.
А ще маю кохання моє золоте;
Не для мене війна, в мене вірна підмога,
Селянин упада біля неї,
Доки грає вона на лірі,
А цуцик стрибає крізь колесо.
Хоч ніде я не вдома,
Зате, Богу дяка, я не голодний.
(Ганс Гюльдемунд Старший)

Так звучить вірш Ганса Гюльдемунда Старшого, в якому він зображає інваліда війни з його супутницею, що грає на лірі.

«Музичний ринок» у більш ранні часи був дуже обмежений, було не так багато можливостей заробити гроші завдяки грі на якомусь музичному інструменті. А от музикантів, які цього прагнули, було багато. Осілі музиканти в містах та містечках виступали також проти менестрелів-аматорів, а всі разом вони намагалися витіснити мандрівних музикантів.

«... у зв'язку з дуже обмеженими можливостями прибутку кожна втра- та виступу була відчутним обмеженням. Тому стає зрозумілим, чому в Нюрнберзі 1784-го року місцеві музиканти хотіли побити чотирьох ваган- тів із Регенсбурга, адже вони перехопили замовлення на виступ» (Küther 1983: 63).

У період пізнього середньовіччя осілі музиканти вже мали підтримку місцевої влади, через певні закони та видачу дозволів, влада намагалася контролювати ситуацію та захищати своїх мешканців перед заїзними кон- курентами.

«Не можна дивитися на існування мандрівного музиканта з романтич- ним просвітленням. Навпаки, на відміну від своїх колег з офіційним ста- тусом (*ordinari Musikanten*), менестрелі були мандрівним народом, який постійно страждав від злиднів і знаходився на межі жебракування або кри- міналу» (Schubert 1983: 237).

Часто люди мандрували цілими родинами, якщо в родині хтось із жі- нок грав на лірі, як це свідчить один із доносів 1713-го року. Оскільки йш- лося про розшукувану особу, то було названо навіть деякі вади, наприклад, відсутність зубів: «Він та його син Бальтазар грають на скрипках, жінка грає на лірі, вона зовсім не має зубів» (Schubert 1983: 237).

Звісно, ті, кого розшукували представники влади, не були конкурентно спроможними на ринку послуг, бо від 1755 р. баварська придворна канце- лярія видала наказ, згідно з яким на теренах Штраубінга, Бургхаузена та Амберга було не дозволено виступати жінкам, які грають скрипці, цимба- лах, лірі та інших інструментах. (Moser 1910: 100, 125).

Мандрівні жінки-лірниці з Німеччини мусили в 18 ст. розбрестися по всій Європі, італієць Філіппо Бонанні показує у своєму творі «*Cabinetto armonico*» одну жінку, яка грала на лірі, а її інструмент він називає «*Lira Tedesca*» або «німецька ліра» (Tafel LXV).

Савояри

Починаючи з 18-го ст. нам відомі передусім хлопчики та юнаки із Са- воїї та П'ємонту, які мандрували по європейських містах, граючи на лірі, пізніше також на шарманці, а ще вони розважали людей виставами за участі дресированих байбаків. Вони мандрували не лише по Франції, Ні- меччині, Англії та Скандинавії, їх бачили ще в 1905 р. в Санкт-Петербурзі. Ці діти залишали Батьківщину у віці 8-15 років через матеріальну нужду, бо їхні батьки не могли їх прогодувати, поверталися назад вони або через

багато років, або зовсім не поверталися. Їхня «робота» на вулицях не лишилися непоміченою дорослими. Це знайшло своє відображення також у небагатьох творах малих савоярців, які ніколи не дивилися на крайню бідність у Савойї та П'ємонті з точки зору соціальної критики, а зворушливо та сентиментально співали про це (див.: Bröcker 1977, 1, 415 ff.).

Звісно, така масова мандрівка дітей набувала часом кримінального характеру. Часто зовні пристойні чоловіки пропонували батькам забрати з собою їхніх дітей, щоб турбуватися про них на чужині. Оноре Дом'є описує в 40-х роках 19-го ст. чоловіка, який переманював дітей із Савойї до Парижа, тримав їх там у комірчині, забирав у них все, що вони заробляли на вулиці, аж доки назбирав досить грошей, щоб повернутися додому, купити собі землю та збудувати будинок (Daumier, Rousseau 1977: 63-65). Ця історія була схожа на іншу, із Гессена, де дітей заманили до Лондона, де вони пережили ті ж самі знущання.

Як і лірниця з роману Гріммельсхаузена, діти із Савойї та П'ємонту завжди мандрували вдвох, часто як брат та сестра, звісно, часто траплялося так, що дівчата у великих містах ступали по кривій стежині. Щастя малої дівчини із Савойї, героїні п'єси з 1803 р., котра зі своєю лірою дісталася Парижа і вийшла там заміж за графа, можна розглядати навіть не як виняток, а як мрію (див.: Bröcker 1977, II, 833 ff.). Але якщо навіть ця історія не мала жодного стосунку до дійсності, вона мала шалений успіх на сцені, була перекладена на багато європейських мов, мала чисельних епігонів і йшла на європейських сценах аж до середини 19-го ст.

У Лондоні були свої засоби заробітку для малих мандрівників із Савойї та П'ємонту. Після французької революції юні дівчата із Савойї були бажаними гостями в різних світських колах Лондона. В усьому Лондоні тільки й говорили про герцога Чемберлена та його аферу з юною савояркою, що стало навіть темою для карикатури, на якій було зображено герцога на колінах перед дівчиною, а під карикатурою було написано:

«Джон Гант закоханий чи то сам Марс на колінах?
Це чари музики. Солодкий хміль Савойї!
Спідниці ніжні, але дуба в'яжуть міцно».

Герцог дуже закохався в дівчину і відправив її до свого помістя у Вінздорі.

Та коли вона відмовилася від 100 фунтів, він дуже розізлився і змусив її вертатися до Лондону пішки (близько 35 км.).

Мандроване ремесло

До людей, які мандрували по Європі, належали також торгівці вроздріб, різні коробейники. Вони забезпечували сільських мешканців маленькими життєво необхідними речами, а також скромними атрибутами роз-

коші. Вони або самі виробляли такий крам, або брали його на збут в інших ремісників: гребінці, мітли, корзини, мило, стрічки, годинники, канарок. Звісно, ці мандрівні торговці були родом з особливо бідних місцевостей у Німеччині, перед усім із центральної частини: Айфеля, Вестервальда, Таунаса, Нижньої Баварії, Пфальца, Франконії. Наряду з цілими родинами, які не мали постійного місця проживання, були ще окремі торговці, що часто мандрували разом із кимось із членів родини. У Німеччині ми знаходимо цілі так звані мандрівні села, це коли люди покидали села на все літо і поверталися лише під зиму. Ці коробейники прокладали далекі дороги аж до Росії, Скандинавії, Франції та передусім Англії.

Англія, особливо Лондон, у 18-му, 19-му ст. особливо приваблювала мандрівників, про що свідчать чисельні звіти того часу, де йшлося про мандрівних музикантів, торговців тощо, які час від часу вступали в конфлікт із законом. Привабливим Британський острів був і для лоточників із Гессена (Див.: Ullius 1930: 86 f.; Bingel 1935). У Гессені ці мандрівки торговців, зрештою, почалися дещо пізніше, ніж в інших місцевостях, зате відбувалися, так би мовити в негативному сенсі, ефективніше. У зв'язку з цим треба розрізняти між тими, хто грає на інструменті, жебрачить, та торгує на вулиці з давніх часів, та тим явищем, яке розпочалося в Гессені лише в 19-му ст..

Люди, які вели мандрівний спосіб життя вже досить довго, встигли виробити свій кодекс честі, якого не було у пізніших вихідців із Гессена, чим і можна пояснити окремі злоякісні пухлини, які з'явилися на цьому відгалуженні досить швидко.

Віяла та дівоча торгівля

Торговим знаком гессенських коробейників були виготовлені вдома віяла, які знаходили добрий збут перед усім в Англії. Спершу в мандрівку рушали лише дорослі, та коли вони помітили, що вродливі жінки або діти заробляють набагато більше грошей, то вони почали брати з собою в дорогу жінок та дітей. Щоб торгівля стала жвавішою, дівчата стали супроводжувати її грою на лірі, при цьому вони, подібно до дітей із Савойї, ще й танцювали та співали.

Невдовзі батьки не могли протистояти намаганням багатих чоловіків запрошувати за особливо високу винагороду дівчат до себе додому «на вечірню розвагу». Так поступово розвинувся особливий тип відносин між «покровителями» та дітьми, подібно до того, як це було із вихідцями із Савойї. «Покровителі» платили батькам гроші, а ті «позичали» їм своїх дітей, обіцяючи при цьому добре до них ставлення на чужині (Seidenberger 1917; Henche 1933).

Молоді дівчата «першої генерації» пожвавлювали продаж товарів ще й тим, що приваблювали своєю приємною зовнішністю та талантами, а саме, вони грали на інструментах, співали та танцювали. Оскільки вони зазви-

чай грали на лірі, то в Англії їх швидко охрестили за місцевою назвою інструменту: «Hurdy Gurdy Girls».

Ліра була відома в Англії ще із середньовіччя, але до середини 18-го ст. її тут називали «symphony». Десь із цього часу до інструменту прилипла назва «Hurdy Gurdy», походження якої не з'ясоване, очевидно в цьому випадку йдеться про ономастичне словотворення (Skeat 1956; 282). У 19-му ст. ліру в Англії знали лише під назвою «Hurdy Gurdy», те ж саме слово означало й дівчину, яка грає на лірі. Насправді дівчата не лише торгували віями та грали на лірі, але виявляли інші послуги, тож вираз «Hurdy Gurdy Girls» став синонімом для легко доступних дівчат. Цьому не суперечить і той факт, що більшість із них були напівдівчатами, у поліції їх знали як проституток. У 1860-му році в Лондоні нараховувалося щонайменше 500 проституток віком до 13 років, а ще 1500 віком до 16 років (Walker 1993: 888).

Проституція «часто була єдиним виходом із найскрутнішої бідності», але в середні віки ця проблема врегульовувалася завдяки «жіночим будинкам». У новітні часи ці будинки були заборонені, що призвело до «сірої зони криміналу» (Schubert 1983: 118). У зв'язку з цим слід розглянути не лише сам факт проституції, але й той спосіб, у який молоді дівчата до цього залучалися. Так звані «опікуни» «купували» або «позичали» дітей у бідних батьків, жорстоко їх експлуатували як будь-який товар. Їх продавали, ними зловживали, з них знущалися, вони були жертвами добре організованої торгівлі людьми.

Торгівля віями в Гессені розпочалася приблизно в 1824-му році, а вже через десять років – 1834 – з'явилися перші повідомлення в пресі про катастрофічну ситуацію з молоддю, яку це явище зачепило. Ці повідомлення були викликані передусім скаргами батьків у судах, адже їхні діти всупереч обіцянкам так званих «опікунів» поверталися додому хворими, змарнованими, обідраними, а часто їх зовсім не могли відшукати, оскільки зловмисники їх просто продали в рабство.

Ця ситуація була типова для Англії, але не тільки, зона впливу розширилася на Нову Зеландію, Південну Африку, північну та Південну Америку, включаючи Кубу. Волоцюги не були, власне, емігрантами, бо вони завжди знову поверталися на Батьківщину. Відстані все збільшувалися і вже не обмежувалися європейським континентом, батьки почали посилати своїх синів та дочок не лише до Англії та до інших європейських країн, а завдяки спритності посередників метою мандрівок стала Америка. Страшна доля цієї молоді описувалася після 1834-го року в багатьох газетах, у коментарях ішлося саме про торгівлю дівчатами, в американських документах стосовно імміграції говорилося про торгівлю білими рабами – «traite des blanches» або «white slave traffic» (Wener-Franco 1994: 144), відкрито йшлося про «работоргівлю» та «торгівлю людським м'ясом», а в англійських газетах це називалося торгівлею «німецькими рабами» (Wittgen 1917: 122).

Перші повідомлення про ці обставини з'явилися тоді, коли пастор у Гессені розпочав проти цих зловживань свою війну, яка тривала понад 30 років. Незважаючи на чисельні марні заяви в різні інстанції, пастор Фрідріх Вільгельм Шелленберг із Клееберга подав 10.10 1848 навіть петицію до Конституційних зборів церкви Святого Павла. В додатку до звіту Комісії з прав людини (протокол 121-го засідання від 23-го листопада 1848-го року) зазначалося: «З певних територій виїжджають цілі групи хлопців та дівчат, їхні маршрути пролягають у різні куточки світу, особливо до Англії. Їх зманюють на цей шлях через безсовісних батьків або старших братів та сестер ганебні спекулянти, котрі чинять із безпомічними істотами, що самі хочуть. Нещасні діти або гинуть на чужині від сорому та злиднів, або повертаються додому знівечені душею та тілом, страждаючи від брудних хвороб, їхні господарі тим часом збагачуються, а батьки та родичі гнутьсь під ношею непосильних гріхів. Дуже чисельну групу цих жертв становлять саме дівчата з віями, передусім «гессенські дівчата»...» (Додаток III до протоколу 121 відкритого засідання від 23-го листопада 1848 р.).

Висновків із цього зроблено не було, торгівля дівчатами та хлопцями закінчилася лише у 70-і роки 19-го ст. завдяки поліпшенню соціальних та економічних умов життя гессенського населення.

Перелицьовану, романтизовану історію цього явища зображено на багатьох картинах художника Натаніеля Зіхеля (1843-1907). Художник показує нам один і той же самий тип молоді дівчини з півдня Європи, можливо, це і є дівчина-лірниця із Савойї, яка здавалася бюргерському оточенню дійсно екзотичною та доволі розкутою (оголені руки, декольте). Ліри в руках молодих жінок відтворено з повною точністю, видно, що художник був добре обізнаний з об'єктом зображення. Велика кількість таких картин свідчить про жвавий попит, отже, Зіхель мав серед своїх буржуазних замовників неабиякий успіх, хоча (а, може, завдяки цьому) зображення молоді жінки з лірою в ті часи викликало в Райн-Майнському регіоні певні асоціації.

Hurdy Gurdy Girls

Молодих дівчат із Гессена, які їхали до Англії та продавали там свої віяла, називали «Hurdy Gurdy Girls» згідно із назвою їхнього інструменту. Цю назву перенесли також на їхній рід занять, адже незабаром віяла в руках молодих жінок почали свідчити про їхнє право вільного пересування по країні. Назва лишилася також тоді, коли «колісну ліру» замінили «колісним органом» (англійською мовою: «barrel organ»), навіть тоді, коли дівчата вже взагалі не грали на жодному інструменті. Таким чином, символом повій став не сам інструмент, а його назва, а віяло стало товаром, з продажу якого ці повії начебто жили. Оскільки проституція була офіційно заборонена,

то вирватися з рук поліції вони могли лише тоді, коли заявляли про своє ремесло та пропонували щось у них купити.

У Франконії це були, наприклад, маленькі порцелянові собачки, яких жінки давали своїм коханцям, роблячи вигляд, що вони їх продають. Завдяки чисельним знахідкам цих порцелянових собачок у середньовічних похованнях можна довести, в яких готелях мала місце незареєстрована проституція. У вікторіанській Англії порцелянові собачки використовувалися з тією ж метою в часи, коли проституція була заборонена. Коли собака був повернутий спиною до вулиці, це означало: «зайнято», головою – «вільно». Клієнти оплачували не послуги повій, а мусили купити гріховно дороге собача. Один чоловік із острова Спікеруг говорив, що його бабуса мала 12 таких собачат і дуже гордилася дорогими «сувенірами» свого чоловіка (Інтерв'ю на німецькому радіо міста Кельна від 04.10.1998р.; передача: Дорожні нотатки з Німеччини та всього світу).

З першою хвилею великої еміграції з Гессена до Америки прибуло багато молодих дівчат, а разом із ними прибула й ця назва: «Hurdy Gurdy Girls».

«Так уже в середині 19-го ст. недостатня кількість жінок на заході Америки була перекрита саме молодими жінками з Німеччини, які, зокрема, в Каліфорнії знайшли високооплачувані місця роботи, наприклад, як танцівниці в нічних барах. У такій рафінованій, добровільній формі проституції були передусім зацікавлені дівчата із сільської місцевості, що мали обмежені можливості в заробітках, як про це свідчить стаття в газеті «Daily Alta California» (19.10. 1857), у Сан-Франциско їх називали баядерами «Каліфорнії» (Wehner-Franco 1994: 144).

Потреба в жінках відчувалася і поза містами, передусім в тих місцевостях Каліфорнії, де добували золото, там торгівля молодими дівчатами просто процвітала. На вугільних шахтах та золотих рудниках були задіяні майже виключно чоловіки, які мали лише один вихідний. Неділя була днем відпочинку та задоволення; дівчата та молоді жінки використовувалися для розваги чоловіків, їх просто «купували». (Ми всі достовірно обізнані з цими обставинами з вестернів). Дівчата були задіяні як танцівниці, але вони мусили танцювати не на сцені, а зі своїми партнерами. «Hurdy Gurdy Girls» або «Hurdy-Girls», чи просто «Hurdies» запрошувалися чоловіками на танець і їм за це платили. Популярна Hurdy могла за один вечір танцювати з 50 чоловіками і добре на цьому заробити. Але більшу частину заробленого вона мусила віддавати своєму «опікуну» (Seagraves 1994: 59). І в містах, і в поселеннях танці були лише одним із талантів цих молодих дівчат, багато з них осідали з часом у борделях (Seagraves 1994: 59).

«Це було дуже ганебне ремесло, ніяка інша нація – навіть із тих, що були на самісінькому дні – не сприяла цьому. «Hurdy Gurdy Girls» були тільки

німецького походження, а саме дівчата з Райну» (Schupp 1887: 34; Anonym 1938; Htnche 1933; Stroh 1929; Maurer 1957; Anonym 1975).

Те, що дівчата були родом виключно з Райнської місцевості, було вигадкою автора Шуппа, адже насправді вони приїздили до Америки не лише з різних областей Німеччини, а й з інших країн Європи (Wehner-Franco 1994: 144 ff). Однак їх усіх називали «Hurdy Gurdy Girls».

У таборах ця назва була написана навіть на підлозі, що слугувала для танцю і навіть будинки для танців, що з'явилися пізніше, мали назву «Hurdy Gurdy House». Салони та «Hurdy Gurdy Houses» були поширені на всьому західному узбережжі. Зазвичай це було відносно довге приміщення, в якому на одному кінці був бар, а на іншому – танцювальний майданчик. З коридору можна було потрапити в чисельні кімнати, які винаймали для себе чоловіки або й самі дівчата.

Насамкінець варто зазначити, що в зв'язку з описаними подіями у новітній історії виокремилося щось особливе і своєрідне. «Hurdy Gurdy», англійська назва старого європейського музичного інструменту, спершу переносилася на саму жінку, що грала на ньому, а згодом стала символом іншого роду жіночих занять і була перенесена на інші соціальні заклади, будинки для танців тощо. Історичні факти, які спричинили цю трансформацію значення насправді дуже страхотливі, а цей період історії інструменту належить водночас до новітньої соціальної історії раннього капіталістичного суспільства Америки, до історії, яка ще не знайшла свого завершення. Зрештою, з часів торгівлі дівчатами в Америці минуло півтора століття, але нащадки давніх торговців ще можуть знайти в архівах сліди діяльності своїх предків, якими вони гордяться, бо ті розбагатіли завдяки своїм успішним поїздкам до Америки, забуваючи при цьому про те, що це багатство було здобуте через торгівлю дівчатами та хлопцями.

Literatur

Anonym

1938 Seelenverkäufer, „Landgängerei“ und Mädchenhandel in Cleeburg und in Taunus im Großherzogtum Hessen usw. In: Lieb Heimatland (Wetzlarer Anzeiger) 15, № 21, 22

Anonym

1975 Hurdy-Gurdy. Bilder aus einem Landgäндерdorf. In: Anno dazumal. Geschichte aus Butzbach und Umgebung. Beilage zur Butzbacher Zeitung/Wetterauer Bote, № 298. Weihnachten 1975

Bingel, Georg
1935 Altes und Neues zur Geschichte der hessischen Landgängerei.
Friedberg i.H.

Bonanni Philippo
1723/1964 Gabinetto armonico. Rom 1723. Nachdruck als: Antique Musical
Instrument als Their Players. New York 1964

Bröcker, Marianne
1977 Die Drehleier. Ihr Bau und ihre Geschichte. 2 Bände. 2.
Erweiterte Auflage. Bonn-Bad Godesberg

Daumier, Honore/ Rousseau, Jean
1977 Robert-Macaire, der unsterbliche Betrüger. 19. Robert.
Macaire als Savojarde, hg. Von Karl Riha. Frankfurt am M.

Von Grimmelshausen, Hans Jakob Christoffel
1670/1928 Der seltsame Springinsfeld (1670), hg. Von Jan Hendrik Schote.
Halle 1928 (Neudruck deutscher Literaturwerke des XVI. und XVII. Jahrhunderts,
№249-252

Henche, Albert
1933 Mädchenhandel in Nassau. Ein Beitrag zur
Sozialgeschichte der Heimat. In: Nassauische Blätter, №13. Jg. S.45-47

Küther, Carsten
1983 Menschen auf der Straße. Göttingen (Kritische Studien
zur Geschichtswissenschaft 56)

Maurer, Karl
1957 Hurdy Gurdy Girls aus Espa. In: Zwischen Vogelsberg und
Taunus. Beilage zur Butzbacher Zeitung/ Wetterauer Bote, № 7. August 1957

Moser, Hans Joachim
1910 Die Musikergenossenschaften im deutschen Mittelalter. Rostock

Pöller-Salzmann, Marianne
1975 Wirtschaft, Hausiergewerbe, Landgängerei und Menschenhandel
auf dem Westerwald. In: Westerwald, Heft 4 (1975). S.14-16

Praetorius, Michael
1619/1958 Syntagma musicum, Band II: De Organographia. Wolfenbüttel
1619.

Reiss, Josef

1925 Pauli Paulirini de Praga Tractatus de musica (etwa 1460) In: Zeitschrift für Musikwissenschaft 7. Leipzig, S. 259-264

Schneider, Georg

1928 Die Landgängerei der Westerwälder. In: Schauinsland. Monatsschrift des Westerwaldvereins. Jg.21, №2, 15. Februar 1928. S. 9-11

Schubert, Ernst

1983 Arme Leute. Bettler und Gauner im Franken des 18. Jahrhunderts. Neustadt a.d.Aisch

Schupp, Ottocar

1887 Hurdy Gurdy. Bilder aus einem Landgärdorf. Herborn 1867. 3. Auflage Barmen 1887

Seagraves, Anne

1994 Siled Doves. Prostitution in the Early West. Hayden, Idaho

Seidenberger, Johann Baptist

1917 Die hessischen Besenmädchen, Fliegenwedler und Landgänger in England vor wenig mehr als einem Menschenalter. In: Hessische Chronik 6 (1917) S.56-65

Skeat, Walter W

1956 An Etymological Dictionary of English Language. 2. Auflage. Oxford

Stroh, Fritz

1929 Hurdy Gurdy. Volkskundliche Nachweise und Zielsetzungen. In: Hessische Blätter für Volkskunde 28 (1929) S.163-179

Des Teufels Netz

1863 Satirisch-didaktisches Gedicht aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts. Stuttgart (Bibliothek des literarischen Vereins in Stuttgart, Band 70)

Ullius, Fritz

1930 Das Hausierwesen in Nassau. In: Nassauische Heimat. Beilage zur Rheinischen Volkszeitung. № 11 vom 15.09. 1930. S.86 f.

Walker, Barbara G.

1993 Das geheime Wissen der Frauen. Ein Lexikon. Frankfurt am M.

Weatherly, Edward H

1936 Speculum Sacerdotale. London

Wehner-Franco, Silke

1994 Deutsche Dienstmädchen in Amerika 1850-1914. Münster/
New York

Wittgen, Willhelm

1917 Nassauische Sklaven. In: Nassovia 18 (1917) № 17. S. 122 f.

Marianna Brocker (Duesseldorf, Germany)

**ORGANIZATION OF LEISURE OR GUARANTEE OF SURVIVAL.
REGARDING THE SOCIAL HISTORY OF ONE «FEMALE» INSTRUMENT.**

The study is devoted to some little known information regarding the history of a European traditional musical instrument — the wheeled lira (hurdy-gurdy), in particular in its use in female subcultures of courtesans, prostitutes in the eighteenth and nineteenth centuries.

Keywords: wheel lira, traveling craft, prostitutes.

Михайло ХАЙ (Київ)

ДО ПИТАННЯ ОДНОГО «ЖІНОЧОГО» ІНСТРУМЕНТА (ЗА МАТЕРІАЛАМИ СТАТТІ М. БРЬОКЕР)

Робота допомагає осмислити витоки так званого «жіночого лірництва» в Європі, а також визначитися щодо сучасних гендерних експериментів у виконавстві на традиційних кобзарських інструментах в Україні.

Ключові слова: «жіноче лірництво», повії, агресивний вплив.

Необхідність упорядкування й нагальности опублікування цілої низки статей з українсько-німецьких взаємин дослідників трансєвропейського мандрівного лірництва, що раптом виникла у цьому виданні, має свою доволі пікантну та надзвичайно цікаву й важливу для науки передісторію. Сягаючи в уже не так далекі часи тісного співробітництва (2004–2020 рр.) автора цих рядків із відомими дослідниками німецьких лір (нім. Die Drehleier) та органіструмів (нім. die Organistrum) Куртом Райхманом та блаженної пам'яті видатної німецької ученої, професора Маріянни Брьокер із Дюссельдорфа, як з'ясувалося пізніше, приїзд до Києва у 2004 р. цих двох подвижників німецької науки і практики наукової, майстрової та виконавської реконструкції гри на колісній лірі та інших бурдонових інструментах європейської мандрівницької та придворної музичної традицій, став потужним поштовхом до початку, а, відтак, і до продовження наукових та майстрових контактів України з Німеччиною і, навпаки.

Не заглиблюючись тут в деталі майстрових контактів (це, вочевидь, може бути окремим предметом не менш цікавих і важливих екскурсів в історію наших взаємин), сконцентруємо тут увагу на надзвичайно важливих порівняльних та пізнавальних аспектах науково-порівняльних досліджень українського та трансєвропейського лірництва, які до цих вікопомних зустрічей у Києві й пізніше у Лізбергу та Франфуркті на Майні, були оповиті пеленою повного незнання із обох боків – німецького та українського. Та, якби там не було, а нагальність пропонованих тут нами публікацій детермінована не лише надзвичайними науково-дослідницькими (і майстрови-

ми – теж) відкриттями, а й, безперечно, і тими насправду «революційними» й незвичними для епохи попередніх стагнаційних обставин комуністичної чуми в обох країнах подіями, що відбулися й відбуваються зараз по оба боки нашої насправду таки тісної й важливої співпраці.

Неоднозначність реакції на пікантність ситуації з т. зв. «жіночим» лірництвом в Європі і світі та, особливо, збудження цієї темою найневрівноваженішої частини українського жіноцтва, для якого сакральні канони нашої традиції нічого не важать, вимагає публікації цих матеріалів, написаних німкеню – жінкою, яка усе своє життя поклала на вівтар наукової істини, сакральності і культури. Гадаю, що авторка монументальної три томної праці «Колісна ліра, її історія та будова», яка любила Україну, але не встигла викінчити свого наміру до глибшого осягнення феномену українського лірництва, не осудить нас за це...

Публікація статті проф. Маріанни Брьокер (Дюссельдорф, Німеччина) **«Організація дозвілля чи гарантія виживання. До соціальної історії одного «жіночого» інструмента»** у перекладі з німецької О. Ковальнової має на меті не лише ознайомити українського, німецькомовного (а в майбутньому при потребі, можливо, ще й англомовного) читача про проблему т. зв. «жіночого лірництва» в Європі й світі та «екстраполяції» її на терен України. В контексті подій, що зараз відбуваються в Україні і світі, цей екстраординарний і доволі таки одіозний матеріал спонукає до дещо глибших роздумів у контексті «сакральності» і «профанності» чоловічої лірницької співогри напротивагу безсоромним оргіям молодих повій, що розважали у будинках терпимости шукачів золота, приваблюючи собі клієнтуру грою на лірі. Ганьба людського, жіночого і національного падіння, яке зусиллями канд. мист. Н. Сербіної зводиться до рівня «явища»: «Зафіксований нами факт свідчить, що в українській лірницькій традиції, незважаючи на відсутність конкретних фактів (курсив мій. М. Х), жінки-лірниці все ж таки були і виконували свою почесну місію» (Сербіна Наталія. Західнополіська лірниця Ольга Барабан зі спогадів дочки (З останніх експедиційних знахідок) // Музична україністика: Сучасний вимір. – Випуск 8. Збірник наукових статей на пошану члена-кореспондента АМУ, доктора мистецтвознавства, професора Софії Грици. – К., 2013. – С. 288 – (293).

Дивний висновок: якщо конкретні факти відсутні, то звідки взяли жінки-лірниці? А тим більше – як вони могли виконувати «свою почесну місію», коли факти відсутні? Цілою конференцією і навіть авторитетом самої ювілярки, на пошану котрої вона відбувалася доводили авторці, що із одного сумнівного факту – «явища» не зліпиш, а «почесність» такої «місії» дуже сумнівна. Але звернемось до ставлення самої п. професорки із Дюссельдорфа. Незважаючи на описані у статті перипетії нещасних дівчат, що заробляли грою на лірі (спів у європейських лірницьких практиках майже не застосовувався, взагалі) німецька дослідниця вважає: «Це було дуже га-

небне ремесло, ніяка інша нація – навіть із тих, що були на самісінькому дні – не сприяла цьому. «Hurdu Gurdu Girls» були тільки німецького походження, а саме дівчата з Райну» (Schupp 1887: 34; Anonym 1938; Htnche 1933; Stroh 1929; Maurer 1957; Anonym 1975).

Тут хочеться спитати: якщо навіть батьківщина жіночого лірництва вважала його для себе «ганебним ремеслом» і «самісіньким дном», то як же ж можна кваліфікувати екстраполяцію цього «дна» на сучасну українську дійсність «почесною місією»? Адже «сакральність» чоловічої лірницької традиції, що пронизує весь тезаурус її репертуару і недоведеність існування фактів жіночого лірникування, виразно вказує на упередженість і тенденційність наполягання на побутування його як «явища». Виникає питання – де закорінені причини такої «наполегливості»? Чи не у відсутності ширшої інформації про природу цього «ганебного ремесла»? Думки учених у цьому питанні та й навіть осіб, що диспозицінують себе із кліром, нерідко, розходяться, що стає ще одною причиною для «жриць дна». Саме усунення цього інформаційного вакууму є основним завданням даної публікації.

Особливо, гостро показала висліди цього вакууму одна із дискусій автора цих рядків із відомим композитором і телеведучим Р. Колядою на сторінках Фейсбуку та обговорення цієї проблеми в цьогорічній онлайн-конференції Етнофесту «Кобзарська Трійця»:

Роман Коляда: «Отже, прем'єра мого дуету з Nataliya Serbina відбулася. Чекаємо на аудіо- та відеозаписи, щоб аналізувати та рухатися далі, але дуже важливий перший крок зроблено. Більше того, ця прем'єра стала частиною справжнього свята. Ну скажіть мені, що може бути краще за вечір у компанії гарних джазових музикантів? А якщо все що відбувається на сцені – присвячене рідній радіостанції «Промінь»? А якщо ти ще це й ведеш замість не когось-нібудь, а самого Alexey Kogan, бо він застряв у пробці під.... Бременом (була задумка, що Олексій вестиме цей концерт як істинний радіоведучий по.... скайпу)? А якщо Ovsianikov Sergey, Diana Ovsyanikova та Valentin Korniyenko раптом беруть і грають, серед інших чудових музик, улюблену з дитинства The Long and Winding Road у перекладі українською (до речі – хто автор)? А якщо після того Dima Aleksandrov, Pasha Galitsky, той же таки Валік Корнієнко та Pavlo Lytvynenko виходять і видають ще порцію безапеляційного джазу та ще й з екскурсами в історію «Променя» від Александрова?» Це було справді круто».

Роман Коляда: «Трошки фоток знайшов».

Mykhaylo Khay: «Господи, прости їх за наругу над іменем Твоїм...»

Роман Коляда: «Пане Михайле Khay. Я вимагаю пояснень. Ні, не прошу. Вимагаю».

Mykhaylo Khay: «А що тут пояснювати, коли вся конференція доводила Наталі, що це профанація, якої світ не бачив... із якогось випадку зробила явище... дістала на це санкцію в Московії, а тепер український етер плюга-

вите цією ганьбою... лірництво – це сакральна ЧОЛОВІЧА УКРАЇНСЬКА ТРАДИЦІЯ... ДАЛІ – ІДІТЬ ДО ЦЕРКВИ, БЕРІТЬ У СВЯТОГО ОТЦЯ КАДИЛО І КАЖІТЬ: «Отче, ви вільні – відтепер жінки будуть правити»... схаменіться, будьте люде, бо лихо вам буде...»

Mykhaylo Khay: «Наталя дуже добра фольклористка і реконструкторка традиційного співу... чому не робити того, що їй Бог призначив, а йти проти Нього самого?»

Mykhaylo Khay: «А від Вас, Романе, я взагалі такого не чекав...»

Роман Коляда: «У чому сакральність лірництва? Що дає підстави порівнювати ліру з кадилом?»

Mykhaylo Khay: «Церква – це офіційний інститут християнства, а кадило його інструмент... Кобзарство і лірництво – християнська народня практика, що продовжувала функцію церкви на побутовому рівні... ліра – відповідно її інструмент... істотно, що проповідниками обох традицій були виключно чоловіки...»

Роман Коляда: «Пане Михайле, аналогія, на мою скромну думку, надзвичайно надумана. Передовсім з точки зору Церкви. Жінка у Церкві не обмежена ні у чому, окрім, власне, можливості прийняти сан і увійти в Свята Святих. Наприклад до такого сакрального без усяких лапок інструмента як церковний дзвін вона цілком може і має бути допущена. До співу у хорі теж. Що може зробити ліру сакральнішою за церковний дзвін і за церковний спів я особисто не уявляю. Цехові упередження? Традиція, яку Ви уявляєте собі як щось закам'яніле? А ходити в ногу не люблю з часів піонерії, навіть з поваги до віку і наукових заслуг. До речі, у тому, що жінка не може проповідувати Ви, пане Михайле, грандіозно помиляєтеся. Житіє святої Ніни цитувати?»

Dima Lashkevich: «Михайло Йосипович! Ну як же світ не бачив, коли документально доведено існування лірниць. Наруга була б якби пропонувалась заміна чоловічої традиції жінками – без цього наруги нема».

Dima Lashkevich: «Доречно згадати жінок-діаконіс у перших християн».

Mykhaylo Khay: «Значить національні традиції, сформовані віками, ніщо, а гріховне вільнодумство – все? греки і німці тут ні до чого... останні свою первісно теж сакральну і чоловічу, лірницьку традицію, взагалі, через пастівництво, двір і мандрівництво завели, даруйте, аж у борделі... але ми не німці і не греки і наші окремі збочення мають властивість врешті прозрівати і навертатись глибоким похміллям... дай Вам, Боже, якнайшвидше і якнайбезболісніше це пережити...»

Дана і ще декілька дискусійних суперечок у ФБ мала блискавичний результат: капеля лірниць Вінницького «кулька», яка вже було набрала 12 учасниць, раптово розпалася... Чи то матері майбутніх служительок «дна» не захотіли такої слави для своїх нерозумних дітей, а чи у голові їх «наставниці», котра на «Лірницькій Покрові у Рівному» на колінах просила у

лірників «благословення» на це нечисте діло, у головах трохи просвітліло – але про «капель лірниць», слава Богу, більше нічого не чути. Зате на за-двірках псевдокобзарських установ Києва ця ідея ще жевріє.

Що тут говорити, коли навіть, учасники ККЦ нерідко займають досить неоднозначну і суперечливу позицію щодо цього одіозного питання.

К. Черемський (розшифрування текстів не дослівне. М. Х.): «Вважаю переклад матеріалу Брокер і його публікацію нині дуже потрібною і корисною справою. Адже ця робота є досі недостатньо оціненою» (...) «Зовні складається враження ніби «жіноче лірництво» в Україні стало таким собі «запаленим апендиксом» для нинішнього відродження кобзарсько-лірницької традиції. Але це не так, бо сучасні подвизники традиційного виконавства на кобзарських інструментах спираються на давні засади й їм подібні інвазії не загрожують. І хоча й насправді мистецька течія жіночого виконавства на лірах в Україні об'єктивно існує, і навіть «розвивається» за своїми алогічними установками, але вона не має далеких перспектив. Історично ентузіасти так званого «жіночого лірництва» ніколи не належали до української традиції і у майбутньому не будуть до неї належати. Тож нам просто треба не надавати їм шансів для нинішньої легітимізації. Щоби не отримати обвинувачень у нетолерантності, сексизмі (...) інших новомодних «измах» свої емоції треба стримувати й «холоднокровно та послідовно, дотримуючись традиційних кобзарських засад (...) всіяко відмежуватися й відсторонюватися від цього штучного явища. Не вступати у завідома провокативні й неконструктивні діалоги з представниками «лірниць», а сумлінно робити свою кобзарську справу(...);

Т. Компаніченко: «Те, що ми спостерігаємо бандуристок, а не бандуристів і лірниць, а не лірників... не ексклюзивно чоловіків... є наслідок великого феміністичного руху, який боровся з ознаками патріархального суспільства, де типово чоловічі професії ставали чоловічими (кухарка, швея, нянька, домашня робітниця), в т.ч. й музичні (скрипка, саксофон, чембало, джаз)... ми зараз у всіх галузях бачимо жінок і навіть, щодо цієї теми «тепер жінки можуть сказати, що тепер є й чоловіки-проститутки». «Ми не можемо цьому протистояти грубо: побити ліри, подати до суду... я не можу ніяким чином заборонити Сербіній чи іншій жінці грати на лірі... нехай собі грають... Єдине, що науковці повинні стояти на сторожі, не легітимізувати, не спотворювати традиції.....не дозволяти піддавати ревізії історичні традиції. Нехай собі грають... Наша справа в іншому, щоби це не стосувалося традиції... І... не лише Сербіна брала благословення у московських патріархів і працює як українка москвофільського характеру у московському просторі, але і В. Жданкін – язичник, багато хто ставиться до нього як до культового співака вважає його «Великим гуру», він працював з боку українця у московському просторі...тут він би був напевне згодний... Це складні питання... Я тут підтримую, позицію Костя (Черемсько-

го), що треба робити добре і якісно свою справу, не давати можливості легітимізувати в контексті традиції і її десакралізувати ... Саме по собі явище жіночої гри на лірі чи органіструмі у плернерних умовах... в лютеранській чи протестанській церкві (коли ліра грає хорал) саме по собі це явища не є негативним... в церкві це само по собі повністю від цього не десакралізується...; М. Товкайло: «Категорично підтримую... Позиція цеху тут дуже чітка і категорична. На жаль, трапляються випадки, коли наші хлопці толерують, не займають чіткої позиції і все це викликає такі враження, що інша сторона в очікуванні – «ще трохи... і ми вже доб'ємося свого». Треба бути категоричними, бо все це, зрештою, приведе до нівеляції традиції».

Як бачимо, коло питань настільки широке й багатоаспектне (запровадження німецьких лір з його цілком не властивим для українського лірництва прийому «шнарре», і того самого жіночого лірництва), яке вимагає такого ж глибокого й широко обговорення, аналізу і узагальнення з позиції саме традиції, а не її профанації. Не треба нам німецького «шнарре», не треба нам їх жіночого лірництва, тим більше не можна всі ці чужинські збочення переносити на простір українського, глибоко сакрального чоловічого співу, де супровід ліри лише підсилює, синестезійно доповнює спів інструментальним супроводом, на відміну від німецького, де спів практично взагалі відсутній, а інструментальна гра покликана зміцнювати лише чисто танцювально-розважальний характер. Випадки «плернерного» й «церковного» застосування органіструма в традиціях лютеранського й католицького середовищ не можна механічно переносити на живу ще донедавна традицію мандрівного сліпецького чоловічого лірництва України. Йдеться, звичайно, не про «ксенофобію», а про чистоту власного лірницького середовища, охорону його від чужинських агресивних впливів, які мають цілком відмінне від наших традицій, історичне, ергологічне, релігійно-духовне й фольклорно-етнографічне походження.

Mykhailo Khay (Kyiv)

**ON THE ISSUE OF A «WOMEN'S» INSTRUMENT
(ACCORDING TO THE ARTICLES BY M. BROKER)**

The work helps to understand the origins of the so-called «female lyricism» in Europe, as well as to determine current gender experiments regarding the performance of traditional kobzar instruments in Ukraine.

Keywords: «female lyricism», prostitutes, aggressive influence.

АНОТАЦІЯ

Науково-практична конференція з міжнародною участю «Синергія виконавця і слухача в кобзарсько-лірницькій епічній традиції» відбулася в онлайн режимі 06 червня 2020 року у рамках Фестивалю епічної традиції «Кобзарська Трійця» під егідою Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України.

На конференції розглядалися питання, що, зокрема, розкривали історичне значення кобзарсько-лірницького виконавства в збереженні самобутності українського народу, формуванні української нації. Приділялася увага комунікативному простору народних співців-музикантів; «чиннику незрячості» виконавця в утворенні, збереженні і поширенні співоцької традиції в Україні; традиційним (облігатним і факультативним) слухацьким аудиторіям; психофізіологічним феномени сприйняття тощо. Розглядалися звичаєві, ритуальні, духовні, культурні, художні, естетичні, сакральні та символічні агенти впливу співоцького набутку на слухачів; роль традиційних творів, характерного музичного інструментарію, особливостей виконавства у становленні позитивної взаємодії між співцем і його аудиторією. Аналізувалися системні ефекти, що виявляються при індивідуальній і колективній перцепції кобзарювання. Особливе місце було приділено важливим аспектам трансформації суспільного сприйняття народних співців у XX–XXI ст.; засадам сучасного відродження кобзарсько-лірницької традиції (у тому числі — методиці наукової реконструкції, досвіду доказової реконструкції). Обговорювалися особливості нинішнього кобзарського виконавства у тому числі — феномени актуалізації в умовах підвищеної громадської активності, екстремальних ситуаціях, під час військових дій, для подолання посттравматичних стресових розладів тощо. Були відкриті для наукових дискусій теми, що торкаються засад соціальної реабілітації незрячих, вразливих суспільних груп, творча реалізація особистостей, громадських об'єднань за допомогою культивування аутентичних форм виконавства на традиційних співоцьких інструментах (кобзі, бандурі, колісній лірі тощо). На конференції також розглядалися практичні питання формування спільнот шанувальників кобзарства, впровадження концептів виховання сучасного слухача народної музики тощо.

SUMMARY

Scientific-practical conference with international participation «Synergy of the performer and listener in the kobzar-lyrnyk epic tradition» took place online on June 6, 2020 as part of the Festival of Epic Tradition «The Kobzar Trinity» under the auspices of the Institute of Art History, Folklore and Ethnology named after M.T. Rylsky of the National Academy of Sciences of Ukraine.

The conference addressed issues that, in particular, revealed the historical significance of kobzar-lyrnyk performance in preserving the identity of the Ukrainian people and the formation of the Ukrainian nation. Attention was paid to the communicative space of folk singers-musicians; «factor of blindness» of the performer in the formation, preservation and dissemination of the singing tradition in Ukraine; traditional (obligatory and optional) listening audiences; psychophysiological phenomena of perception, etc. The customary, ritual, spiritual, cultural, artistic, aesthetic, sacred and symbolic agents of the influence of the singing acquisition on the listeners were considered; the role of traditional works, characteristic musical instruments, features of performance in the formation of positive interaction between the singer and his audience. The system effects manifested in the individual and collective perception of kobza playing were analyzed. A special place was given to important aspects of the transformation of public perception of folk singers in the XX–XXI centuries; the principles of the modern revival of the kobzar-lyric tradition (including the methods of scientific reconstruction, the experience of evidence-based reconstruction).

The peculiarities of the current kobzar performance were discussed, including the phenomena of actualization in the conditions of increased social activity, extreme situations, during hostilities, to overcome post-traumatic stress disorders, etc. Topics related to the principles of social rehabilitation of blind, vulnerable social groups, creative realization of individuals, public associations through the cultivation of authentic forms of performance on traditional singing instruments (kobza, bandura, wheeled lira (hurdy-gurdy), etc.) were examined in scientific discussions. The conference also addressed practical issues of forming communities of kobzar followers, the introduction of concepts in the education of modern listeners of folk music etc.

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*



*Брьокер Маріанна, професор етномузикології,
етноорганології та антропології (Дюссельдорф,
Німеччина), почесний член Міжнародної ради з питань
традиційної музики (ICTM)*



*Вертій Олексій Іванович
доктор філологічних наук,
Сумський державний педагогічний
університет ім. А.С.Макаренка*



*Гавриленко Вікторія Вікторівна, 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, фольклорист, культуролог, старосвітський бандурист, майстер традиційних музичних інструментів



Корицький Олег Іванович, завідуючий відділення хірургії КНП «Путильська ЦРЛ», хірург



Матковський Олександр Миколайович, провідний концертмейстер кафедри хореографії та музично-інструментального виконавства Навчально-наукового інституту культури 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, доцент кафедри мовної підготовки іноземних громадян Сумського державного університету, кандидат філологічних наук



Паславський Андрій Олександрович, провідний спеціаліст етнолог Центру фольклору та етнографії Київського національного університету імені Тараса Шевченка, майстер-реконструктор старосвітських музичних інструментів, колекціонер традиційного вбрання, фотограф



Піскіжов-Кінцісвітній Ігор, виконавець на старосвітських кобзарських інструментах



Рахно Костянтин Юрійович, провідний науковий співробітник науково-дослідного Відділу сучасної кераміки Національного музею-заповідника українського гончарства в Опішному, доктор історичних наук



Рахно Михайло Юрійович, доцент кафедри англійської та німецької філології Полтавського національного педагогічного університету ім. В. Г. Короленка, кандидат філологічних наук



Романюк Ірина Анатоліївна, кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри інтерпретології та аналізу музики Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського



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



Шевчук Ярема, художник, скульптор, виконавець на старосвітських музичних інструментах

ЗМІСТ

матеріалів Міжнародної науково-практичної конференції
«Традиційна бандура: минуле, сучасне, майбутнє» (2016 р.)

РОЗДІЛ І. Актуальні питання теорії і практики

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

<i>Кость Черемський (Харків)</i> ВИХОВАННЯ СУЧАСНОГО СЛУХАЧА УКРАЇНСЬКОГО ЕПОСУ: ЗАСАДИ ВІДНОВЛЕННЯ ТРАДИЦІЙНОГО СПРИЙНЯТТЯ	123
--	-----

<i>Джеймс Етертон (Огайо, США)</i> ЖИТТЯ ПОЗА ДІАСПОРОЮ.....	137
---	-----

<i>Микола Товкайло (Переяслав-Хмельницький)</i> МИХАЙЛО ХАЙ: МИКОЛА БУДНИК І КОБЗАРСТВО.....	141
---	-----

<i>Михайло Хай (Київ)</i> ГІБРИДНА ТЕРМІНОЛОГІЯ В УКРАЇНСЬКОМУ «БАНДУРО»-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 І. Актуальні питання теорії і практики

Ірина Романюк (Харків)

НАРОДНА ПСАЛЬМА КОБЗАРСЬКО-ЛІРНИЦЬКОЇ
ТРАДИЦІЇ: ДО МЕТОДОЛОГІЇ ВИКОНАВСЬКОГО АНАЛІЗУ 11

Костянтин Чеченя (Київ)

ЛЮТНЯ — TERRA INCOGNITA..... 22

Олег Чухліб (Харків)

ТОРБАН ЯК РІЗНОВИД БАРОКОВОЇ ЛЮТНІ В УКРАЇНІ..... 29

Віктор Мішалов (Торонто, Канада)

СУПРОВОДИ НА БАНДУРІ ХАРКІВСЬКОГО ТИПУ 40

Кость Черемський (Харків)

ТРАДИЦІЙНА БАНДУРА:
ПОШУК АЛГОРИТМІВ ДОСЛІДЖЕННЯ..... 47

Андрій Паславський (Київ)

ДОСВІД ПОШУКОВОЇ ТА ПРАКТИЧНОЇ РОБОТИ
В НАУКОВІЙ РЕКОНСТРУКЦІЇ СТАРОСВІТСЬКИХ
МУЗИЧНИХ ІНСТРУМЕНТІВ 61

Ганна Цимбаліста (м. Хмельницький)

ПРОБЛЕМИ КУЛЬТИВУВАННЯ В СУСПІЛЬСТВІ
ЕПІЧНОЇ КОБЗАРСЬКОЇ ТА БАНДУРНОЇ ТВОРЧОСТІ,
ФОРМУВАННЯ СПІЛЬНОТ ШАНУВАЛЬНИКІВ 70

Тетяна Беценко (Суми)

МОВНОСТРУКТУРНІ ЗАСОБИ ІМПРОВІЗАЦІЙНОГО
ТВОРЕННЯ ГЕРОІЧНОГО ЕПОСУ (ДУМ)..... 75

Людмила Михно (Суми)

УКРАЇНСЬКІ НАРОДНІ ДУМИ — ОРИГІНАЛЬНІ ПАМ'ЯТКИ
НАЦІОНАЛЬНОЇ ТА СВІТОВОЇ КУЛЬТУРИ 83

Марина Набок, Мухаммад Абу Хамеда (Суми)

ПОРІВНЯЛЬНИЙ АНАЛІЗ НАЦІОНАЛЬНИХ
КАРТИН СВІТУ В УКРАЇНСЬКІЙ ТА АРАБСЬКІЙ
УСНІЙ НАРОДНІЙ ТВОРЧОСТІ..... 88

<i>Костянтин Рахно (Опішине)</i> КОЛІСНА ЛІРА В УКРАЇНСЬКОМУ ФОЛЬКЛОРІ: МІЖ ЗАХОДОМ І СХОДОМ	94
<i>Марина Набок, Мехмет Бешир (Суми)</i> ЕТНОТИП ВОЇНА В УКРАЇНСЬКИХ НАРОДНИХ ДУМАХ ТА КУРДСЬКИХ НАРОДНИХ ПІСНЯХ	103
<i>Михайло Рахно (Полтава)</i> ЕПІЧНА ТРАДИЦІЯ СЕРЕДНЬОВІЧНИХ ГЕРМАНЦІВ І УКРАЇНСЬКЕ КОБЗАРСТВО	110
<i>Олександр Матковський (Суми)</i> КОБЗАРСТВО — ЕЛІТАРНЕ ЯВИЩЕ НАЦІОНАЛЬНОЇ НАРОДНОМУЗИКАЛЬНОЇ КУЛЬТУРИ	124
<i>Віолетта Дутчак (Івано-Франківськ)</i> ТРАДИЦІЙНЕ КОБЗАРСТВО В СЕРЕДОВИЩІ УКРАЇНСЬКОЇ ДІАСПОРИ: ІСТОРІЯ І СУЧАСНІСТЬ	129
<i>Олександр Савчук (Харків)</i> ТРАДИЦІЙНИЙ КОБЗАРСЬКИЙ СВІТОГЛЯД В СВІТЛІ ФІЛОСОФСЬКОЇ СИСТЕМИ Г. С. СКОВОРОДИ	144
<i>Наталія Федорняк (Івано-Франківськ)</i> УКРАЇНСЬКЕ КОБЗАРСТВО В ОБ'ЄКТИВІ ЗАРУБІЖНОГО ДЖЕРЕЛОЗНАВСТВА (НА МАТЕРІАЛАХ МОНОГРАФІЇ НАТАЛІЇ КОНОНЕНКО «UKRAINIAN MINSTRELS: AND THE BLIND SHALL SING»)	153
<i>Ольга Кубік (Івано-Франківськ)</i> ТРАДИЦІЙНА ЛЕБІЙСЬКА МОВА КОБЗАРІВ І ЛІРНИКІВ: ІСТОРІЯ ТА СУЧАСНІСТЬ	160
<i>Кость Черемський (Харків)</i> ЕТНОМЕДИЧНІ АСПЕКТИ ПРАКТИКИ УКРАЇНСЬКИХ ТРАДИЦІЙНИХ СПІВЦІВ-МУЗИКАНТІВ	168

РОЗДІЛ II. Дослідження. Матеріали. Дискусії

<i>Олександр Тихенко (Київ)</i> НОВІ МАТЕРІАЛИ ПРО УКРАЇНСЬКИХ ЛІРНИКІВ	197
<i>Назар Божинський (Харків)</i> ВУЛИШНЄ КОБЗАРЮВАННЯ: ЯК ЦЕ БУВАЄ 2017 р.	214
<i>Віктор Мішалов (Торонто, Канада)</i> СПОГАДИ ПРО ГЕОРГІЯ КИРИЛОВИЧА ТКАЧЕНКА	217

Юрій Кабко (Запоріжжя)

ГУСЛА — ДАВНЬОРУСЬКИЙ СМІЧКОВИЙ ІНСТРУМЕНТ.

ПИТАННЯ ВИНИКНЕННЯ ТА ІНТЕРПРЕТАЦІЇ 226

Ознайомитися із текстами статей Ви можете тут:

<http://khotkevych.info/fond/wp-content/uploads/2017/06/tradycijni-muzychni-instrumenty-kobzariv-i-lirnykiv.pdf>

ЗМІСТ
*матеріалів науково-практичної конференції
«Актуальні питання сучасного виконавства на традиційних
кобзарських інструментах» (2018 р.)*

РОЗДІЛ І. Актуальні питання теорії і практики. Дискусії

<i>Кость Черемський (Харків)</i> ДОСЛІДНИК, ЯКИЙ ЗЛАМАВ СТЕРЕОТИПИ ПРО КОБЗАРСТВО. До 112- ти річчя від Дня народження Федора Дніпровського (Петлиці).....	11
<i>Марина Гримич (Київ)</i> ТРАНСМІСІЯ ДУМ У НЕПИСЕМНОМУ СЕРЕДОВИЩІ, АБО ВІД КОГО МИКОЛА ДУБИНА ТА МИХАЙЛО КРАВЧЕНКО НАВЧИЛИСЯ «АЗОВСЬКИХ БРАТІВ».....	20
<i>Вікторія Гавриленко (Суми)</i> СВІТОГЛЯДНІ ОСНОВИ УКРАЇНСЬКОГО БАРОКО Й ТРАДИЦІЯ КОБЗАРСЬКИХ ДУМ: ТОЧКИ ПЕРЕТИНУ	39
<i>Віталій Михальчук (Київ)</i> КОБЗАРСТВО ЯК ПОТУЖНИЙ СТРУМІНЬ МИСТЕЦТВА У КОНТЕКСТІ СТАНОВЛЕННЯ УКРАЇНСЬКОЇ КУЛЬТУРИ (історичний, науковий та мистецький аспекти)	46
<i>Марина Набок, Халід Абусамра (Суми)</i> ЕТНОПСИХОЛОГІЧНІ ОСОБЛИВОСТІ ЗОБРАЖЕННЯ ГЕРОЇВ В УКРАЇНСЬКИХ НАРОДНИХ ДУМАХ ТА ФОЛЬКЛОРИ МУСУЛЬМАНСЬКИХ НАРОДІВ (на прикладі Палестини та Йорданії)	54
<i>Віолетта Дутчак (Івано-Франківськ)</i> ЗБЕРЕЖЕННЯ, РЕКОНСТРУКЦІЯ І ТРАНСФОРМАЦІЯ ТРАДИЦІЙНОГО КОБЗАРСЬКОГО РЕПЕРТУАРУ В ТВОРЧОСТІ БАНДУРИСТІВ УКРАЇНСЬКОЇ ДІАСПОРИ КІНЦЯ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ.....	64

Віктор Мішалов (Торонто, Канада)

ПЛАСТИЧНІСТЬ ЛЮДСЬКОГО МОЗКУ І КОБЗАРСТВО 74

Кость Черемський (Харків)

ДОКАЗОВА РЕКОНСТРУКЦІЯ У СУЧАСНОМУ
ВІДРОДЖЕННІ КОБЗАРСЬКОЇ ТРАДИЦІЇ 78

Едуард Драч (Київ)

ДОСВІД СУЧАСНОЇ РЕКОНСТРУКЦІЇ ГРИ
НА ВЕРЕСАЇВСЬКІЙ КОБЗИ 98

Віктор Мішалов (Торонто, Канада)

ЗАПИСИ КОБЗАРЯ ПЕТРА ДРЕВЧЕНКА 109

Кость Черемський (Харків)

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

Vasyl Zhovanyuk (Kyiv)

SIGNIFICANCE OF UKRAINIAN EPIC SONG
TRADITION NOWADAYS 128

Андрій Паславський (Київ)

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

Назар Божинський (Харків)

ПИТАННЯ «СУЧАСНОЇ БАНДУРИ» 145

Михайло Хай (Київ)

ЕПІЧНА ТРАДИЦІЯ УКРАЇНИ:
ВІД РЕАЛІЙ ДО МІТОТВОРЧОСТІ І КІЧУ 148

Микола Товкайло (Переяслав-Хмельницький)

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

Богдан Трикоз (Київ)

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

Василь Жованик (Київ)

ДО СПРИЙНЯТТЯ УКРАЇНСЬКОЇ ЕПІЧНОЇ
СПІВОВОЇ 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>

ЗМІСТ

збірника наукових праць науково-практичної
конференції з міжнародною участю
«Кобзарсько-лірницька епічна традиція» (2019 р.)

РОЗДІЛ І. Актуальні питання теорії і практики

Марина ГРИМИЧ (Бейрут, Ліван)

ПСИХОЛОГІЧНИЙ ПОРТРЕТ В ЕПОСІ

(на прикладі образу старшого брата

з «Думи про азовських братів»)..... 11

Marek JAKUBOWSKI (Czerwonak, Polska)

UKRAIŃSCY LIRNICY – NIEPOJĘTY ŚWIAT

NIEWIDOMYCH BARDÓW 21

Тетяна БЕЦЕНКО (Суми)

ДУМОЗНАВЧІ СТУДІЇ: ДО ПИТАННЯ

ПРО ПОХОДЖЕННЯ І ВИВЧЕННЯ МОВИ

ТА СТИЛЮ НАРОДНОГО ГЕРОЇЧНОГО ЕПОСУ 26

Зоя СТУКАЛЕНКО (Кропивницький)

ВЗАЄМОЗВ'ЯЗОК ТОЛЕРАНТНО-ФІЛОСОФСЬКОГО

ВИМІРУ Г. СКОВОРОДИ З КОБЗАРСЬКО-ЛІРНИЦЬКИМ

СВІТОГЛЯДОМ..... 34

Марина НАБОК, Їокальп КАЯПИНАР (Суми)

ІДЕЯ РОДУ В УКРАЇНСЬКИХ НАРОДНИХ ДУМАХ

ГЕРОЇЧНОГО ЦИКЛУ І ТУРЕЦЬКІЙ НАРОДНІЙ

УСНОПОЕТИЧНІЙ ТВОРЧОСТІ..... 39

Вікторія ГАВРИЛЕНКО (Суми)

СПРИЙНЯТТЯ СМЕРТІ УКРАЇНЦЯМИ

РАНЬОМОДЕРНОЇ ДОБИ: СВІТОГЛЯДНІ

ВИЯВИ У КОБЗАРСЬКО-ЛІРНИЦЬКІЙ ТРАДИЦІЇ 53

Олександр МАТКОВСЬКИЙ (Суми)

ОБРАЗ КОБЗАРЯ В УКРАЇНСЬКІЙ КУЛЬТУРІ..... 60

Victor MISHALOW (Toronto, Canada)

HEORNIY 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 КУЛЬТУРНИЙ 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

Ознайомитися із текстами статей Ви можете тут:

<https://www.printfriendly.com/p/g/yEG7f5>

ДЛЯ НОТАТОК

ДЛЯ НОТАТОК

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

СИНЕРГІЯ ВИКОНАВЦЯ І СЛУХАЧА В КОБЗАРСЬКО-ЛІРНИЦЬКІЙ ТРАДИЦІЇ

6 червня 2020 року

Друкується в авторській редакції

Технічний редактор *О. О. Савчук*
Відповідальний редактор *К. П. Черемський*

На першій сторінці обкладинки:
М. Д. Мартинович. Кобзар Хведір Гриценко з с. Лютиньки. 1885.
Пап., олівець. 26х20,5. Красноградський районний краєзнавчий
музей ім. П. Д. Мартиновича

На останній сторінці обкладинки:
С. І. Васильківський. Кобзар із поводирем.
М. С. Самокиш. Гурт кобзарів та лірників, щоспівають на ярмарку; кобза,
торбан, бубон. З видання: З української старовини. С.-Петербург:
Видавництво А. Ф. Маркса, 1900. Табл. XX.

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 № 6877 від 16.08.2019 року

Формат 70х100/₁₆. Папір офсетний.
Друк цифровий. Гарнітура Minion Pro.
Підписано до друку 05.06.2020 р.
Умовн. друк. арк. 22,75. Наклад 200 прим.