

Національна академія наук України

Інститут мистецтвознавства,
фольклористики та етнології
ім. М. Рильського

Київський кобзарський цех

Ірпінська міська рада

Центр українського та канадського фольклору
ім. Петра та Дорис Кулів, Альбертський Університет
Peter and Doris Kule Centre for Ukrainian and Canadian Folklore,
University of Alberta

ПРОБЛЕМИ КОБЗАРОЗНАВСТВА ТА ЕТНОІНСТРУМЕНТОЛОГІЇ

*Матеріали науково-практичної конференції
I-го Міжнародного з'їзду кобзарознавців та етноорганологів
ім. М. Будника (Ірпінь, 13-14 жовтня 2021 р.)*

У 2-х книгах

Книга 1

Упорядкував М. Хай

Київ–Ірпінь

2022

Проблеми кобзарознавства та етноінструментології. Матеріали науково-практичної конференції І-го Міжнародного з'їзду кобзарознавців та етноорганологів ім. М. Будника (Ірпінь, 13-14 жовтня 2021 р.): у 2-х кн. Кн. 1 / Упоряд. **М. Хай.** — Київ-Ірпінь, 2022. — 408 с.

Редакційна колегія:

1. **Грица Софія** — членкиня-кореспондентка АМУ, докторка мистецтвознавства, професорка (Київ, Україна)
2. **Гримич Марина** — докторка історичних наук, кандидатка філологічних наук, професорка, керівниця наукових проєктів Національного центру народної культури «Музей Івана Гончара» (Бейрут, Ліван)
3. **Мацієвський Ігор** — академік, доктор мистецтвознавства, професор, завідувач сектору інструментознавства РІІМ (Санкт-Петербург, Росія)
4. **Дагліг Пьотр** — доктор. габ., професор, керівник Закладу етномузикології Інституту музикології Варшавського університету (Варшава, Польща)
5. **Слюжінскас Рімантас** — доктор гуманітарних наук, професор, ст. наук. співробітник відділу етномузикознавства Центру науки Академії музики і театру Литви (Вільнюс, Литва)
6. **Кіндратюк Богдан** — доктор мистецтвознавства, доцент, професор катедри дизайну та теорії мистецтва Навчально-наукового інституту мистецтв Прикарпатського національного університету ім. Василя Стефаника (Івано-Франківськ, Україна)
7. **Мішалов Віктор** — кандидат мистецтвознавства, наук. співробітник катедри української мови Монаш Університету (Мельбурн, Австралія; Торонто, Канада)
8. **Нагачевський Андрій** — доктор суспільних наук, професор емерит катедри української культури та етнографії Гуцуляків при Альбертському університеті (Едмонтон, Канада; Брюссель, Бельгія)
9. **Міхайлова Катя** — докторка наук, доцентка Інституту етнології і фольклористики спільно з Етнографічним музеєм Болгарської академії наук (Софія, Болгарія)
10. **Гроховські Пьотр** — доктор габ., професор Університету Миколая Коперніка в Торуні (Торунь, Польща)
11. **Товкайло Микола** — кандидат історичних наук, археолог, цехмайстер Київського кобзарського цеху (Переяслав, Україна)
12. **Хай Михайло** — (голова редколегії), доктор мистецтвознавства, професор, провідний науковий співробітник, керівник сектору етномузикології ІМФЕ ім. М. Рильського НАН України (Київ, Україна)
13. **Товкайло Ярина** — (секретар редколегії), кандидатка мистецтвознавства, викладачка Дитячої музичної школи № 28, виконавиця на традиційних народних духових інструментах (Київ, Україна)
14. **Федун Ірина** — (секретар редколегії), кандидатка мистецтвознавства, доцентка катедри української фольклористики Львівського національного університету ім. Івана Франка (Львів, Україна)

Рецензенти:

Докторка мистецтвознавства, професор Довгалак І. С. (Львів)

Докторка мистецтвознавства, професор Немкович О. М. (Київ)

Кандидатка мистецтвознавства Ганудельова Н. Г. (Бориспіль)

*Рекомендовано до друку вченою радою ІМФЕ ім. М. Рильського НАН України
Протокол № 5 засідання Вченої ради від 12 квітня 2022 року*

Науково-методологічний рівень кобзарознавчої та етноорганологічної думки в Україні та за кордоном на сьогодні досягнув такої критичної межі свого розвитку, яка поставила ці галузі перед вибором між «кабінетним» теоретизуванням, відірваним від живого функціонування традиційної інструментальної та кобзарсько-ліричної музики в побуті, та практичним втіленням науково-реконструктивного її відтворення в сучасному континумі всуціль десакралізованого й деморалізованого суспільства.

У збірці представлено статті видатних учених теоретиків і практиків України, Канади, Польщі, Німеччини, Беларусі, Лівану, Бельгії, росії, в яких розглядається широкий спектр етноінструментознавчих знань, починаючи від актуальних питань польової експедиційної роботи до глибоких транскрипційних й аналітичних структурно-типологічних розглядів та науково-реконструктивних експериментів. Редакційна колегія збірника не ставила собі за мету надання виданню ВАКівсько-«скопусівського» штибу з огляду сучасної одіозної репутації самого цього статусу та його ставлення до гуманітаристики як наукової дисципліни, зокрібно. Амбіційні завдання організаторів тут полягають, радше, в синергетичному об'єднанні зусиль усього кобзарознавчо-етноінструментологічного (та й, навіть, етнохореологічного) потенціалу України й у науково-дослідницьких процесах сьогодення, поспіль.

ЗМІСТ

Від упорядника 5

Книга I

Проблеми історії й теорії кобзарства та лірництва

<i>Софія Грица (Київ, Україна)</i> Парадигматична модель дослідження фольклору	17
<i>Марина Гримич (Бейрут, Ліван)</i> Думи і романтизм: спроба переосмислення теми	25
<i>Дмитро Щириця (Київ, Україна)</i> Транскрибування як елемент аналітичного дослідження дум	37
<i>Кость Черемський (Харків, Україна)</i> «Методика Будника» у практиці традиційного виконавства на кобзарських інструментах	45
<i>Віктор Мішалов (Торонто, Канада)</i> Виконавські реконструкції бандурних транскрипцій Філарета Колесси: теоретичні та практичні засади	61
<i>Назар Божинський (Харків, Україна)</i> Урбанізоване середовище та відновлення традиційного кобзарства на прикладі Харківської агломерації	79
<i>Piotr Grochowski (Торунь, Польща)</i> Polscy dziadowie i ukraińscy lirnicy. Fauty, stereotypy i perspektywy badawcze	89
<i>Ретек Нанаї-Мазур (Польща)</i> Lirak polski Krzysztof Grabek	101
<i>Ірина Романюк (Тернопіль, Україна)</i> Ритмомелодичні формули думового епосу в контексті концепції теорії парадигми С. Й. Грици	109
<i>Марія Євгенєва (Тернопіль, Україна)</i> Володимир Гнатюк і лірництво Західного Поділля	125
<i>Галина Вороніна, Вікторія Чуркіна (Харків, Україна)</i> Етнопедagogіка як концепт виховної системи кобзарських шкіл	137
<i>Олег Корицький (Путила, Україна)</i> Лірники буковинської Гуцульщини Дмитро Генцар та Георгій Кречун у спогадах сучасників	149

<i>Володимир Кушпет (Стрітівка–Київ, Україна)</i> Реконструкція музики старосвітських композицій (дум)	161
<i>Микола Товкайло (Переяслав, Україна), Ярина Товкайло (Київ, Україна)</i> Псальма «Про страшний суд» та її виконання Георгієм Ткаченком	169
<i>Михайло Хай (Київ, Україна)</i> Псальма «Про Лазаря» лірника А. Гребеня як феномен строфічної «великої форми»	203
<i>Володимир Атаманчук (Київ, Україна)</i> Аналітична транскрипція псальми «Про Лазаря» лірника А. Гребеня, с. Дмитрівка Менського району Чернігівської області	221
<i>Marianne Broecker (Dusseldorf, Deutschland)</i> Freizeitgestaltung oder Existenzsicherung. Zur Sozialgeschichte eines «Frauen»-Instrumentes	295
<i>Маріянна Брьокер (Дюссельдорф, Німеччина)</i> Організація дозвілля чи гарантія виживання. До соціальної історії одного «жіночого» інструмента (Переклад з німецької Олександри Ковальнової, Харків)	315
Рецензії та мемуарно-меморіальні повідомлення	
<i>Богдан Кіндратюк (Івано-Франківськ, Україна)</i> У пошуках правди про кобзарство: Михайло Хай. Микола Будник і кобзарство	331
<i>Галина Маркович (Трускавець, Україна)</i> Громадянська й просвітницька позиція Михайла Хая: відгуки, листи, презентації, проекти, фестивалі	347
<i>Мирослав Мацейків (Київ, Україна)</i> Штрихи до психологічного портрету Миколи Будника	379
<i>Анатолій Зборовський (Ірпінь, Україна)</i> Іскри з вогнища кобзаря Миколи Будника	383
<i>Михайло Хай (Київ, Україна)</i> Софія Йосипівна Грица (замість некрологу)	387
<i>Mykhailo Khay (Kyiv, Ukraine)</i> Sofia Yosypivna Hrytsa (instead of a necrolog)	397

ВІД УПОРЯДНИКА

Для того, щоби визначити механізми свого руху до прогресу, людському суспільству (а українському, національному — і поготів!) треба було спочатку свій кожен крок уперед звіряти із озиранням назад — чи вірно зроблений цей крок, чи не буде наступний — у безодню? І, вслухаючись уважно в україномовний (не чужинський!) медитативний спів церковної Літургії, чарівну мелодію ніжної, наймелодійнішої у всьому світі української народної пісні, славної, найгеройнішої серед багатьох епічних народів світу співогри українських билин і дум, характерних сигналів пастівницьких труб і трембіт українських Карпат, Волині і Полісся, запальних, емблемно, фізично, мізансценічно й лексично довершених українських традиційних танців — спробувати дати собі відповіді на трагічно-сакраментальні виклики нашого непростого часу. Адже, саме ці духовно-традиційні маркери споконвіку визначали і, сподіваємось, довіку визначатимуть природну органіку й сутність української ментальности й українського буття, поспіль. Без них та глибокого їх проникнення у формування національної свідомости народу самої України ніколи б не було і ніколи не буде. Саме тому усім зовнішнім і внутрішнім ворогам української держави завжди так розходилося на знищенні ідентифікаційних кодів нашої традиційної культури.

Оскільки традиційна культура кожного народу, в т.ч. і музична, відіграє чи не найконкретнішу функцію у процесах виникнення, еволюції, кумуляції й формування характеристичних ознак побуту Нації, то, передовсім, щоразу маємо постійно узгоджувати механізми творення і розвитку музичного фольклору як культурного феномену із відомою «формулою Шеннона», яка конкретизує схему зв'язків «пропускної здатности» та кодування жанрово-стильових складників фольклорного явища за такими основними ознаками: джерело інформації, медіум, лінія зв'язку, та приймач-реципієнт. Екстраполюючи цей механізм на процес творення в умовах етнофонічного (народно-виконавського) дійства, схема даної формули у фольклорному русі набирає такого вигляду: Творець — Виконавець — Слухач-етнофор/носії. Істотно, що у фольклорі всі три згадані іпостасі творення відбуваються, здебільшого, за участі однієї особи/середовища.

Серед трьох основних жанрових груп українського музичного фольклору — *епічної (кобзарсько-лірницької), пісенної*

та інструментальної традицій — першій судилася духово найвища і тому історично найтрагічніша доля, пісенній — менш драматична і художньо-естетично найбільш популярна у всьому світі, а третій — народно-інструментальній і безпосередньо пов'язаній із нею танцювально-приспівковій — якась середня поміж трагічною і всесвітньовідомою.

Від перших кроків вітчизняної кобзарознавчо-етноорганологічної науки (П. Сокальський, В. Шухевич, М. Лисенко, Ф. Колесса, К. Грушевська, С. Людкевич, Г. Хоткевич, К. Квітка, М. Грінченко) через радянський період (С. Грица, В. Гошовський, М. Гримич, А. Гуменюк (частково), І. Мацієвський, Б. Водяний, Б. Яремко, А. Іваницький, В. Кушпет, Л. Кушлик, Р. Гусак, В. Шостак, ваш покірний слуга та ин.) до нової молоді генерації (Н. Божинський, І. Федун, В. Ярмола, Н. Ганудельова, Я. Товкайло, І. Фетисов, О. Бут, Я. Павлів, І. Струтинський, А. Левченко, Є. Дмитриченко, В. Жованик, А. Паславський, В. Левицький та ин.) українська етноорганологічна думка упевнено крокувала до свого сьогodнішнього тріумфу. Переломним етапом цього успіху стали кандидатські дисертації молодих учених-етноінструментознавців — Н. Ганудельової, В. Ярмоли, Д. Щириці, І. Федун, Я. Товкайло та вже готова, хоч ще і не захищена дисертаційна праця наймолодшого, але фахово перспективного Я. Павліва. Помітно відстає від них молода гілка кобзарського середовища.

Однак, сьогodні уже можна із певністю сказати, що часи, коли проф. А. Іваницький, який епізодично сам досить ґрунтовно дослідив, окрім пісенної, також і льокальні сегменти бесарабської (за А. Іваницьким — «Історичної Хотинщини») інструментальної традиції, в одній зі своїх статей кінця минулого століття категорично стверджував, що українського етноінструментознавства (крім двох осіб, які щось там трохи роблять) на той час взагалі ніби й не існувало — назавжди відбули у Лету. Це, звичайно, навіть тоді була дуже суб'єктивна думка.

Розпочали перший день наукової конференції I-го Міжнародного з'їзду кобзарознавців та етноорганологів ім. Миколи Будника, який на саму Святу Покрову 2021 р. під науковим патронатом ІМФЕ ім. М. Рильського відбувся у місті останнього спочинку легендарного Цехмайстра Київського цеху в Ірпені, дві найвидатніші дослідниці кобзарства — засновниця цілого напрямку української етномузикології

музичного епікознавства, чл.-кор НАМУ, проф. Софія Грица (Київ) доповіддю *«Парадигматична модель дослідження музичного фольклору»* та теоретик вербального «думового канону» професорка і письменниця Марина Гримич (Бейрут) словом про *«Думи і романтизм: спроба переосмислення теми»*. Логічним продовженням і органічним доповненням цих програмових доповідей стала предметна розвідка композитора, транскриптора дум із багаторічним стажем, кандидата мистецтвознавства Дмитра Щириці *«Транскрибування як елемент аналітичного дослідження дум»*.

Не перераховуючи усіх тем, маємо, однак, відзначити високий аналітичний рівень доповідей і статей Цехмайстра Київського кобзарського цеху Миколи Товкайла, наших польських колеґ-лірнікознавців — професора Пьотра Гроховського та видавця і лірника Ремка Ганая-Мазура, всесвітньовідомого бандуриста із Канади Віктора Мішалова; харків'ян — Голови Харківського цеху Костя Черемського та кобзарознавця і майстра кобзарських інструментів Назара Божинського; представниць парадигматичної школи С. Грици — Ірини Романюк (Тернопіль), Олени Дудар (Хмельницький) та несподівано вдалий виступ дослідниці лірнікознавчої спадщини В. Гнатюка — тернополянки Марії Євгенєвої. Надзвичайно цінний матеріал про невідомих досі гуцульських лірників подав лікар-хірург із смт Путила, що на Буковинській Гуцульщині, Олег Корицький. Серед транскрипційного матеріалу масштабністю і амбіційно новаторським рівнем аналітики відзначені нотації маститих транскрипторів Дмитра Щириці, Володимира Атаманчука (Псальма *«Про Лазаря»*, *«Николаєва»*), молоді ученої й транскрипторки Ярини Товкайло (Псальма *«Про страшний суд»*) та майже всі власні нотні приклади до своїх статей кожного із авторів.

Вперше на цій конференції, нарешті, змагання теорії з практикою отримали справді науково-теоретичний та науково-практичний вияв... Адже «теорія без практики глуха» — вона не чує як звучить жива музика і спів, а «практика без теорії сліпа» — бо не бачить, в якому напрямі, стилі, традиційному, аматорському чи т. зв. «академічному» їй рухатися далі... Наприклад, як наголосив у своїй доповіді проф. Пьотр Гроховскі, нова мода ліпити ліру до будь-якого жанру заради надання йому фалшивої «оригінальності» — це не належить до традиції лірництва, а радше до аматорства, що використовує ліру з метою популяризації жанрів віддалених від епіки псальмів та баляд як основного

репертуару українських та білоруських лірників і польських «дзядув кальварийських»... Далі у його доповіді на I-му З'їзді в Ірпені було чітко виокремлено дві групи традиції мандрівних співців, зафіксовані на території Польщі, а саме: практики «дзядув кабарееткових» як антипод до традиції основної традиційної — «дзядув кальварийських»... Як би там не було, а жанрово-стильова визначеність кожного із цих середовищ є надзвичайно важливою для ідентифікації таких явищ як лірницька співогра та спів «божих пісень» без інструмента на зразок т. зв. «стихівничих» в Україні... «Сідаючи грати і співати з лірою, треба виразно усвідомлювати — що, для якої мети і в який спосіб ми використовуємо ліру, її характеристичний тембр і фактуру — для підкреслення стилю, власне, лірницької традиції, чи тільки виключно для оригінального звукового ефекту» — констатує далі наш польський колега...

Другий, власне, етноінструментологічний день конференції не зміг розпочатися із запланованої цілої серії доповідей представників школи найвидатнішого українського етноорганолога європейського масштабу, академіка Ігоря Мацієвського, які через відомі причини не змогли взяти участі ні фізично, ні в онлайн-режимі. Втім, доповіді самого Метра української етноорганології *«Про біо-психологічні та етно-генетичні фактори поліпластового сприйняття та структурування традиційної інструментальної музики»* і членів його родини — дружини, відомої білоруської дослідниці Галини Тавлай *«Станауленне фактури у беларуських традиційних інструментальних ансамблях малого складу»* та доньки Вікторії Мацієвської *«До питання про традиційний ансамблевий інструменталізм на Гуцульщині»* попри усі складнощі ситуації, що склалася в міжнародних стосунках між Україною, Білоруссю, Московією та Німеччиною, разом із кількома доповідями їх аспірантів — українця Івана Струтинського і білоруски Цяцяни Анкуди, таки дісталися Києва та Ірпеня і були введені до складу нашого збірника.

Предметні й фахово досконалі доповіді представили львівські етноорганологи Богдан Яремко, Надія Супрун-Яремко, Любомир Кушлик, Ірина Федун та Ярема Павлів. Новітні спроби застосування структурно-парадигматичної методи С. Грици до аналітичних розглядів традиційної інструментальної музики було продемонстровано у статтях Михайла Хая та Ярини Товкайло (Київ), Ірини Романюк (Тернопіль), Олени Дудар (Хмельницький), Лідії Федоронько (Дрогобич). А фундаментальні розсліди Богдана Кіндратюка з Івано-Франківська про перипетії дзвонарської традиції в храмах давнього Галича та киянина

Андрія Левченка про технологію будови бубнів на теренах Центральної і Східної України засвідчили започаткування в українському етноінструментознавстві нових напрямків дослідження — кампанологічно-го та, власне, майстрового виготовлення одnobічних мембранофонів.

На жаль, етнохореологічна наукова думка в Україні, скрижалі котрої («ранній» В. Авраменко, В. Верховинець, Р. Гарасимчук, Л. Сабан та ін.) в советські часи були начисто викоринені й замінені паралельно-культурницькими штампами т. зв. «шароварно-сценічної культури» і на сьогодні потребує вже не просто наукової реставрації чи реконструкції, а, так би мовити, «клінічної реанімації» від наслідків тотальної дериватно-сценічної квазінародно-хореографічної пандемії, що заповонила усі підмостки та медія-простір України й українського зарубіжжя. Кілька статей цієї тематики (А. Нагачевський, Л. Косаковська, Б. Водяний-Л. Щур), прилучених до конференції нашого з'їзду, можна розглядати хіба-що як «кисневу терапію» перед сподіваним видужанням цієї української знищеної, але такої мобільної й потрібної галузі нашої науки.

Втім, фундаментальна стаття сучасного метра української етнохореології, проф. Андрія Нагачевського (Брюссель) «*Репертуар побутових танців Канади та Бразилії*» і зафіксований у ній рідкісно цінний польовий матеріал із різних етнографічних зон України, де він тепер вже абсолютно відсутній, переконують у тім, що справа етнохореологічних науково-реконструктивних дослідів в Україні не така вже й безнадійна. І хоч, порівняно, із багатьма іншими країнами Європи і світу, етнохореологічна думка (зі слів проф. А. Нагачевського) «помітно відстає», маємо надію, що Ірпінський форум стане відчутним поштовхом до відновлення вітчизняної етнохореологічної думки і невдовзі за прикладом кобзарських цехів та етноорганологічних осередків («Надобридень», капеля С. Охрімчука, USOrchestra, «Буття», «Бойківська бурса», «Сільська музика» та ін.) постануть й етнохореологічні (на кшталт київських «Орелей, Агенції «Рись», «Щуки Риби», львівського «Дригу» та ін.), що вже виявили свою готовність стати осердям майбутнього державного Інституту традиційного танцю. Принаймні, нещодавні спроби активізації цієї роботи, окрім Києва, у Харкові, в Сумах, Тернополі, Дрогобичі, Львові, Хмельницькому і Луцьку дають підстави сподіватися на це.

У матеріалах секції «Рецензії, меморіально-мемуарні повідомлення» читач дізнається про поточні новини життєвих і трагічних подій видатних постатей і дослідників українського кобзарознавства

та етноінструментології у статтях Михайла Хая, Богдана Кіндратюка, Галини Маркович, Лідії Федоронько, Мирослава Мацейківа, Анатолія Зборовського.

Організатори і Редакційна колегія збірника не ставили собі за мету надання першій Ірпінській науково-практичній конференції статусу наукового рівня ВАКівсько-«скопусівського» штибу, як з огляду сучасної одіозної репутації самого цього статусу у сенсі його ставлення до гуманітаристики, так і з приводу не просто чисто науково-теоретичних, а, радше, амбіційних прагнень нашого видання до синергетичного об'єднання зусиль усього кобзарознавчо-етноінструментологічного (та й, навіть, етнохореологічного) потенціалу України, поспіль. Однак, за умови успішного продовження ірпінського феномену та зменшення антигуманного тиску «скопівської» авантури на наукову гуманітаристику України (у цивілізованому світі ця комерційна тенденція поширюється виключно лише на прикладні дисципліни фізико-математичного циклу), гадаю, така перспектива у збірника існує.

А з іншого боку, ми не надто переймалися проблемою надмірно науково заформалізованої уніфікації статей, оскільки це сковує вільність думки Метрів і перекриває шлях до світла наукової публікації дослідникам-аматорам, у повідомленнях яких нерідко подибуємо надзвичайно цінні відомості, факти і справжні дослідницькі знахідки із їхньої польової, теоретичної, бібліографічної (а тепер уже й комп'ютерно-інформаційної та аудіо-візуальної) практики. Як би ми не намагалися ділитися на «науковців» і «практиків», «нотників» і «слухачів», «фольклористів» і «шанувальників», «майстрів» і «виконавців» — атмосфера Садиби Будника усіх нас притягає до Ірпеня. Адже, справді «характерницький» хист осідника цієї легендарної оселі прихилити до себе усіх, хто може бодай чимось бути корисним справі, впливає із традиції кобзарських братств/цехів/шкіл, що частково застосовувались і в народних інструментальних етнопедагогічних практиках України. Час покаже, який шлях і напрям досліджень оберуть майбутні ірпінські з'їзди/збори, але Дух і філософська мудрість Панотця-Будителя, сподіваємось, згуртує нас навколо вогнища на вулиці Українській.

Матеріал нашої збірки представляє досить широкий спектр методологічних, методичних, транскрипційних та виконавсько-етнофонічних підходів і «шкіл». Тому, із цього погляду, чекати від нього якогось «єдино правильного», по-академічному вивіреного, рівня виявилось справою недосяжною. Втім, саме такий, можливо, надто вже

«демократизований» принцип, на нашу гадку, демонструє найбільш реальний стан справ у вибраних тут царинах нашої етномузикологічної науки й, до того ж, правдиво висвітлює динаміку процесу її становлення на різних етапах поступу й досягнення тих, насправду, високих щаблів наукового рівня, який ми маємо станом на сьогодні. Адже, відомі випадки перманентного прагнення «удосконалювати», наприклад, нотації з метою гонитви за щоразу змінюваними методиками транскрибування нерідко ставлять дослідника перед загрозою на схилі літ так і не побачити опублікованого результату своєї титанічної, трудомісткої, виснажливої роботи. І, якщо відносно особи самого вченого-транскриптора таку офірну практику багато-хто схильний вважати «науковим подвигом», то стосовно реципієнтів цієї музики і науки, поспіль, подібна «скромність» виглядає ледь чи не злочинною. Щось протилежне, однак, трапляється і з редагуванням статей авторів, які вважають своїм головним обов'язком ефектно виступити у ЗУУМі, залишаючи доопрацювання статей «редакторам на громадських засадах» і видавництва, майже позбавлених сьогодні редакторського корпусу. На жаль, саме така доля спіткала і деякі окремі опуси цієї збірки...

Сказати, що І-й кобзаро-етноорганно-хореологічний форум в Ірпені зібрав весь дослідницький бомонд сучасної України та зарубіжжя, звичайно, не можна... З різних причин і цього разу не вдалося залучити до нашого наукового дискурсу Тараса Компаніченка, який, крім медієвістичного, володіє ще й потужним арсеналом музично-епічних кобзарсько-лірницьких знань і вмінь. Не менш ґрунтовним теоретичним потенціалом володіє герой фронту й відомий мистецтвознавець-реконструктор церковних розписів, лірник Ярема (Шевчук). З різних причин не доїхали до Ірпеня і не надали своїх доповідей Катя Михайлова (Болгарія), Рімантас Слюжінскас (Литва), Алесь Лось (Беларусь), Пьотр Дагліґ, Марек Якубовський та Єжи Пшерембський (Польща), Наталя Самотос (Німеччина), Віктор Шостак (Угорщина), Вікторія Ярмола та Лариса Сабан (Львів), Надія Ганудельова (Бориспіль), Савчук (Харків), Марина Набок (Суми), Віктор Левицький (Івано-Франківськ), Євген Дмитриченко, Василь Жованик, Андрій Паславський, Євгенія Шульга, Анатолій Богород (Київ) та ин. Отож, сподіваємось на їх участь у наступних будниківських з'їздах і конференціях. Значний потенціал у вивченні кобзарства і думознавства/епікознавства належить також цілій когорті фольклористів-словесників, які з різних причин не взяли участі у конференції...

Загалом же, дійство, яке вперше відбулося в Ірпені під омофором Святої Покрови, переконливо заперечує як друго- чи третьорядність українського кобзарознавства й етноінструментології порівняно із беззастережними успіхами більш успішних суміжних етномузикологічних дисциплін в Україні, Європі, так і його майже цілковиту «непомітність» у міжнародних контактах. Сказане вселяє надію, що якщо українська епікознавча, етноорганологічна та етномузикологічна наука, поспіль, на сьогодні сягнула вже такого рівня свого розвитку, що глибина її аналітики й мірило узагальнення диференційованих даних можуть служити, на наш погляд, взірцем для наукових шкіл Європи і світу, то попереду нас чекають нові, не менш феєричні злети українського теоретичного кобзарознавства й етноорганології. Виглядає на те, що конференція в Ірпені стала своєрідним апробаційним «трампліном» перед цим довгоочікуваним стрибком української кобзаро-етноінструментознавчої думки. Що, своєю чергою, за умови великого бажання і подальшого сприяння влади і громадянського суспільства, дозволить м. Ірпеню стати світовою столицею міжнародного музичного епіко-етноінструментознавства.

КНИГА I

ПРОБЛЕМИ ІСТОРІЇ Й ТЕОРІЇ
КОБЗАРСТВА ТА ЛІРНИЦТВА



Софія Грица (Київ, Україна), член-кореспондент Національної академії мистецтв України, докторка мистецтвознавства, професорка

Sofia Hrytsa (Kyiv, Ukraine), Corresponding Member of the National Academy of Arts of Ukraine, Doctor of Arts, Professor

ПАРАДИГМАТИЧНА МОДЕЛЬ ДОСЛІДЖЕННЯ ФОЛЬКЛОРУ

Анотація

Фольклор повторює і відтворює геліоцентричний рух землі по колу за послідовністю життєвих циклів спірально, а не лінійно, обертами вперед і назад: народження, розквіт, відхід, відродження. Фольклор є кодом відвічної логіки мислення людини, логіки, змінюваної за потребами і доцільністю історичного часу і простору. До нього не зникає інтерес як до одвічної цінності і джерела пізнання світу. У статті пропонується парадигматичне дослідження фольклору за моделлю: співвідношення парадигми (суб'єкт) і модусом мислення (об'єкт). На прикладі фольклорних новотворів (власних експедиційних матеріалів) простежено особливості поєднання традиційних структурних елементів і новацій зі зміною часово-просторових впливів.

Ключові слова: Історичний простір і час, словесно-мелодична парадигма, модус мислення, модель парадигматичного дослідження фольклору

Paradigmatic model of folklore research

Abstract

Folklore repeats and reproduces the heliocentric movement of the earth in the sequence of life cycles spirally, not linearly, in turns back and forth: birth, prosperity, departure into eternity. Folklore is a code of the eternal logic of human thinking, a logic that changes according to the needs and expediency of historical time and space. Interest in it does not disappear as an eternal value and source of knowledge of the world. The article proposes a paradigmatic study of folklore according to the model: the relationship between paradigm (subject) and mode of thinking (object). The peculiarities of combining traditional structural elements and innovations with changing temporal and spatial influences are traced to the example of folklore innovations (own expedition materials).

Key words: Historical space and time, melodic paradigm, verbal paradigm, mode of thinking, model of paradigmatic study of folklore

Проблема кобзарства невід’ємна від народного епосу дум, які є самотнім явищем у контексті світового епосу. У зв’язку з цим нагадаю про одного з найвидатніших дослідників цих проблем академіка Філарета Колессу. Без праць ученого, таких як «Мелодії українських народних дум», «Речитативні форми в українській народній поезії», «Про генезу українських народних дум» не обходиться жоден учений. Цього року минуло 150 років від його народження. Йому ж завдячуємо ознайомлення європейської наукової громадськості із звучанням словесно-музичного тексту дум в аутентичному виконанні Михайла Кравченка ще 1909 року на III Конгресі інтернаціонального музичного мистецтва у Відні. Ми — вже четверте покоління, яке вивчає українське кобзарство і думи, хоча дехто в минулому вважав їх «уламками на гробі наших предків» (Лукашевич). Проте національний епос, епічне виконавство — явище нетлінне для народів, які їх зберегли, а для науки становлять особливий інтерес як невід’ємна частина історії та культури. Незважаючи на значну кількість написаних у цій ділянці праць, багатьом із них, на жаль, властива статика, повторна описовість явищ, слід було повести до розгляду цих явищ у динаміці. Важливо було знайти термін, який би адекватно відповідав змінності його структурних елементів у просторово-часовому русі.

Фольклор, який дехто вважає канонічним, незмінним, таким є лише для тих, хто не знає його з глибин і зсередини. Подібно, як мова, слово має однозначну смислову конотацію, а в русі при відмінюванні і варіюванні, залежно від контексту, набуває різних відтінків, так і словесно-музичний фольклор у різних умовах буття, — в просторі і часі. Для аналізу внутрішньої структури фольклору, генетичними ознаками якого є усне варіативне мовлення, словесно-музичне мовлення, є поняття парадигми, перейняте зі структурної лінгвістики, у нашому випадку термін пісенна парадигма, термін введено мною. Парадигма означає суму варіантів, об’єднаних навколо уявного зразка — інваріанту, які змінюються і трансформуються під впливом середовища їх варіювання чи міграції та модусу мислення середовищ. Модус мислення середовища є синтезом понятійних і рецепторних чинників, які впливають на світоглядні установки середовища і виявляються у виборі сюжетів, виражальних особливостях мовних і музичних засобів.

Мелодична парадигма не обмежена предметною конкретикою і її однозначністю словесного тексту, змістовно всеосяжна, загальнозрозуміла, понятійно багатозначна. Китаєць не зрозуміє української народної пісні без перекладу слів, у той час, як її мелодія не знає бар'єрів, може з'являтися у безлічі музичних варіантів. Вона схожа на цифрові знаки, які служать маркерами різних предметів і явищ, а в цифрових комбінаціях диференціюють тільки одне їх значення. Скажімо: мелодія середньовічного гімну «Dies irae» служить композиторам протягом кількох століть символом трагедійності ситуації (Бах, Бетховен, Ліст, Скорик тощо). Понятійна ємкість танцювальної коломийки є мелодичною матрицею для підтекстовок слів різного змісту жартівливого характеру, відмінний смисл мають парландові мелодії у подібних співанок-хронік з коломийковими текстами драматичного змісту, які стали символом жанру пісень-хронік, подібною є мелодична модель думи у варіантних відмінах різносюжетних дум. Таку ж понятійну всеохопність має безтекстова інструментальна музика в цілому. Доречно згадати слова філософа Канта про те, що прекрасне подобається і без конкретної понятійності¹. Отже, незважаючи на нерозривну єдність слова і музики в пісні в цілому, кожен з її компонентів має свою траєкторію руху в часі і просторі залежно від їх смислово-функційних особливостей. Цей рух не паралельний, а діалектично контрастний, взаємодоповнювальний залежно від смислово-функційних особливостей кожного компоненту.

Словесна парадигма має поріг варіаційності, обмежений конкретно-предметним значенням слова, логікою послідовності сюжету. Концепція парадигматики лежить в основі моєї монографії «Мелос української народної епіки». Наприклад, у статтях «Парадигматична природа фольклору», «Антиномія парадигми і жанру» вона знайшла чимало прихильників. Академік Т. Живков (Болгарія) опублікував мою статтю «Пісенна парадигма» у 1978 р. в журналі «Български фолклор», підтримали ідею фольклористи з Санкт-Петербурга Б. Путілов, І. Земцовський, І. Мацієвський, розвивають її у своїх працях далі М. Хай, І. Романюк та ряд інших моїх послідовників. Хоча, як і всяке нове поняття, підлягає критиці. Парадигматичний аналіз словесно-музичних творів я показала на прикладах дум про Коновченка і, зокрема, про Олексія Поповича. У думі про Поповича мелодичних

¹ Цит. за: Гадамер Х.-С. Истина и метод. М.: Прогресс, 1988. С. 92.

парадигм всього шість, які позначено літерами А, В, С та А', В', С' ². Але кожна з них породжує кількість мелодичних варіантів, які представлені у стовпчиках по вертикалі до кожної. Наприклад, у мелодичній парадигмі А їх аж 56. Процес варіювання схожий на варіанти взорів в ігровому калейдоскопі і приведених у рух скелець при повторному обертанні іграшки. У варіанті В їх 16; парадигмі С — 13 варіантів, а С' їх 17.

Варіанти залежать від просторового руху парадигми і виконавської майстерності митця локальної школи, модусу її мислення, наприклад, зінківської, полтавсько-харківської, північної чернігівської, поліської, що надають перевагу тим чи іншим сюжетам, способу їх музичних інтерпретацій, ладовому забарвленню речитативів, їх темповому представленню.

Словесна парадигма у пісні, думі чи будь-якому іншому словесно-музичному творі зводиться до його синонімічних заміни слова, його відмінкових форм, заміни найменувань героїв, локусів їх дії. Словесні парадигми у думі про Олексія Поповича та їх варіанти представлені по вертикалі в аналітичній таблиці першого тому «Українських народних дум» (с. 88–93). Їх варіанти обмежені конкретикою словесного тексту, логікою сюжету та музичної рецитації. Замість Олексія Поповича поперемінно названі гетьман Грицько Зборовський, Грицько Коломійченко, Грицько Боровський, є топонімічні заміни місць дії, «...козацьке судно на Дунайське гирло занесло»; «Турецьку землю занесло, землю Агарську занесло» тощо, що свідчить про міфологізацію сюжету думи в процесі її варіювання, проте її змістовна сутність утримана словесним сюжетом твору. Отже, парадигматичне дослідження явищ веде від розгляду факту як завершеного явища у статичній, від фотографічного зображення і до відтворення його у різних ракурсах структурних елементів у динаміці варіантних змін частин художнього цілого. У трансформованих варіантах зразка, інваріанта мають вплив модуси мислення середовищ і його типові локальні ознаки.

Фольклор є кодом відвічної логіки мислення людини, логіки, змінюваної за потребами і доцільністю історичного часу і простору. До нього не зникає інтерес як до одвічної цінності. Парадигма, яка діє за законом геліоцентричного руху (ядро і його варіанти), поширюється не тільки на фольклор, мову, але й інші явища життєвого процесу.

² Українські народні думи. Том 1. Київ, 2009. С. 93–94.

Фольклор є логікою життя і людини з її духовними і матеріальними потребами, їх доцільністю на різних етапах існування. Фольклор повторює, відтворює геліоцентричний рух землі по колу за послідовністю життєвих циклів спірально, а не лінійно (обертани вперед і назад): народження, розквіт, відхід у вічність.

Запропонована модель парадигматичного дослідження фольклору виглядає так:

$$\frac{ML\infty}{P \dots \lim f(x)x \rightarrow a_{n1}}$$

М — модус мислення середовища L; P — парадигма; межа потреби і доцільності, заміни попередньої парадигми варіантом наступної.

Рух парадигми у фольклорі відцентровий і характеризується активним множенням варіантів зразка. У професійній творчості рух доцентровий у напрямі індивідуального творця, який утримує твори у власному каноні. Подібне спостерігається у народно-професійному епосі, де майстер оберігає варіантні зміни, характерні для кобзарського чи лірницького цеху. У разі зникнення майстрів епічного виконавства твори переходять у фольклоризм³, імітацію епічної традиції. Фольклоризм зазнав критики з боку захисників традиційного фольклору, які вважали це явище початком «псування» фольклорної автентики, зниженням вартості традиційної культури. Подібну думку висловлювали окремі українські вчені з приводу заробітчанських, емігрантських пісень пореформеного періоду, вважаючи ці шари ознакою денационалізації, адже в Україні поняття «народного» прирівнювалося до «національного».

Погляд на фольклор як на явище зниженої вартості підхопила реакційна теорія німецького ідеолога Ганса Наумана та його послідовника Гофмана Краєра⁴.

³ Термін «фольклоризм» введено в науку у 60-х рр. XIX ст. французьким фольклористом П. Себійо для визначення вторинних (неавтентичних) форм адаптації фольклору і різних видів мистецтв. Поширився по західноєвропейських країнах, де патріархальне село занепадало і фольклорна автентика переходила в місто в сценічне виконавство та інші засоби інформації. Селянська хата поступилася місцем багатопверхівкам із зростанням народонаселення, предмети ужиткових промислів замінені більш досконалими відповідно до потреб людини міста. Давні народні інструменти перейшли в музеї у зв'язку з їх обмеженим застосуванням, ставши раритетними цінностями.

⁴ Hans Nauman. Primitive Gemeinschaftkultur. Beiträge zur Volkskunde u. Mithologie. Jena, 1921. S. 168.

Потрібна була переоцінка цінностей, що з'явилася у численних роботах вітчизняних та зарубіжних учених. «Теорії» підважені численними працями теоретиків і практиків повоєнного часу, великим матеріалом не тільки Європи, але й Азії, Америки. Вони створили серйозне підґрунтя для порівняльних студій, розуміння проблем генези, міграцій, адаптації, незалежно від політичних тенденцій та установок.

Наші експедиції 1966, 1968, 1969, 1970 рр. у високогірні Карпати, Прикарпаття, Волинь, де ще збереглася давня традиція складання довгих наративів по свіжих слідах подій, повернула у часі принаймні на пів століття назад, давши можливість простежити за процесом творення пісенних наративів, що склалися тут і зараз на наших очах талановитими лідерами з народу, поетами і поетками — рецитаторами, обдарованими доброю пам'яттю, поетичним талантом. Такі з них: Марія Плетка з Криворівні Косівського р-ну, Марія Олексюк з с. Кобаки Коломийського р-ну Івано-Франківської обл., Юрій Тулуйдай з с. Ясіня Рахівського р-ну Закарпатської обл. та ін. В епічних новотворах поєдналося давнє минуле: традиційна форма коломийки з говірковим речитативом, сталими міфологемами, типовими зачинами⁵. У змісті епічна розповідь, поєднана з драмою, елементами детективу, веризму. Співанки нового часу відзначаються оприлюдненням прізвищ, імен укладачів, усної традиції з писемною.

Фольклорне середовище, його модус мислення, мають особливе значення для розуміння фольклору та скеровують до причинно-наслідкових зв'язків, пояснення відмінного трактування одних і тих самих явищ у різних локусах залежно від рівня стадіального розвитку середовища. На історично просторовій дистанції середовищ формуються особливості їх світобачення. На цьому й формуються особливості світобачення кожного, навіть у межах однієї етнічної території (наприклад, гірських чи приморських теренів). Не менш важливими є показники антропосоціологічного ряду народонаселення, його світоглядні установки реципієнтів, особливо в інтегрованих середовищах з різним соціальним, національним складом населення. Наш досвід соціологічних досліджень на Чорнобильській АЕС у 1975, 1983 рр., Бурштинській ТЕЦ, Новодністровській ГЕС у 1977 р. вказав на суттєву залежність модусу мислення реципієнта від його

⁵ «А в році штирнайцятім, як жнива настали, / Всі монархи європейські войну розпочали...» (С. Грица. Необрядовий фольклор західних регіонів України. К., 2020, С. 174–175); «Та тисяча дев'ятьсот сорок четвертого / Як імили люті німці хлопця молодого (там само, с. 116).

походження, освіти, соціального статусу. Скажімо, лише 5–6% українців різних верств населення висловились не на користь існування автентичного фольклору в майбутньому, інші — не уявляють буття без його присутності. Заробітчани, вихідці з села, які мали в активі народні пісні, і особливо ті, хто брав участь у народній самодіяльності, стверджували, що народна пісня ніколи не помре і має майбутнє. Вихідці з міст з вищою і середньою освітою визнали присутність фольклору, його життя в майбутньому, проте вже у нових формах, обробках, трансформаціях на сцені, композиторських, літературних творах тощо.

Росіяни, інші національності надали перевагу популярним пісням, жанрам професійної музики, фольклору в обробках тощо. На відмінність результатів безперечно впливає походження реципієнта, незнання автохтонної традиції, його тимчасове перебування в якості заробітчанина на чужій території, отже й орієнтація на загальноновизнані цінності, пропаговані в ЗМІ тощо.

Динаміка поглядів на фольклор чи інші види мистецтв простежується у зв'язку з еволюцією середовища в межах одного етносу та швидкоплинних сучасних процесів і змін. За 50 років світоглядні установки змінилися в сучасного українського фермера у порівнянні з українським селянином середини ХХ століття, що особливо позначилося на молодому поколінні із непорівняно більшими можливостями приєднання до світових ресурсів освіти, культури в процесі заробіткових, туристичних міграцій, удосконаленні освіти. Навіть якщо людина не покидає свого середовища, вона сприймає його по-новому, порівнюючи з іншими, розширюючи свої світоглядні горизонти.

Антропосоціологічний напрям дослідження культури є актуальним і доцільним у прогнозуванні розвитку культури⁶.

Чинник спадкоємності у збереженості давніх традицій, глибоко закорінений в українцеві, прив'язаному до аграрного середовища, який позначився на його ментальності, навіть за наявності сучасних кардинальних змін під впливом урбаністичних процесів, докорінно не змінить його генетичного коду, бо його не може змінити будь-яка сваволя. З нього починається історія кожного народу, і вона веде його запрограмованими діями у діалозі з іншими націями.

⁶ Слід згадати наукове підґрунтя соціологічної школи у Франції (М. Мосс, Л. Леві-Брюль, Ж. Даві А. Ван Генн та ін.), які перетворили соціологічні дослідження в систему соціальних наук. У нас послідовниками були М. Грушевський, К. Грушевська та ін.



Марина Гримич (Бейрут, Ліван), докторка історичних наук, професорка, керівник наукових проєктів Національного центру народної культури «Музей Івана Гончара»

Maryna Hrymich (Beirut, Lebanon), PhD in History (Doctor of Historical Sciences), Professor, Curator of Academic projects of National Centre of Folk Culture «Ivan Honchar Museum»

ДУМИ І РОМАНТИЗМ: СПРОБА ПЕРЕОСМИСЛЕННЯ ТЕМИ

Анотація

У статті зроблена спроба переосмислення теми «думи і романтизм», відповідно до сучасних трендів та методологічних підходів гуманітарної науки. Історія збирання дум тісно пов'язана з періодом романтизму, вона має не лінійний, а маятникоподібний алгоритм, що пов'язано не з історичним поступом українців, не з культурним розвитком, а з конкретними особистостями, причетними не лише до записування, а й до «покращення», компіляції («зложені тексти», «складанки») і навіть підробки (фальсифікати) дум, які пізніше ввійдуть в корпус, який ми сьогодні вважаємо своєю історико-культурною спадщиною. Не варто забувати і про тих діячів-романтиків, які були патронами, меценатами кобзарів, створювали культурний контекст для культивування кобзарської традиції. До корпусу ввійшли також думи, які були набуті кобзарями не через автентичну форму трансмісії (від панотця до учня, від колеги по цеху), а через збирачів, які спершу навчали їх цим фольклорним зразкам, а потім від них же їх і записували. У такий спосіб в епоху романтизму з'явився новий тип трансмісії: з книжки — до кобзаря — і від нього знову в книжку. В різний час фольклористи по-різному ставилися до цього: від «закривання очей» на ці факти до різкої критики і дискредитації. В даній статті пропонується ліберальний, метамодерністський (постпостмодерністський) підхід до цього явища: корпус дум є безцінною культурною спадщиною українців, незалежно від того, в який спосіб ці твори туди потрапили, а також варто констатувати факт існування в добу романтизму грандіозного інтелектуального проєкту «Українські думи» і трактувати це явище не лише з вузько фольклористичної точки зору, а як великий колективний творчий рух.

Ключові слова: дума, романтизм, кобзарі, інтелігенція

Dumy and romantism: Rethinking of the theme

Abstract

The article deals with the rethinking of the topic of «Dumy and Romanticism» in accordance with modern trends and methodological approaches to the academical research. The history of collecting dumas is closely connected with the period of Romanticism, it has not a linear but a pendulum-like algorithm, which is associated not with the historical progress of Ukrainians, not with cultural development, but with specific individuals involved not only in recording but also in «improvements», compilations (“zlozheni texty”, “skladanky”) and even forgeries (falsifications) of dumas. All these folklore epic items will later compose the dumas corpus twchich is considered now to be our historical and cultural heritage. We also should not forget about those figures of intellectuals who were patrons of kobzars, they also created a cultural context for cultivating the kobzar tradition. The corpus also included dumas, which were learnt by kobzar not through an authentic form of transmission (from a kobzar to his trainee, or inside the kobzar gild between colleagues), but through collectors, who first taught them these folklore samples, and then recorded dumas from them. In this way, a new type of transmission emerged in the Romantic era: from book to kobzar — and from him — back to book. At different times, folklorists have treated this practise differently: some of them preferred to avoid speaking about this, while other researches were sharp in their criticism and discreditation. This article proposes a liberal, metamodernistic (post-postmodernistic) approach to this phenomenon: the corpus of dumas is an invaluable cultural heritage of Ukrainians, regardless of the origin of dumas. We also have to acknowledge the existence of a big intellectual project «Ukrainian Dumasy» in the Romantic era. We have to interpret this phenomenon not only from a narrowly folkloristic point of view, but as a large collective cultural movement.

Key words: duma, Romanticism, kobzar, intellectuals

Думи і романтизм — це той тандем, до якого завжди ставилися по-різному: від надання високої оцінки його імпакт-фактору (тобто коефіцієнту впливовості) до його дискредитації і подальшої реабілітації.

У статті мова йде не про вплив фольклору на митців-романтиків, а навпаки, про вплив середовища інтелектуалів доби романтизму на думи. За допомогою суджень і дослідницьких розробок фольклористів різних поколінь, у статті зроблена спроба розібратися чим є насправді корпус дум, який ми сьогодні маємо як нашу епічну спадщину і який уявляємо як великий фольклористичний проект епохи романтизму.

Загальновідомий факт, що саме в добу романтизму відбувся справжній бум записування і, відповідно, оприлюднення дум. І, власне, ми сьогодні маємо українську епічну спадщину, не схожу ні на яку іншу в світі, саме завдяки романтикам, які зібрали її й зберегли.

Це був час, коли, за словами К. Грушевської, пісням надавалося «майже талісманне значення» [16, LIII]. Але не тільки пісням. Цікаво,

що перше видання дум, здійснене князем Миколою Цертєлевим, називалося НЕ «Старинные малороссийские песни», як би, на нашу думку мало б бути, а «**Опыт собирания** старинных малороссийских песней» [11]. І це не випадково. Це демонстрація тенденції, можна навіть сказати, моди, що існувала в тодішньому середовищі інтелігенції, адже відомо, що саме в цей час була оприлюднена збірка Кірші Данилова, а трохи раніше, в Німеччині, казки братів Грім тощо. Збирати фольклор ставало в певних колах престижно, і це було до деякої міри проявом інтелігентського снобізму. Тож, перефразовуючи вищенаведений вислів Катерини Грушевської, не лише самі пісні, а й **практика збирання фольклору** набула такого ж «талісманного» значення.

Готуючи статтю, авторка у своїх чорновиках вилаштувала в хронологічному порядку всі відомі записи дум перших 125 років їх збирання. І перший висновок, який напрашується: поступ збирання, а відтак, інтересу до дум протягом означеного періоду **не був лінійним і рівномірним**. Ми нерідко собі уявляємо, що від початку XIX століття збирацька активність поступово інтенсифікується і, досягши свого піку десь на зламі XIX–XX ст.ст., досить швидко спадає. Насправді ж, вся хронологія появи дум демонструє **маятникову модель поступу**, у вигляді спалахів і провалів, вибухів і затишшя, природа яких не завжди повністю зрозуміла.

Беремо, наприклад, період затишшя 1820-х років: після ефектної появи в кінці 1810-х Миколи Цертєлева з його першою публікацією дум, все наступне десятиліття — 1820-і — майже порожнє. В принципі, це не дивує; так нерідко ставалося в науці: систематичному і регулярно колективному вивченню якогось явища передують самостійні розвідки одинаків, піонерів-дослідників. Як приклад можна навести збирацьку діяльність Зоріана Доленги-Ходаковського.

Але що робити з провалом 1860-х років? Після 1850-х, які К. Грушевська назвала «десятиліттям великих кобзарів» [16, XLIX], десять років не з'явилося майже нічого, лише одиничні передруки. А тут, у цьому часовому проміжку, за нашими сподіваннями, мала би бути велика інтенсивність, адже романтизм якраз у розквіті! Натомість — «німе десятиліття».

Чи ще один приклад: ми бачимо цілком природний спалах динаміки записування дум на порубіжжі XIX і XX століть, піком і апофеозом якого стала експедиція Філарета Колесси і Опанаса Сластіона з використанням фонографа [8]. Але після цього йдуть 1920-ті, прославлені

двадцяті, коли в українському інтелектуальному житті відбувається, знову ж таки, творчий інтенсив, коли в розпалі збирацька кореспондентська мережа Етнографічної комісії ВУАН, яка принесла тисячі цінних записів фольклору. А от щодо дум — то, знову ж таки, затишшя, і досить незрозуміле. Щоправда, в цей час в думознавчій ніші активно працює Катерина Грушевська, але як дослідниця, а мова йде про появу нових записів, і в цей період їх обмаль.

І що найдивніше, у 1930-х — які зафіксувалися в нашій свідомості як чорна смуга в історії України — щодо дум спостерігається поживання, досить відчутне в порівнянні зі «світлими» 1920-ми.

Тож другий висновок, який запрошується: історія фольклору і фольклористики має окремішній від політичної і, що дивніше, культурної та інтелектуальної історії алгоритм розвитку.

Насправді в маятникоподібній динаміці інтересу до дум є своя логіка. І пов'язана вона не стільки з загальним історичним поступом України, скільки з біографіями та ініціативами окремих особистостей, тобто це цілком людська історія. Причому, говорячи про персоналії, маються на увазі не лише збирачі — фольклористи, письменники, музикознавці тощо, — а й меценати, патрони, ентузіасти.

Зокрема, ніколи б не було піку збирацької, публікаторської та дослідницької активності щодо дум на рубежі XIX та XX століть, якби не приватна ініціатива Лесі Українки, яка дала гроші на придбання фонографа, та її чоловіка — етномузикознавця Климента Квітки, який, безсумнівно, вплинув на це рішення дружини. Уявімо собі, що ми збираємо фігури Лесі Українки та Климента Квітки з шахової дошки тогочасної фольклористики, і розуміємо, що історія дум була би зовсім інакшою. Тобто ці дві особи є не технічними постатями в історії збирання дум, як інколи виглядає з публікацій, а ключовими.

Щоб навести наступний приклад, повернімося на початок XIX ст.

Історія фіксації дум починається, як відомо, по-перше, із зшитка «Повестей Малороссийских», знайденого в архіві Василя Ломиковського, датованого 1805-м роком, але вперше опублікованого в «Мислях» П. Житецького лише в 1893 р. [10]. А по-друге, — згадуваною вище збіркою Миколи Цертелева (1819). Вивчаючи появу цих двох збірок К. Грушевська наполегливо прив'язує їх до імені Дмитра Прокоповича Трощинського, царського міністра, мецената, любителя української старовини, що створив у своєму маєтку в Кибинцях розважальне і мистецьке середовище з «українським кольоритом»

[16, XIX], де відбувалися пишні і регулярні гостини, концерти, і навіть був свій театр. Саме до ювілею Трощинського Микола Цертелев підготував свою збірку дум. А В. Ломиковський, в чийх паперах було знайдено зшиток з записами дум (до речі, К. Грушевська доводить, що В. Ломиковський не міг їх записувати [16, XXX]), був сусідом і бажаним гостем Д. Трощинського. «Одне можна твердити, — пише Катерина Грушевська, — що обидві ці найстарші збірки з'явилися майже одночасно у оточенню Трощинського на Миргородщині, під його посереднім впливом... Сей зв'язок обох перших збірок відкриває нам одно з найповніших кобзарських гнізд», і далі: «Є щось дійсно симптоматичне в сім оточенню, в яким знаходяться перші збірки дум, в сій, сказати б, колисці нововідродженої думової традиції — в тім тіснім сполученню з інтелігентськими зацікавленнями, навіть з панськими примхами» [16, XXX]. А біограф М. Цертелева — Мочульський висловив ще радикальніше твердження про те, що в цьому інтелігентському середовищі твори, які ми сьогодні трактуємо як фольклорні, могли не лише виконуватися, а й створюватися [9].

Власне, вивчаючи історію збирання дум, ми небезпідставно акцентуємо увагу лише на записувачах і дослідниках. Але сьогодні ми не можемо обмежуватися лише ними, а повинні враховувати увесь контекст і середовище, яке створювало запит на думи, і на українську старовину назагал. Це якраз і стосується особи Трощинського.

Крім того, протягом аналізованих 125-ти років існувала ціла армія людей, які не лише підтримували ініціативу збирання та публікації дум, а й опікувалися кобзарями та лірниками, і список таких імен можна розпочати таким відомим меценатом, як Павло Галаган, який був «патроном» Остапа Вересая, а закінчити непомітними постатями на кшталт священика Г. Базилевича, опікуна Андрія Шута.

Тож, підсумовуючи вищесказане, можна зробити третій висновок в контексті теми «думи й романтизм»: коло людей, які вплинули на долю дум у XIX ст., значно ширше, ніж ми собі являємо, це було велике середовище романтиків-українофілів, які створили моду на все українське, і на українську старовину зокрема.

Отже, велика заслуга романтиків полягає в тому, що саме вони «відкрили» думи і презентували їх світові. Проте це сталося тоді, коли цей епічний жанр вже відживав свій «золотий вік» [7, 5–7; 16, XVI]. І у своєму щирому прагненні зберегти думи представники інтелігенції чинили певні дії, які, на їхню думку, мали б продовжити їм, тобто

думам, життя, а також підвищити їхню естетичну цінність. І цей, по суті, благородний намір обернувся не зовсім схвальними, як на погляд наступних поколінь дослідників, наслідками, передусім, появою сумнівних текстів.

Ця діяльність (хоча її часто називають «фальсифікаторською», я обмежуся словом «креативна») почалася в 1830-х і, за словами К. Грушевської, тривала до останньої чверті XIX ст. [16, XXXIX]. Взагалі 30-і роки XIX ст. Володимир Антонович і Михайло Драгоманов називали часом найбільшої сваволі у видавництві пісенності, і вони, щоб не збивати з толку наступні покоління дослідників і пошанувачів української старовини, зробили реєстр фальшованих дум [3, XIX–XXIII].

Критика В. Антоновича та М. Драгоманова стосувалася передусім діяльності інтелігентського українофільського гуртка Ізмаїла Срезневського, до якого входили О. Євцький, Ф. Євцький, І. В. Розкошвенко(в), О. Шпигоцький, О. Жунковський, Н. Хиждеу, що їх строгі критики назвали «етнографічними містифікаторами». З таким «клеймом» ці імена згадувалися протягом півтора століття в науковій літературі, хоча й були в середовищі фольклористів спроби, якщо не реабілітації [6; 13, 125–127; 17], то критично-позитивістської оцінки [5, 81–137].

Довгий час гуртку І. Срезневського і оточенню «Запорожской старины» ставилося в вину виробництво і публікація фальсифікатів. Стосовно дум, це було переважно комбінування і редагування текстів, причому в цій сфері є цікаві прецеденти живучості такої діяльності, коли первинний оригінальний текст думи спершу зазнає втручання, переробляється, комбінується з іншими варіантами — і в такому вигляді переходить з одного видання в інше, весь час «покрощуючись». І в цьому брали участь не лише оточення Срезневського, а й метр науки Михайло Максимович.

Так, наприклад І. Срезневський записав¹ в 1825–26 рр. і в 1831 році опублікував в «Українському альманаху» думу «Азовські брати» [14, 124–131], в автентичності якої дослідники не сумніваються. Але пізніше, в першому випуску «Запорожской старины» [4], він друкує її у правленому вигляді, скомбінувавши з варіантом М. Цертелєва. Потім М. Максимович у своєму збірнику «Украинские народные песни изданные Максимовичем» (1834) [15] видає скомбінований із

¹ За іншою версією її надав І. Срезневському О. Шпигоцький

записів М. Цертелева і І. Срезневського варіант думи, а в 1849 році цей текст виходить в його «Сборнике народных песен: издаваемый Максимовичем» [12]².

Цікава в цьому плані постать Пантелеймона Куліша. Якось він писав до О. Бодяньського: «Только ради бога отмечайте где какая песня записана и не составляйте из двух одной», і якраз ці слова К. Грушевська поставила епіграфом до вступної частини свого збірника дум [16, XIII]. Цікаво, що це озвучив той чоловік, який і сам займався створенням «складанок», або зложених текстів, яких нерідко називають сурогатами, за що йому не раз діставалося від наступників.

Комбінуванням і складанням текстів дум займалися не лише такі видатні постаті, як І. Срезневський, М. Максимович, П. Куліш, а й рядові аматори, як от творець зложеного на основі різних варіантів тексту «Думи про Самійла Кишку» студент Микола Радченко [1, 43–45]. З філологічної точки зору, в усіх згаданих випадках це була дуже пристойна робота. Внаслідок літературної обробки поставали гармонійні тексти, які могли переконати пересічного обивателя в красі української народної поезії, викликати в ньому паростки етнічної самосвідомості. А це великий політичний імпакт-фактор для тієї епохи, коли формувалася культура ідентичностей.

Отже, епоха романтизму породила моду не лише на збирання й записування дум, а й на різні форми втручання в тексти — від редагування до створення нових, серед яких К. Грушевська виділяє: а) підробки, б) обробки і в) фальсифікати» [16, XVI]. Причому це стосувалося не лише відомих сюжетів, а й створення нових. І це четвертий висновок.

Але, критикуючи практику романтиків втручатися в фольклор, ми захищаємо наукові, а по суті вузькокорпоративні інтереси. Так, з погляду науки, це не зовсім правильні речі, тим більше, треба визнати, що ці тексти «сплутали карти» фольклористам різних поколінь. Мало це свій вплив і на формування міфотворчості навколо дум. Так, К. Грушевська писала з цього приводу, що «кінець кінцем українська публіка 1890-х і 1900-х, знаючи теоретично, що дума належить до її національних гордоців, пізнавала їх головно на підставі Кулішевих переробок» [16, CVIII].

Засуджуючи це, ми нівелюємо величезний політичний ефект, імпакт-фактор, які ця діяльність витворила.

² Розслідування зробила К. Грушевська

Наступне. В умовах занепаду автентичної трансмісії від кобзаря-вчителя до кобзаря-учня, деякі, а якщо бути точнішою, багато записувачів беруться самі навчати кобзарів та лірників думам, а потім від них їх записувати. Так, кобзар Павло Братиця у свій час признавався Василю Горленку: «За давности багато забулось, так пани, спасибі їм, нагадали по книгах» Ці слова К. Грушевська поставила епіграфом до своєї наукової праці також [16, XIII]. Проте мало-хто з записувачів вказував у який спосіб виконавець вивчив думу. Одним із рідкісних прикладів чесного визнання книжного походження думи є паспортчика Дмитра Яворницького до запису від лірника Івана Харлампійовича Мережка «Азовських братів», історик вказав, що виконавець вивчив цю думку «з книжки», яку йому читали [18, Ф. 8–К2, од. зб. 57, арк. 65–77]. Але, повторюю, не всі записувачі це робили, що також сплутало карти багатьом поколінням фольклористів.

Вважається, що чи не першим спробу навчати кобзарів чи лірників думам, а потім від них же і записувати їх належить Миколі Костомарову, який здійснив цей експеримент з Остапом Вересаєм, взявши за джерело збірку М. Цертелева. З погляду **вимог сучасної** історичної та фольклористичної науки, ця практика є такою ж самою містифікацією, як і творчість гуртка Ізмаїла Срезневського, чи редакторська і компілятивна робота Максимовича і Куліша. Тільки в цьому випадку йдеться не про втручання в автентичні тексти, а в автентичність **їхньої трансмісії**. Я зовсім не стверджую, що це погано, я просто констатую факт.

Найбільше зробили в плані перенавчання кобзарів і лірників ті записувачі, які й самі практикували виконавство дум, передусім Порфирій Мартинович та Опанас Сластіон.

За П. Мартиновичем тягнеться цілий список виконавців, яких він навчив думам і від яких же потім і записав їх. Причому, як великий експериментатор він практикував не лише з кобзарями. В його переліку є дві досить одіозні фігури жінок-виконавиць, яких фольклористи й досі не знають як правильно кваліфікувати і в який розряд народної творчості поставити. Найостаннішим у цьому списку навчених ним виконавців є Терешко Жадан [18, Ф.11–4, од. зб. 954, арк. 28–28 (зв)], з яким Порфирій Денисович працював в останні роки свого життя, і в цьому весь Мартинович: до останніх днів він не полишав думки в правильності своїх дій.

Варто визнати, що внаслідок таких експериментів, знову ж таки, з'явилося ряд непоганих (я суджу з погляду філологічного) зразків.

Проте є й дуже невдалі і при цьому невиправдано розпіарені прецеденти, які в фольклористичній літературі чомусь не отримали критичної оцінки.

Так, аналізуючи записи «Азовських братів» від кобзаря Михайла Кравченка, здійснені під час експедиції Ф. Колесси, стає зрозумілим, що вся їхня стилістична неохайність, дивна, як для досвідченого кобзаря, невправність поводження з текстом, пошарпаність і нелогічність сюжету тощо [2, 17–26], пов'язана з тим, що його просто навчали цій думі напередодні запису і вимагали від нього проспівати її, щоб від нього ж і записати. Судячи з усього, йому давали прослухати різні варіанти, які він, в ході невдалої імпровізації, намагався скомбінувати. Проте при цьому дослідники не врахували, що виконавець знаходиться в похилому віці, і його пам'ять не годиться для таких експериментів.

І це п'ятий висновок: романтики створили новий прецедент трансмісії дум: від кобзаря до книжки, потім від книжки до нового кобзаря чи лірника — і знову в книжку. Найбільше критикували цей підхід дві жінки-інтелектуалки — Олена Пчілка і Катерина Грушевська, і вони мали всі підстави до цього: чистота фольклористичного експерименту постала під сумнівом.

Беручи до уваги вищесказане, з одного боку, а з іншого, кількість відомих імен, — як збирачів, так і виконавців, — які були задіяні у цій думотворчій діяльності, можна собі уявити масштаби проекту «Українські думи» — витвору епохи романтизму. Варто розуміти, що це не просто фольклористичний проект, це проект зі створення української епічної спадщини, в якому брали участь як народні співці, так і інтелектуали.

З цього погляду, корпус дум вже не видається народною творчістю на 100 відсотків. Різні дослідники з різною долею скепсису оцінювали частку «чистих», з погляду автентики і трансмісії, записів. Песимісти пропонували брати до уваги лише чверть записів. Разом з тим, дуже багато фольклористів у ХХ столітті не намагалися вникати в подробиці походження текстів дум і аналізувати їх так, начебто вони в такому взірцевому вигляді, як їх подали романтики в публікаціях, і побутували, і немовбито передавалися також автентично: від кобзаря-вчителя до кобзаря-учня.

Однак, розібравшись з кожною думою, з її походженням, і навіть з'ясувавши, що вона відредагована або ж вивчена кобзарем з книжки, ми не повинні розчаровуватися. Корпус дум з тими новотворами,

редагуваннями і покращеннями все одно залишається українською культурною спадщиною, причому дуже високого рівня.

Підводячи підсумки, можна сказати, що з позицій постпостмодернізму такий стан речей варто сприймати без оціночних тверджень, а просто констатувати факт існування в добу романтизму грандіозного народницького (народно-інтелігентського) проекту «Українські думи» і трактувати це явище не лише з вузько фольклористичної точки зору, а як великий колективний творчий рух. Так, Кулішеві приписують слова, промовлені ним із гордістю, про те, що він і його спільники не були фальшивомонетчиками [16, LVII–LVIII], вони підробляли думи в твердій вірі в те, що подібні твори повинні були колись існувати в народі, і думали, що тільки доповнюють розгублені сторінки з книги козацького епосу. (До речі так і сталося: створена П. Кулішем «Дума про бандуриста» таки прижилася в кобзарському середовищі і деякий час побутувала в ньому). Цю віру в правильність своїх дій мали і ті записувачі, які навчали кобзарів чи лірників думам, а потім від них же їх і записували. І, власне, в цьому, напевне, був свій великий сенс і високий коефіцієнт впливовості. Бо, якщо поставити на шальку терезів вузькокорпоративні інтереси фольклористів та істориків, з одного боку, і тогочасного суспільства назагал, з іншого, то потреба формування української ідентичності і творення високоякісної культурної спадщини явно перемагає.

Список використаних джерел:

1. Гримич М. В. Від канону до зложених текстів і лубка: трансформація дум на зламі епох (на прикладі «Самійла Кишки»). Синергія виконавця і слухача в кобзарсько-лірницькій традиції: *Збірник наукових праць науково-практичної конференції*. Харків–Київ, 2020. С. 36–52.
2. Гримич М. В. Кобзар і думовий канон. Традиційна бандура: минуле, сучасне, майбутнє: *Матеріали Міжнародної науково-практичної конференції*. Харків, 2016. С. 9–27.
3. Исторические песни малорусского народа с объяснениями В. Антоновича и М. Драгоманова. Т. I. Киев. 1874.
4. Запорожская старина. Ч. I, Кн. I. Харьков. 1833.
5. Кирдан Б. П. Собиратели народной поэзии. Из истории украинской фольклористики XIX в. Москва, 1974.
6. Кирчів Р. Ф. Постать Ізмаїла Срезневського в українській фольклористиці. Міфологія і фольклор. 2013. № 1. 90–96.

7. Малороссийские и червонорусские народные думы и песни. [Упор. П. А. Лукашевич]. СПб. 1836.
8. Мелодії українських народних дум. Серія I. Списав по фонографу і зредагував Філарет Колесса. Матеріали до української етнології. Т. XIII. Львів. 1910. Т. XIV. Львів. 1913.
9. Мочульський М. Погруддя з бронзи. Микола Цертелєв і Іван Манжура. Львів. 1938.
10. Мысли о народных малорусских думах. П. Житецкого. Киев. 1893.
11. Опыт собрания старинных малороссийских песней. [Упор. Н. А. Цертелєв]. СПб. 1819.
12. Сборник народных песен, издаваемый Максимовичем. Киев. 1849.
13. Сухобрус Г. Українсько-російські фольклорні зразки в освітленні вітчизняної науки 1 пол. XIX ст. Київ. 1963.
14. Украинский альманах. Харьков. 1831.
15. Украинские народные песни, изданные Михаилом Максимовичем. Ч. 1. Кн. 1: Украинские думы. Москва. 1834.
16. Українські народні думи. Том перший корпусу: Тексти і вступ Катерини Грушевської. Харків. 1927.
17. Шамрай А. «Запорожская старина» як історико-літературний факт. Харківська школа романтиків. Т. 1. Харків. 1930. С. 51–74.

Архіви

18. Архівні наукові фонди рукописів і фонозаписів ІМФЕ імені М. Т. Рильського НАН України (далі — АНФРФ ІМФЕ).

References:

1. Hrymch, M. V. (2020). From the Canon to the Compiled Texts and Lubok: Transformation of Dumy on the Edge of Epochs. Synergy of Performer and Listener in Kobzar and Lirnyk Tradition. Kharkiv. 36–52. [in Ukrainian]
2. Hrymch, M.V. (2016). Kobzar and duma canon. Traditional bandura: the past, the present and the future. 9–27. [in Ukrainian]
3. Historical Songs of Malorosiyan People (1874). With the explanations by V. Antonovych and M. Drahomanov. Vol. I. Kyiv. [in Russian]
4. Zaporozhian Antiquities (1833). Part I, Book I. Kharkiv. [in Russian]
5. Kyrдан, B.P. (1974). Collectors of the Folk Poetry. History of Ukrainian folkloristics of 19th century. Moscow. [in Russian]

6. Kyrchiv, R.F. (2013). The Personality of Izmail Sreznevsky in the Ukrainian Folkloristics. *Mythology and Folklore*. 1. 90–96. [in Ukrainian]
7. Malorossiyan and Chervonorus Folk Dumas and Songs (1836). Ed. P. A. Lukashevych. St. Petersburg. [in Russian]
8. Melodies of Ukrainian Folk Dumas. Serie 1 [1910, 1913]. Ed. Filaret Kolessa. *Materials for the Ukrainian Ethnology*. Vol. XIII. Lviv. T. XIX. Lviv. [in Ukrainian]
9. Mochulsky Sculpture form the Bronze. Mykola Tsertelev and Ivan Manzhura. (1838). Lviv. [in Ukrainian]
10. The Thoughts of the Folk Malorusian Dumy (1893). Ed. P. Zhytetsky Kyiv. [in Russian, Ukrainian]
11. The Collecting of the Ancient Malorosian Songs. (1819). Ed. N. A. Tsertekev. St. Petersburg. [in Russian]
12. Collection of Folk Songs (1849). Ed. M. Maksymovych. Kyiv. [in Russian, Ukrainian]
13. Sukhobrus, H. Ukrainian–Russian Folklore Connections in the Reflections of Ukrainian Science 1st half of 19th century. (1963). Kyiv [in Ukrainian]
14. The Ukrainian Almanac (1831). Kharkiv. [in Russian]
15. Ukrainian songs, published by M. Maksymovych (1834). Part. 1. Book 1: Moscow. [in Russian, Ukrainian]
16. Ukrainian folk Dumas. (1927). Ed. Kateryna Hryshevska. Vol. 1. Kharkiv [in Ukrainian]
17. Shamrai, A. (1930). «Zaporozhian Antiquities» as a Historical and Literary Fact. The Kharkiv School of Romantics. Vol. 1. Kharkiv. 51–74. [in Ukrainian]

Archives

18. Archive Academic Funds of Scripts and Audirecords of the Maxym Rylsky Institute of Art Studies, Folkloristics and Ethnology of Ukrainian National Academy of Sciences.



Дмитро Щириця (Київ, Україна), кандидат мистецтвознавства, в.о. доцента катедри композиції, інструментовки та музично-інформаційних технологій Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського

Dmytro Shchyryrtsia (Kyiv, Ukraine) Ph.D., Associated Professor of the Composition, Instrumentation and Music Information Technology Department of the Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music

ТРАНСКРИБУВАННЯ ЯК ЕЛЕМЕНТ АНАЛІТИЧНОГО ДОСЛІДЖЕННЯ ДУМ

Анотація

У статті розглядається процес транскрибування української народної епіки у контексті наукового дослідження жанру дум. Автор демонструє зв'язок процесу нотації зі структурними особливостями дум, спираючись на дослідження С. Грици та практичний досвід нотацій зразків кобзарської традиції.

Ключові слова: транскрибування, фольклорна епічна традиція, структура, структурно-типологічний аналіз, кобзарська традиція.

Transcription as an element of analytical research of thoughts (dumy)

Abstract

The article considers the process of transcription of Ukrainian folk epics in the context of scientific research of the genre of thoughts (duma). The author demonstrates the connection of the notation process with the structural features of dumas, based on the research of S. Hrytsa and the practical experience of notation of samples of the kobzar tradition.

Key words: transcription, folk epic tradition, structure, structural and typological analysis, kobzar tradition.

Постановка проблеми. У процесі дослідження епічної традиції, особливо її музичного та словесного проявів, неможливо обійтися без

визначення та фіксації конкретного матеріалу, з яким працює науковець. Якщо в історичному, соціокультурному, етнологічному аспектах нас цікавить власне традиція у всій її цілісності, то в музичному набагато чіткіше ми постаємо перед необхідністю цілком звичної в науці процедури — виокремлення елементів цієї цілісності, адже лише через їхнє дослідження ми можемо прийти до осягнення структури та, як наслідок, — глибшого розуміння феномену загалом. Таким елементом у даному разі виступає дума як музичний витвір. Крім цього слід зазначити, що музика, як відомо, існує лише в часі, а тому для її вивчення ми маємо якимось чином її «зупинити», іншими словами перевести в зручнішу для нашої пам'яті форму, наприклад, просторову, графічну проєкцію.

І тут на допомогу нам приходять нотна писемна традиція, яка складалась протягом століть у європейській культурі як спосіб так званої «зовнішньої» пам'яті, соціокультурної за своєю природою, спосіб об'єктивації та передавання основних параметрів музичного твору між усіма учасниками процесу. Зараз це найзручніший та найуніверсальніший спосіб фіксації музичної інформації, з яким, у випадку дослідницької роботи, не можуть сперечатися навіть суттєво вдосконалені останнім часом засоби звукозапису. Адже вони роблять доступними музику для прослуховування, але недостатні для безпосередньої пам'яті та об'єктивації, які необхідні в аналітичній роботі.

Метою статті є виявлення особливостей транскрибування народних епічних жанрів та їхнього значення у процесі дослідження дум.

Аналіз досліджень. Тематика транскрибування як важливого елемента роботи дослідника-фольклориста мало досліджена. Ще гірша ситуація щодо жанру дум, які потребують особливих навичок та розуміння транскриптора. Проте, як впливає з назви статті, процес нотації дум тісно пов'язаний із специфікою їхнього етномузикологічного дослідження. У зв'язку з цим ми можемо спиратися, з одного боку, на роботи, присвячені народному епосу, однією з основоположних тут є монографія С. Грици «Мелос української народної епіки» [1], кобзарсько-лірницькій традиції, яка, зокрема, представлена книгами М. Хая [3, 4]. З другого боку, нас цікавить праця дослідників, які власноруч зробили багато нотацій зразків кобзарської епіки. Насамперед треба згадати ґрунтовну працю Ф. Колесси «Мелодії українських народних дум» [2] та цінні в історичному аспекті записи М. Лисенка.

Якщо звернути увагу на історичне значення транскрипцій у процесі збереження та відтворення кобзарської традиції, може постати

ряд запитань. Наприклад: чи наскільки повно дійшла би до нас інформація про репертуар кобзарів і лірників у його безпосередньо музичному прояві, якби не існувало записів Миколи Лисенка та Філарета Колесси? Чи можливим було б збереження традиційної манери, мелодичної стилістики, фактури та інших характерних рис дум протягом всього ХХ століття, якби не існувало зазначених транскрипцій, чи за їхньої відсутності традиції загрожувала би трансформація в радянському дусі без можливості повернення до первісних ознак? Для дослідників народної епіки ці запитання видаються риторичними. Тому без перебільшення можна стверджувати, що нотації класиків фольклористики відіграли важливу роль в історичному житті кобзарсько-лірницької традиції.

Якщо говорити про збереженість давніх дум і, відповідно, доступність до вивчення, маємо згадати про найдавніші, які дійшли до нашого часу. Так, однією з перших достовірних збережених пам'яток епіки «найдавнішої верстви», як пише С. Грица в роботі «Мелос української народної епіки» [1], є дума про козака Голоту. Запис її словесної частини датується 1693 роком. Проте, музична складова цієї героїчної думи не була зафіксована. Тому С. Гриці доводиться порівнювати поетичний текст думи з записами, зробленими двома століттями пізніше, щоб на основі цього зробити висновок про її можливий музичний стиль. Такий приклад показує, яку цінність несуть музичні нотації в історичному ракурсі. Адже немає жодного зразка дум «давньої» верстви, які б містили нотовану музичну складову. Тому цей матеріал фактично втрачений для дослідників-етномузикологів.

Як бачимо з практики вивчення музичних зразків, нотація дозволяє їх детально порівняти, розкласти на елементи, виявити характерні риси мелосу, визначити ладову модель, загальну структуру тощо. Маємо при цьому зауважити, що жанр думи, за класифікацією С. Грици, належить до так званої астрофічної епіки, яка природно складніша для запам'ятовування і відтворення, ніж строфічна. Адже по суті це музична декламація поетичного тексту з нерівноскладовою формою віршу, що вслід за М. Лисенком, констатує С. Грица [1]. Таким чином, лише за допомогою транскрипцій можна наочно досягнути такого значний і досить складний за структурою музичний матеріал.

Виклад основного матеріалу. Отже, це лише констатація важливої ролі нотацій дум, як і епічних жанрів загалом, з позиції дослідницького інтересу та можливостей. Далі перейдемо до більшої конкретики.

Зазначені на початку переваги нотного письма, яке є інструментом транскриптора, мають і зворотний бік. Адже згаданий універсалізм і чіткість пов'язані з відкиданням всього нестандартного і несуттєвого. І тут ми маємо враховувати умови формування нотної писемності, яка пов'язана з розвитком типових жанрів та структур європейської професійної музики. Іншими словами, система нотного запису найзручніша лише для певного типу музичного матеріалу, адже вдосконалювалась саме з урахуванням його особливостей та, відповідно, містить їхнє усереднене відображення. Таким чином, усередненість та універсалізм, які є значним досягненням цієї системи, водночас є її недоліками, якщо йдеться про записування нестандартного, нетипового музичного матеріалу, яким є думи.

Транскрибування — це процес не лише простої фіксації музики і слів, як може здаватися на перший погляд, але і накладання певної структури на цей матеріал. Таку структуру диктують і власне типові форми нотації, і досвід та рівень розуміння фіксованої музики транскриптором. Вони впливають на особливості музичного запису в процесі транскрибування, на відображення у нотному тексті відповідності між аудіо-рядом та змістом-формою думи. Наочно це можна побачити, наприклад, порівнявши роботи різних транскрипторів з одним і тим самим або подібним матеріалом. Найбільш виразно це видно в аспекті ритмічної організації, яка може бути досить вільно трактована. Можна навести простий приклад: коли ми записуємо польку на 2/4, розуміємо, що у ній присутня така метрична структура з чергуванням акценту та слабкої частки, навіть коли ця структура порушується або невідрізно прослуховується внаслідок особливостей виконання чи помилки музиканта. Ця структура залишається для нас орієнтиром, як і типові ритмічні формули. Звісно можна записати польку і на 4/4 і на 6/4, але це виходитиме за рамки нормативного уявлення про жанр.

У випадку дум метро-ритмічний аспект набагато складніший. За відсутності метричної опори акценти виставляються відповідно до особливостей декламації, яка пов'язана з вербальним текстом. Часто акценти припадають на більші тривалості, що цілком природно. Але в рецитаціях вони є принципово нерегулярними, а всередині побудов уявна метроритмічна канва також порушується. Фрази не можна усереднити, привести до спільного регулярного руху, де мірилом стане, наприклад, восьма або чвертка. Саме відносність тривалостей (зазвичай їхню нестандартну величину додатково позначають), а також порушення одного метричного «знаменника» є способом досягти ефекту «живого»

мовлення в декламації, на відміну від звичної метроритмічної впорядкованості у пісенних, танцювальних жанрах фольклору, а також у професійній музиці та похідних від неї видах. Такий прийом є одним з характерних засобів виразності в думах. Наведемо тут приклад з «Думи про трьох братів самарських» у виконанні Анатолія Парфиненка:

Гей, у-сі по-ля са-мар-ські по-чор-ні - ли та яс-ни-ми по-жа-ра-ми по-го-рі - ли.

Незважаючи на доволі чітку метроритмічну основу, бачимо навмисне її порушення, а також зафіксовані відхилення від нормативної тривалості, її зменшення (позначені значком « \smile »). Ритмічні акценти відповідають смисловим та виділені виконавцем за рахунок більших тривалостей, найдовші з яких припадають на закінчення — основний акцент у фразах. За рахунок цього музикант також підкреслює структуру вірша. Слід також зазначити, що зазвичай кобзарі не дотримуються чіткої метроритмічної пульсації, що природно для речитативного стилю епічних жанрів. Це один з аспектів, який вимагає особливої уваги тринскриптора та розуміння ним структури дум, адже максимально можлива точність фіксації має поєднуватися з коректним трактуванням доволі вільного ритмічного викладу.

В інструментальних переграх, де вербальний текст відсутній, орієнтуватися потрібно на мелодичну логіку, ритм, який задає бас, а також гармонічні звороти та кадансові формули. В кожному конкретному випадку визначальним може бути якийсь один з названих елементів або декілька в комплексі. Транскриптор має вибрати, який з цих засобів важливіший для ритмічного, а також музично-синтаксичного поділу.

Музичний синтаксис — ще одна особливість дум. Він тісно пов'язаний зі словом, вже згадану астрофічною структурою вірша. Рецитації чергуються з великими та малими інструментальними переграми. Вони у своїй структурі також зазвичай мають вільно побудовані фрази,

що дозволяють часткову імпровізацію навколо типових мелодико-гармонічних формул. Інколи досить складно визначити межі побудов внаслідок впливу цього імпровізаційного чинника.

Для прикладу можна навести фрагмент моєї транскрипції пам'ятниці Миколи Будника «Про Святогора», яка за своїми жанрово-стилістичними ознаками близька до думи. Як зазначає М. Хай, вона належить до «нехарактерних спроб використання традиційної стилістики в жанроутвореннях новітнього типу» [4, с. 148].

Вже на початку пам'ятниці можемо побачити метро-ритмічні особливості викладу, пов'язані з тим, що інструментальний супровід і вокально-речитативна партія не збігаються у своїх акцентах. Вони співіснують паралельно, а узгоджуються між собою неточно, акценти збігаються фрагментарно. Така ситуація зберігається протягом усього зразка. Треба зазначити, що транскриптор може виділяти для себе умовні метричні акценти, хоча, як видно з прикладу, метроритмічної й тактової організації тут немає. Проте, виконавець все-таки орієнтується на певні акценти як у вокальній партії, так і в інструментальній. В їхній неодноразовості застосування кобзарем, зокрема, полягають труднощі для нотної фіксації транскриптором.

♩ = 65

Гей же був

п.р.

л.р.

п.р.

в свя-тій Ру-сі та

Подібна ситуація відносності ритмічних акцентів, неодночасності, деколи — розмитості, пов'язана з вільною формою реcitaції кобзаря, для якої супровід відіграє фонову роль. Також у зв'язку з відсутністю регулярних метроритмічних акцентів, які графічно виражаються у вигляді тактової системи, виконавець може недостатньо чітко виокремлювати власну акцентуацію, яка цілком залежить від характеру побудови фраз. Допомогою для транскриптора тут можуть слугувати смислові наголоси в словесному тексті, який у речитативних жанрах має велике значення.

Що стосується звуковисотності, основна проблема, яка тут виникає, — це проблема детальності фіксації та уважності транскриптора. Проблема істотна, але більшою мірою залежить не від розуміння, а від уважності «вуха», ретельності, а також банально «посидючості» та відведеного для роботи часу, особливо в умовах поганої якості аудіозапису, коли потрібно багато разів дослухатися, аби за усіма дефектами з'ясувати реальну звукову картину.

Точність і ретельність фіксації також мають значення, адже можуть проявити для аналітика деталі, непомітні або неочевидні при поодиноких прослуховуваннях. Тому робота транскриптора потребує значно більшої витрати часу і уважних зусиль, ніж це здається на перший погляд. Від цього залежить якість транскрипції та її цінність для подальшого теоретичного дослідження. Адже в деталях нотації можна зафіксувати характерні риси, притаманні конкретному виконавцю. З другого боку, це важливо і для відображення сталої форми дум, яка проявляється у традиційних виконавців як незмінна в певних межах спільна основа. Детально цей принцип описує С. Грица [1]. За її словами, традиційна форма настільки константна, що навіть імпровізація «застосовувалась народно-професійними виконавцями дуже коректно» [1, с. 226].

Висновки. Наостанок треба зазначити, що роль транскриптора насправді не тотожна ролі робота або комп'ютера, який просто фіксує висотні та ритмічні параметри звучання. Якщо зробити фіксацію дум механічною, з великою ймовірністю ми отримаємо недиференційований, хаотичний музичний текст. Адже відсутність згадуваних особливостей європейської професійної музики, таких як, наприклад, регулярність ритму, передбачуваність синтаксису, а також недосконалість живого виконання та аудіозапису, створюють перешкоди на шляху типової фіксації. Робота транскриптора має полягати у наданні звучанню

належної форми, виявленні та фіксації логічних акцентів у музичній тканині, своєрідному її упорядкуванні, що потребує належного розуміння особливостей жанру. При цьому ми завжди повинні пам'ятати, що маємо справу з традицією, яка втілюється різними виконавцями, проте слова та музика дум мають сталу модель розгортання змісту і форми, на чому наголошує С. Грица [1, с. 226]. У зв'язку з цим транскриптор має бути обізнаним з особливостями жанру, уважним до його проявів та коректним, виявляючи належну повагу до великої епічної традиції.

Список використаних джерел:

1. Грица С. Й. Мелос української народної епіки. К.: Наукова думка, 1979. 247 с.
2. Колесса Ф. М. Мелодії українських народних дум. К.: Наукова думка, 1969. 595 с.
3. Хай М. Й. Українська інструментальна музика усної традиції. Київ–Дрогобич, 2011. 466 с.
4. Хай М. Микола Будник і кобзарство. Львів: Астролябія, 2015. 320 с.

References:

1. Hrytsa, S. (1979). Melos ukrainiskoi narodnoi epiky. Naukova dumka. Kyiv. [in Ukrainian]
2. Kolessa, F. (1969). Melodii ukrainiskykh narodnykh dum. Naukova dumka. Kyiv. [in Ukrainian]
3. Khay, M. (2011). Ukrainiska instrumentalna muzyka usnoi tradytsii Kyiv — Drohobych. 466 s. [in Ukrainian]
4. Khay, M. (2015). Mykola Budnyk i kobzarstvo. Astrolabia. 320 s. [in Ukrainian]

УДК 780.614.11:78.071.2Буд](477)



Кость Черемський (Харків, Україна), кандидат мистецтвознавства, голова правління Фонду національно-культурних ініціатив ім. Гната Хоткевича.

Kost' Cheremskiy (Kharkiv, Ukraine), Candidate of Art History, Chairman of the Board of the Foundation for National and Cultural Initiatives named after Gnat Hotkevich.

«МЕТОДИКА БУДНИКА» У ПРАКТИЦІ ТРАДИЦІЙНОГО ВИКОНАВСТВА НА КОБЗАРСЬКИХ ІНСТРУМЕНТАХ

Анотація

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

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

“Budnyk’s method” in modern practice of traditional performance on kobzar instruments

Abstract

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

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

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

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

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

Постать талановитого старосвітського бандуриста, майстра народних інструментів, поета, художника й учителя — Миколи Петровича Будника — займає серед подвижників сучасного кобзарського руху в Україні одне із найповажніших місць. Про М. Будника розповідає багато сучасних авторів, зокрема М. Хай [2], К. Міщенко [3], Р. Польовий [4], Н. Божинський [5], К. Черемський [6] та інші. Він був одним із небагатьох творчих людей, які послідовно і твердо заперечували снобліві й нав'язані думки про приреченість в умовах глобалізованого світу традиційної культури, епічного жанру, кобзарського фаху тощо. Пан Микола (як його називали симпатики і друзі) був категорично незгодний із позитивістською теорією розвитку фольклору, яка заперечувала повноцінне відновлення притаманного українцям кобзарського феномену. Він цілком виважено й послідовно обстоював

думку про вічність епосу як священного оберігача архетипів людства. На своєму особистому прикладі він довів можливість позасистемного існування сучасної творчої особистості, яка обрала для себе кобзарський триб життя й духовні цінності давніх співців.

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

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

Уважаючи, що існування традиції завжди йде поза логічними цивілізаційними стандартами, М. Будник заперечував тезу про невідвортну смерть традиційної культури в глобалізованому світі. Живучість і перспективу традиційної культури М. Будник стверджував власним прикладом, а також закладеним у кобзарському виконавстві і навколокобзарських справах потенціалі (у т.ч. виготовленні музичних інструментів, емоційно-інтелектуальній праці над осмисленням кобзарських творів тощо). Урешті решт Миколі Буднику вдавалося робити незбагненну з прагматичної точки зору справу — відновлювати у нинішньому суспільстві щире сприйняття традиційної української музики, епічного жанру. При кожній можливості панотець активно демонстрував свою позицію щодо невичерпності можливостей кобзарського виконавства у трансляції надбань минулих віків і сучасних історичних подій тощо.

Сьогодні можна впевнено говорити, що М. Буднику вдалося емпірично віднайти й послідовно втілювати в повсякденній практиці методу емоційно-духовного побудження слухача до активного пізнання

традиційної музики, й у першу чергу — народнього епічного спадку (кобзарських дум, битовщин тощо). У середовищах, які досліджують і займаються відновленням традиційного кобзарського виконавства, згаданий феномен отримав назву «*кобзарського інсайту*».

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

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

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

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

Миколою Будником був запропонований досить зважений і практичний алгоритм пробудження інтересу симпатиків до традиційної кобзарської спадщини. Концепція Будника полягала в поступовому й послідовному проходженні неофітом кількох вузлових етапів пізнання, які потребували від нього прихованої, але доволі інтенсивної роботи над формуванням світоглядових засад, характерних орієнтирів духовного зростання, зокрема:

- 1) зацікавлення учасника традицією українських співців-музикантів;

- 2) позбавлення упередженості у сприйнятті епічної спадщини;
- 3) робота над власним вдосконаленням.

Коротко розглянемо кожен із зазначених етапів.

1. Зацікавлення

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

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

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

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

Добре вивірені й доречно заведені майстром епічна співогра, роздум, дискусія зазвичай настроювали початківця на довірливу бесіду. І нерідко ставалось так, що не розуміючи спершу кобзарського виконавства, учень за деякий час міг вже вільно аналізувати зміст співавого, розвивати епічний настрій, пристосовувати його до власних душевних потреб тощо.

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

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

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

Микола Будник любив говорити, що душевні «вікна сприйняття» традиційної музики відкриваються в людини кілька разів за життя, проте в молодості це відбувається на «пільгових» умовах. Отже, краще починати знайомство з кобзарськими жанрами ще змалку. Водночас,

на думку М. Будника, ступінь розуміння кобзарської музики залежить здебільшого від особистих якостей учня, його зацікавленості й попередньої обізнаності з матеріалом.

Під враженням одного з фільмів про американського автентичного співця, Микола Будник говорив, що якщо навіть індіанці не вважають відродження свого епічного виконавства приреченою справою, то українці й поготів мусять думати про свою традицію лише позитивно. Тож, на думку панотця, відродження споконвічного ставлення українців до епосу серед сучасного покоління українців є цілком можливим. Звичайно, потрібно враховувати й ті можливі зміни у сприйнятті традиційної музичної спадщини, які можуть відбуватися у свідомості слухача через різноманітні поп-культурні нашарування, міксові уявлення, впливи іноземних доктрин тощо. Проте, не потрібно з цього робити трагедії, адже природне розуміння епічного жанру завжди перемаже штучні суспільні упередження й психологічні комплекси.

2. Позбавлення упередженості у сприйнятті епічної спадщини

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

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

- епос є несучасним. Слухати українські думи нинішньому поколінню є нудним заняттям, яке відбирає непомірну кількість корисного часу;
- епос є примітивний у музичному плані. Його більш-менш адекватне сприйняття можливе лише при композиторському опрацюванні й осучасненні музичного тексту тощо;
- епос є нетолерантним до етнічних меншин [7] України. Виконання українських дум в автентичному вигляді перешкоджає встановленню міжкультурного діалогу, міжнаціональної злагоди, міжнародного миру. Тому текстова частина історичних

дум мусить піддаватися ретельній ревізії, а виконавство повного тексту є неприпустимим. Отже, для ознайомлення слухачів достатньо демонструвати лише цензуровані, політкоректні й толерантні купюри українських дум.

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

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

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

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

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

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

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

1. Привчити себе до постійного слухання традиційної музики.

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

2. Подолати психологічні бар'єри свого сприйняття.

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

3. Активно включатися до процесу виготовлення музичних інструментів.

Микола Будник уважав виготовлення музичних інструментів неодмінною умовою для повноцінного становлення майбутнього виконавця, майстра. Разом з тим, М. Будник всіляко заохочував початківців до колективних цехових виїздів на, так звані, заготовлення музичних інструментів до лісу. У неформальній і дружній обстановці всі охочі

могли видобути з дерева (зазвичай, верби, клена чи груші) заготовку під майбутній кобзарський інструмент — кобзу, бандуру чи ліру тощо. Весела й результативна праця на тлі цікавих оповідок, дискусій, співу, спільного чаювання наснажували новака романтикою й нерідко прихилили до кобзарської справи. Візьмемо до прикладу типовий випадок із Олександром Н.:

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

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

Саме так, починаючи здаля, зі здавалося б механічного заготовлення деревини під майбутній інструмент, можна розпочати процес лікування й перевиховання заскорузлої у побуті людини... Мальовничі пейзажі лісу, добре товариство, злагоджена й затята робота над обробкою деревини, запашний чай, цікаві оповіді, побрехеньки... А ще — однодушно, природньо й до часу заспівана пісня нерідко розривала замкнутий простір стереотипів й уводила новачка в ламінарний світ сучасного кобзарства... І нерідко траплялося так, що людина, одного разу з'їздивши на заготовки, непомітно для себе починала по-іншому сприймати кобзарське виконавство, епічні твори і їхнє значення. Несподівано для самої себе їй непереможно хотілося їхати на

кобзарські майстри виїзди і наступного разу. А після заготовок — бажалося вже зробити власну бандуру і грати на ній самому.

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

3. Робота над власним удосконаленням.

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

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

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

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

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

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

Таке особливе ставлення слухачів до кобзаря у поєднанні з сумлінною виконавською роботою самого виконавця, на думку М. Будника, здатні *активувати архетип традиційного співця*. Архетип, який радянська влада десятиліттями старанно вихолощувала й викорінювала зі свідомості українців. Намагатися активізувати архетип традиційного співця — означає спробувати реанімувати всю потужну систему реагування суспільства на постать носія традиції, якою вона була споконвіку. Успіх такого відродження поверне не лише традиційну повагу до співця-музиканта в суспільстві, але й щире розуміння серед громадян його місії, духовного значення і творчого набутку.

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

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

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

Микола Будник цілеспрямовано працював із молодими подвижниками кобзарського виконавства, намагався прищепити їм

необхідні кобзарські якості, вміння й розуміння перспективи своєї діяльності.

На думку Миколи Будника, відродження кобзарства — це не лише відновлення виконавства на традиційних інструментах, давнього репертуару й навіть самої співоцької субкультури. Важливим є також відновлення в суспільстві адекватності сприйняття кобзарського набутку та інтеграція виконавської спільноти традиційних співців до сучасних культурних процесів в Україні. Будник уважав, що реалії нинішнього часу, попри негативи, є цілком придатними для досягнення суспільством кобзарського духовного і творчого спадку.

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

- 1) у співогрі відштовхуватися лише від базових, перевірених автентичних взірців (зокрема, від виконавства Георгія Ткаченка);
- 2) навчитися перебувати у стані динамічної зосередженості на співоцькій справі, зануренні в епічній стихії (постійним прослуховуванням традиційної кобзарської класики, у т.ч. записів автентичних кобзарів і традиційних подвижників кобзарської справи; вивченням літератури, етнографічних та історичних матеріалів тощо);
- 3) спершу грати й співати лише «для себе». Коли рівень виконавства дозволить — співати для вузького родинного кола чи кола однодумців. І лише згодом, коли виспів і виконавство стануть невимушеними й природними, — для загалу;
- 4) при знайомстві з новим твором одразу намагатися відчутти його емоційно, емпатично осягнути його сутність. Зрештою, шліфуючи виконання твору, дійти до рівня відстороненості: ототожнюватися не з героєм оспіваного твору, а зі співцем-сучасником оспівуваних подій;

- 5) для набуття виконавської практики кобзарю-учневі пропонується співати із заплющеними очима, не заглядати на струни, підбирати мелодію наосліп та інтуїтивно, інструмент тримати строго «притискаючи до серця»;
- 6) засвоївши модель класичної традиційної співогри, потрібно просуватися до власного, індивідуального виспіву живої історії. *«Невиспіване лишається для нас мертвою абстракцією, — говорив М. Будник, — лише виплакана й виспівана історія є повноцінною»;*
- 7) пошук і віднайдення нових смислів епосу складає шлях розвитку традиції. Саме в інтелектуальному переосмисленні, чуттєвому його переживанні і традиційному, наближеному до автентичного, відтворенні відкривається перспектива подальшого існування цього важливого для людської цивілізації жанру.

І, нарешті, задля досягнення успіху сучасний кобзар повинен незламно вірити у власні сили, силу своєї уяви та свого виконавства. Така позитивна установка може долати навіть фатальну інерційність посттоталітарного суспільства, громадської упередженості та скепсису.

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

Список використаних джерел:

1. Caroline Bithell and Juniper Hill. «An Introduction to Music Revival as Concept, Cultural Process, and Medium of Change». In *The Oxford Handbook of Music Revival* ed., pp. 3–42. New York: Oxford University Press, 2014.
2. Хай М. Микола Будник і кобзарство / Михайло Хай. Львів: Астролябія, 2015. 319 с.
3. Міщенко К. Майстер Микола Будник. Спогади / Катерина Міщенко. Студія МІ. 2012. URL: <https://my.etnoua.info/novyny/majster-mykola-budnyk/#more-3008>

4. «Так казав Микола Будник» (кобзарський самовчитель) / Упорядник Назар Божинський. Київ, 2016. 275 с.
5. Польовий Р. Кобзарський панотець Микола Будник / Ренат Польовий // Кобзарі в моєму житті. К.: Діокор, 2003. 109 с. URL: <https://etnoua.info/novyny/kobzarskyj-panotec-mykola-budnyk-rpoljovyj-2003/>
6. Черемський К. Шлях звичаю / Кость Черемський. Харків, 2002. С. 342–354.
7. Patel Aniruddh. Music, Biological Evolution, and the Brain. URL: <http://cnx.org/contents/UDM27Ls4@7/Music-Biological-Evolution-and>
8. Huron David. Is Music an Evolutionary Adaptation // Annals New York academy of sciences, 2001. p. 43–61. URL: http://musicog.ohio-state.edu/home/data/_uploaded/pdf/Huron%20%202001%20%20Is%20music%20an%20evolutionary%20adaptation.pdf
9. Черемський К. Етномузичні аспекти практики українських співців-музикантів/ Кость Черемський//Традиційні музичні інструменти кобзарів і лірників: Матеріали науково-практичної конференції з міжнародною участю, 2 червня 2017 р., Київ, НЦНТ «Музей Івана Гончара» Харків, 2017. 240 с.

References:

1. Caroline, Bithell and Juniper, Hill. (2014). «An Introduction to Music Revival as Concept, Cultural Process, and Medium of Change». In *The Oxford Handbook of Music Revival* ed., pp. 3–42. New York: Oxford University Press. [in English]
2. Khai, M. (2015). *Mykola Budnyk i kobzarstvo* / Mykhailo Khai. Lviv. 319 s. [in Ukrainian]
3. Mishchenko, K. *Maister Mykola Budnyk. Spohady*/ Kateryna Mishchenko // *Studiia MY*. 2012. URL: <https://my.etnoua.info/novyny/majster-mykola-budnyk/#more-3008> [in Ukrainian]
4. «Так казав Mykola Budnyk» (kobzarskyi samovchytel) / Упорядник Назар Bozhynskyi. (2016). Kyiv. 275 s. [in Ukrainian]
5. Polovyi, R. (2003). *Kobzarskyi panotets Mykola Budnyk* / Renat Polovyi // *Kobzari v moiemu zhytti*. К.: Diokor. 109 s. URL: <https://etnoua.info/novyny/kobzarskyj-panotec-mykola-budnyk-rpoljovyj-2003/> [in Ukrainian]
6. Cheremskyi, K. *Shliakh zvychaiu* / Kost Cheremskyi. Kharkiv: Hlas, 2002. S. 342–354. [in Ukrainian]
7. Patel Aniruddh. Music, Biological Evolution, and the Brain. URL: <http://cnx.org/contents/UDM27Ls4@7/Music-Biological-Evolution-and> [in English]
8. Huron, David. (2001). *Is Music an Evolutionary Adaptation*. Annals New York academy of sciences, 2001. r. 43–61. URL: <http://musicog.ohio-state.edu/home/>

data/_uploaded/pdf/Huron%20%202001%20%20Is%20music
%20an%20evolutionary%20adaptation.pdf [in English]

9. Cheremskyi, K. (2017). Etnomuzychni aspekty praktyky ukrainskykh spivtsiv-muzykantiv/ Kost Cheremskyi//Tradytsiini muzychni instrumenty kobzariv i lirnykiv: *Materialy naukovo-praktychnoi konferentsii z mizhnarodnoiu uchastiu, 2 chervnia 2017 r.*, Kyiv. 240 s. [in Ukrainian]



Віктор Мішалов (Торонто, Канада) кандидат мистецтвознавства, науковий співробітник катедри української мови Монаш Університету, Мельбурн-Австралія

Victor Mishalov (Toronto, Canada) Candidate of Art History, a researcher at the Department of Ukrainian Language of the Monash University, Melbourne-Australia.

ВИКОНАВСЬКІ РЕКОНСТРУКЦІЇ БАНДУРНИХ ТРАНСКРИПЦІЙ ФІЛАРЕТА КОЛЕССИ: ТЕОРЕТИЧНІ ТА ПРАКТИЧНІ ЗАСАДИ

Анотація

Останнім часом набирає популярність відтворення зразків українського фольклору. З'явилися виконавські колективи, які використовують автентичні зразки у власній творчості. Під впливом живого відтворення формуються нові концепції відносно українського музичного фольклору.

Із інструментальних танкових мелодій на бандурі у виконанні традиційних кобзарів мало-що було записано та транскрибовано. В науковому обігу фактично існує лише незначна їх частка. Це, насамперед, записи М. Лисенка від кобзаря О. Вересая, які були здійснені на початку 1870-х років, та низка транскрипцій, які зробив Ф. Колесса від записів слобідського кобзаря Гната Гончаренка у 1904–10 роках.

У статті автор, на підставі аналізу свого власного досвіду теоретичного дослідження та виконавської реконструкції гри на традиційній бандурі, розглядає актуальні проблеми методики вивчення строїв, способів гри, автентичного бандурного репертуару, манери виконання та механізмів перенесення їх на практику відтворення в умовах сучасного науково-реконструктивного руху.

Ключові слова: Г. Гончаренко, О. Вересай, народна бандура, кобза О. Вересая, транскрипції, танці кобзарські.

Performed reconstructions of Filaret Kolessa's transcriptions for bandura: Theoretical and practical grounds

Abstract

Recently, the performance and reproduction of samples of authentic Ukrainian folklore has been gaining popularity. Performers have appeared, which analyze authentic samples and introduce the conclusions of this analysis into the performance reproduction of these

examples. Under the influence of such live reproductions, new concepts are formed regarding the performance of Ukrainian authentic folklore. Of the instrumental dance melodies on the bandura performed by traditional kobzars, few were recorded and transcribed. In fact, only a small number of them are in scientific circulation. These are, first of all, recordings by M. Lysenko from the kobzar O. Veresay in the early 1870's, and a number of transcriptions made by F. Kolessa from the Sloboda kobzar Hnat Honcharenko in 1904–10.

In the article the author, on the basis of the analysis and his own experience of theoretical research and executive reconstruction of performance on the traditional bandura, considers actual problems regarding the technique of playing systems, manner of performance, authentic bandura repertoire, manners and methods for the transfer to practice of their reproduction in the modern scientific-reconstructive movement.

Key words: H. Honcharenko, O. Veresay, folk bandura, transcriptions, kobzar dances.

Найперші слухові транскрипції Миколи Лисенка не лише відтворювали мелодію, але акуратно віддзеркалювали і техніку гри на інструменті, яким володів кобзар О. Вересай¹. Транскрипції були настільки якісні, що можна було достеменно відтворити техніку гри на інструменті, яким він володів. У 1990-х роках це було зроблено В. Кушпетом, його студентами та послідовниками.

Із записами, здійсненими Ф. Колесою, ситуація дещо складніша: виникає чимало неясностей. Це, в першу чергу, пов'язано з тим, що Ф. Колесса, як громадянин Австро-Угорщини, не мав можливості вільно пересуватися по Російській імперії, й особисто не бачив як грав на бандурі кобзар Г. Гончаренко. Без безпосереднього спостереження гри кобзаря, він міг тільки транскрибувати і використовувати інформацію, що її можна було чути на записах, які йому переслали. Звукозаписувальна апаратура, яку вживали для цих записів була недосконалою, обладнання нечутливим і таким, що погано записувало низькі та високі звукові коливання, особливо в басовому та верхньому регістрах. Тобто, фонограф був розрахований лише для запису звуків в середньому регістрі. Крім цього, записи на воскових роликах після кожного рекордування стиралися і з часом втрачали свою виразність.

Ф. Колесі вдалося схопити лише головні аспекти мелоритмічних контурів танків, переважно тільки мелодію, іноді дещо з супроводу, а також зазначити темп. Інша інформація, що стосувалася виконавства, як наприклад, штрихи мелодійної лінії (легато, стакато, щипком,

¹ Від О. Вересая М. Лисенко записав: Дудочка, Козак, Козак, Козак, Ой їхав не заїхав, Козак-валець, Циганочка, Бугай, Кисіль.

сковзанням), бік нігтя, місце по струні (біля поріжка, кобилки та середині струни) ноти супровідних акордів (зазначення, яким пальцем та якою рукою певна нота гралася) — зафіксувати не вдалося.

Іноді в процесі транскрибування виникали помилки. Є моменти друкарських пропусків знаків альтерації, а є похибки, що виникли в процесі самого транскрибування, та ще й такі, що виникли, власне, у грі самого кобзаря. Нерідко в транскрипції з'являлися ноти, які згідно з поданим строем, кобзар фізично не міг заграти на своєму інструменті, а іноді у нотації бракує знаків альтерації в певних тактах. Через акустику, пов'язану з будовою самого інструменту, важко було виразно чути супровідні акорди в середньому регістрі, чи остинато в верхньому, які гралася в лівій чи в правій руках. Про це Ф. Колесса писав і згадував неодноразово. Ноти погано піддавалися запису та передавалися апаратом. Ф. Колесса писав: «Середні й басові тони кобзи виходять на фонограмі взагалі невиразно — через те й запис не вийшов повний» [2, с. 528]. В іншому місці він пише: «Сама мелодія виходить на кобзі дуже виразно, проте не можемо ручатись за повну точність у записі середніх і басових тонів а ... через те неможна було написати пауз на тих місцях, де не чути басових тонів». [2, с. 522]

Крім записів Ф. Колесси, що були надруковані, є ще запис «Козачка» з репертуару Гната Гончаренка, якого на ноти розписав Гнат Хоткевич. Це запис, який був зроблений, в першу чергу, задля педагогічної мети, бо Г. Хоткевич добре володів технікою гри на бандурі, і розумів проблеми, які природньо виникали у партії бандури. У нотах Г. Хоткевич звертав увагу на фактуру гри Г. Гончаренка: де грали різні руки, в якій теситурі, чи регістрах, і також, яким пальцем і як саме захищувалися певні струни. [8, с. 122].

Приклад: Козачок в записі від Г. Гончаренка Г. Хоткевича (початок)

Існують ще нотатки щодо техніки гри на бандурі, які розписав майстер музичних інструментів та бандурист О. Корнієвський. Дійшли до нас також фотографії та ілюстрації, які показують постановку його рук і пальців на інструменті, які під час гри вживав Г. Гончаренко.

Завдяки Г. Ткаченкові та його послідовникам до нас дійшла бандура старосвітська в такому вигляді, як вона існувала наприкінці XIX століття, та живий зразок традиційної техніки гри на ній, який дуже відрізняється від тих технік, які сьогодні вживають академічні бандуристи.

На жаль, сучасні бандуристи на т. зв. «академічних» «київських» бандурах грають на своїх інструментах таким способом, який сильно відрізняється від традиційного, що ним володів кобзар Г. Гончаренко. Це, пов'язано зі зміною конструкції інструменту, тобто додатковими хроматичними струнами, подвійним налаштуванням кілків та механіки у шемстоку, яка заважає лівій руці грати по обичайці на приструнках. Без можливості вільної гри лівої руки, важко зрозуміти записи Ф. Колесси та практично відтворити, як ці твори гралися на народній бандурі.

Народився Гнат Гончаренко 1835 року в кріпацькій родині у слободі Ріпки, Харківського повіту на Слобідщині. Пізніше — переїхав до Губаєнкового хутора. Осліп рано, на третьому році життя². В деяких джерелах подають інший вік — 13 років.

За свідченням Є. Криста, у 22 роки пішов навчатися до панотця Петра Кулибаби, в якого вчився 4 місяці (у Криста подано, що вчився лише 3 місяці), а далі вдосконалювався, слухаючи інших кобзарів. У спогадах Ф. Колесса писав, що «... незважаючи на невеликий репертуар дум, Гончаренко архаїчним способом рецитації і бандурною грою вибивається на найчільніше місце з-поміж живих кобзарів», його виконавству властиві «... архаїчні ознаки, що виявляють в Гончаренкові співця давньої школи, спадкоємця найкращих кобзарських традицій» [2, с. 568].

Серед слобідських кобзарів Гнат Тихонович Гончаренко — найстарший (75 років). Про нього маємо матеріали, які докладно описують його гру на бандурі. Про Г. Гончаренка вперше згадав у 1885 р.

² Вчені помітили, що люди, які сліпнуть рано в дитинстві, мають розвинений слух, адже та частина, яка у здорових людях переробляє візуальну інформацію даремно не існує і згодом починає переробляти аудіо-інформацію. Сліпці часто мають абсолютний слух і специфічно розробляють сонорну ехолокацію, завдяки чому можуть пізнавати світ за звуками.

М. Сумцов [5, с. 154]. Перші записи дум від Гончаренка зробив П. Тиховський 3 травня 1899 р. Гнат Хоткевич особисто знав бандуриста ще з часів навчання в реальній школі, десь в 1894 р. [6, с. 135].

Гнат Гончаренко протягом свого життя мав кілька бандур. Першу бандуру придбав коли вчився, десь в 1857 році. Про цю бандуру ми сьогодні мало знаємо. Потім він придбав іншу бандуру в московського столяра, який жив у Харкові, десь у 1885 р. Цей інструмент мав 4 баски та 16 приструнків. Цю бандуру Г. Гончаренко продав колекціонеріві та любителю кобзарської справи О. Бородаєві в 1904 р. Після продажу цієї бандури О. Бородаєві Гнат Гончаренко придбав собі інший інструмент — на 5 басків та 15 приструнків. Її зробив деркачівський майстер Арсентій Мова. На відміну від попереднього, цей інструмент не задовольняв кобзаря. Незадоволений своїм інструментом роботи майстра О. Мови був також і Г. Хоткевич, який пише, що йому прийшлося її переробити, відклеюючи деку, переробляючи в середині всі пружини щоби довести інструмент до відповідно повноцінного звуку. Гнат Хоткевич писав: *«Підманули старого порядною сумою, і той продав зі слізьми. Справив потім собі іншу, але не міг до неї „привикнути“; і це, видимо, боляче було Гнатові»*. Сам Гнат Гончаренко говорив: *«На старій я й ніччю, бувало, встану, поки не спитьсья, й граю. А до цієї — не лежить моя душа»* [9, с. 14].

Цей інструмент Гната Гончаренка знаходиться сьогодні в музеї кобзарства Національного історико-етнографічного заповідника «Переяслав» під інвентарним номером № 2042. М. Товкайло свідчить, що, на відміну від інших музейних старосвітських інструментів, вона нині цілком придатна до використання. Третій інструмент, який служив кобзареві для записів Лесею Українкою і зберігався в музеї М. Лисенка в Києві.

Існують різні записи Г. Гончаренка. В 1904 р., ще на старій бандурі з 4 басками та 16 приструнками, були зроблені записи О. Бородаєм та Г. Хоткевичем. Пізніше, в 1908 р., були інші записи, здійснені Климентом Квіткою та Лесею Українкою в Ялті, які вони переслали Ф. Колесі до Львова для розшифрування. Ці записи відрізнялася від попередніх, які здійснив О. Бородай та Г. Хоткевич, бо були здійснені на бандурі, що вже мала 5 басків та 15 приструнків.

Гнат Гончаренко вчився 4 місяці у слобідського кобзаря Петра Кулибаби з с. Вільшани Деркачівського району. П. Кулибаба,

за деякими свідченнями³, учився в Остапа Вересая. Крім Гната Гончаренка, в П. Кулибаби були й такі відомі учні, як Михайло та Улян Вальківські. Пізніше він самостійно удосконалював свою техніку, слухаючи інших кобзарів. Є припущення, що Гончаренко міг грати на скрипці або був у тісних зв'язках з народними скрипальями, адже техніка гри лівої руки на бандурі дещо нагадує техніку гри лівої руки на скрипці, стрій бандури (Ля мажор — Ля мінор, Ре мажор) також вказує на зв'язок зі строем скрипки, а танкові мелодії, які він грав, нагадують танкових мелодій народних скрипалів.

Як виконавець, Гнат Гончаренко отримував про свою гру дуже позитивні відгуки слухачів. П. Тиховський писав, що Гнат Гончаренко *«очень хорошо играет на кобзе»*. Леся Українка теж залишила відповідний запис: *«Гончаренко грає ліпше, ніж співає: в музиці він віртуоз межи простими бандуристами»* [8, с. 135]. У листі до Гната Хоткевича, від 4.XII.1908 р., Леся Українка згадує *«тую непостижиму загадку, що при співі дум, настроєних на мінорному звукоряді, акомпанемент проводиться на мажорному звукоряді, що проте якимось чудом не ріже вухо»* [9, с. 16].

Філарет Колесса зазначає, що Гнат Гончаренко, граючи на бандурі, *«зрідка натискає пальцями лівої руки довгі струни, натягнені здовж ручки, як то буває при грі на гітарі; через те кожна довга струна може видавати різні звуки»* [2, с. 569]. Щодо цього, Г. Хоткевич писав: *«Не кожна, — сказав би я. Більш ніж певен, що придавлював Гончаренко тільки першого (найтоншого — В. М.) баса і дуже, мабуть, зрідка якого іншого»*. Це характеристика техніки, що не зустрічається в інших слобідських кобзарів, хоча це — прийом, який застосовував і Гнат Хоткевич у своїй грі” [9, с. 25].

Про гру Гната Гончаренка Філарет Колесса писав: *«У техніці бандурної гри виявляє Гончаренко справжнє мистецтво. Тони з-під його пальців виходять чисті і звучні, рівно, мов перлини, пересипаються у швидких пасажах, зростають і набирають сили в переходах від р до f, звучать сильними акордами у закінченнях періодів і дискретно стихають серед співу, даючи гармонічний підклад рецитації або перетинаючи її золотим мереживом тонких фіоритур і пасажів»* [2, с. 569].

³ З цим важко погодитися. Техніка гри на бандурі у Гончаренка та Вересая суттєво відрізнялася, як і конструкція інструментів. Крім того, репертуар настільки відрізнявся, що важко бачити таку спорідненість. Крім цього вони жили далеко один від одного, в різних губерніях.

Гнат Хоткевич не зовсім був згідний із думкою Ф. Колесси і так відгукнувся на цей опис слобідської манери виконання: *«Так говорить далека територіально від Харківщини людина. І це дитирамб не лише самому Гончаренкові індивідуально — це визнання першенства харківської школи. Гра Холодного в свій час дивувала сучасників і слухачів, і самих бандуристів. Говорилося про якусь особливу „зінківську науку“, як про велику мудрість»* [9, с. 50].

Філарет Колесса помічає подібність між стилем виконання дум у Гната Гончаренка й Остапа Вересая, між строем їхніх інструментів і навіть у чисто інструментальних мелодіях танків. Цю приналежність пояснили тим, що деякі дослідники вважають, що учитель Г. Гончаренка — П. Кулибаба, вчився в кобзаря О. Вересая [2, с. 49].

Епічний репертуар Г. Гончаренка складався з 3-х дум: «Олексій Попович», «Про вдову», «Про сестру і брата». Існують відомості що раніше Г. Гончаренко ще знав думу «Про втечу трьох братів з города Озова». Ходив кобзарювати «на пару» з незрячим товаришем-стихівничим (зі Змійова) та хлопчиком-поводарем.

У Г. Гончаренка навчалися: С. Горобець із Богодухівського повіту, Петро Древченко з хут. Залютине, Ераст Вудянський із с. Польового, Грицько Байдигов із с. Олексіївка, Микола Демченко. Проте, найвідоміші з-поміж усіх були мабуть кобзарські корифеї Петро Древченко, Павло Гащенко й Іван Кучеренко.

Першими ініціаторами та виконавцями цього епохального проєкту запису на фонографі кобзарського виконавства виступили Гнат Хоткевич та Олександр Бородай⁴ (1903–1905). Згодом після переїзду Г. Хоткевича в еміграцію, в 1905 р., їхню ідею підхопили Опанас Сластіон, Леся Українка та Климент Квітка. За сприяння

⁴ **Олекса́ндр Іва́нович Борода́й** (Бородаєвський) (1844 — † 1919) — Американський підданий. Військовий інженер. Викладач у Музично-драматичній школі М. В. Лисенка. Заарештований 1919 року та розстріляний більшовиками. Любитель кобзарської справи. Сприяв у записуванні кобзарів на валиках 1904 року в Харкові купив бандуру Гната Гончаренка. 1906 року був у комісії в справах класу кобзарства в Лисенківській музичній школі в Києві. Бородай заангажував Олександра Кошиця на написання підручника гри на бандурі. Мав бути спонсором підручника гри на бандурі Гната Хоткевича, але посварився з ним.

Купив 8 фонографів, які 1908 року використовували Леся Українка, Опанас Сластіон та Філарет Колесса для запису кобзарів.

та матеріальної підтримки подружжя (і насамперед Лесі Українки) для запису репертуару кобзарів і лірників була організована спеціальна фольклористична експедиція на Наддніпрянську Україну. Реалізувати цей важливий для української культури проект запросили Ф. Колессу.

Влітку 1908 року Ф. Колесса і О. Сластіон у Миргороді (Полтавщина) схопив на валики думи та пісні від шести народних виконавців. Після повернення галицького збирача до Львова, О. Сластіон продовжив фонографування співу та гри кобзарів та лірників (1908–1910 рр.). До запису, восени 1908 року, долучилися також і сама Леся Українка та К. Квітка. Всього в ході проекту було рекордовано щонайменше сто валиків. Усі фонограми для транскрибування та підготовки до публікації були переслані Ф. Колессі до Львова. Завдяки його жертовній праці незабаром світ побачили два томи «Мелодій українських народних дум» (1910; 1913 рр.) [5].

Після появи транскрипції, які зробив Ф. Колесса з гри кобзаря Гната Гончаренка, Гнат Хоткевич написав деякі замітки. Раніше він мав нагоду послухати та побачити гру кобзаря зблизька. Гнат Хоткевич вважав, Г. Гончаренка одним з кращих майстрів і пише що так всі говорили. Зате, після перегляду транскрипції «Попаді» написав, що «... *на сторонне око по записах це не видно*». Хоткевич далі писав що ця транскрипція подана «... *з скорбно убогим супроводом — і що так Гнат Гончаренко ніколи не грав*» [7, с. 52].

Мабуть, цей «скорбно-убогий супровід» виявився таким, бо детально супровід фонограф записати не міг. Ми бачимо, що у записах які зробив Ф. Колесса, нижні ноти зовсім не фіксувалися, і зрозуміло, що їх не можна було транскрибувати. Так само було з нотами у вищому регістрі. Із нот верхньої октави — зовсім нічого не записано.

Крім проблеми з чуттям нот в крайніх теситурах, Г. Хоткевич звертає увагу на те, що Ф. Колесса не помічав таких тонкощів, як: якою рукою кобзар грав певні пасажі. Не знаючи і, мабуть, не розуміючи деталів техніки гри на бандурі, Колесса багато чого пропустив, коли транскрибував. Хоткевич наводить приклад, де звертає увагу на два такти — 4-й і 7-й. «*В 4 -м — бас — квінта й октава. Для звичайного кобзаря октава доступна тільки правою рукою. Отже, з того видно, що внизу написано праву руку, а зверху — ліву. А в 7 -м такті в скрипковому ключі записано такий пасаж, якого звичайний кобзар лівою рукою не грає, а тільки правою, — виходить, що права рука*

пишеться вгорі. Отже, нічого розібрати не можна. І таких *lapsus'ів* повно на кожній сторінці» [7, с. 53].

Від фотографії та ілюстрації, які до нас дійшли, ми бачимо, що Гончаренко грав, переважно, лівою рукою по обичайці, а права рука грала на нижньому регістрі. Ліва рука іноді грала мелодійну функцію. Від «Козачка», який записав Г. Хоткевич, ми бачимо, що іноді ліва рука грала ноти остинато у верхній октаві (переважно на тоніці чи на квінті акорду), а також в прориві правої руки, та іноді бандурист міг перекинути ліву руки на басові струни.

Гончаренко був майстром проведення мелодійних ліній двома руками і на це Г. Хоткевич звертає увагу. Г. Хоткевич виокремлює «Дудочку» як «яскравий приклад, як недбало було записано з погляду кобзарської гри. Виходить по запису, що Гнат грав “по чернігівському” правою вигравав мелодію, а лівою бив баси, коли в дійсності нічого подібного не було. Це типові пасажі для харківського способу гри, і при цьому способі, коли ліва відбиває шістнадцятьку, вони набирають особливого виразу» [7, с. 54].

Приклад — GX — Дудочка (уривок)

The image shows two systems of musical notation for a Bandura piece. The first system is labeled 'Bandura' and consists of two staves: a treble clef staff with a melody and a bass clef staff with a bass line. The second system is labeled '7' and also consists of two staves, continuing the melody and bass line. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4.

Г. Хоткевич далі пише, що він ці пасажі добре пам'ятає у виконанні Гончаренка, адже він на неї звернув увагу ще в 1910 р., коли видав свою композицію «Одарочка», де вживав подібні технічні пасажі.

Приклад — Дудочка — Як Хоткевич вважав, що Г. Гончаренко грав

Стрій.

Існують деякі проблеми відносно строю струн бандури Гната Гончаренка. Ці проблеми відчував і Ф. Колесса, і Г. Хоткевич, і В. Кушпет.

Стрій бандури Ф. Колесса подає за описом К. Квітки та Л. Українки такий [2, с. 569]:

Приклад — Стрій (1) бандури Гончаренка на весело — Стрій бандури Ф. Колесса подає за описом К. Квітки та Л. Українки такий [2, с. 569]:

Ф. Колесса пише, що такий стрій вживав Г. Гончаренко для акомпанементу дум «Про Олексія Поповича», «Про сестру та брата» та для мажорних козачків.

Про виконання думи «Про удову» Ф. Колесса пише, що Гончаренко підніс увесь стрій струн на один тон вище⁵. К. Квітка, який прослухав запис Гончаренка на фонограмі, вважав, що з того вийшов би стрій E-dur. Ф. Колесса помічає тут помилку, оскільки звукоряд мав би бути таким: e', fis', gis', ais', h', cis'', dis'', e''.

⁵ Те, що Гончаренко підвищував стрій бандури для думи «Про Вдову» помітили і Квітка, і Колесса, — з тою різницею, що Квітка каже, ніби з того підвищення вийшов стрій — E-dur, а Колесса математично точно визначає звукоряд — e', fis', gis', ais', h', cis'', dis'', e''. Хоткевич пише, що він не чув валиків, але думає, що Гончаренко не завжди піднімав усі струни математично на тон і часом, може, яку струну підняв лише на пів тона, що в такому випадку міг чути Квітка [9, с. 51].

Приклад — Стрій (2)



Для виконання мінорних козачків К. Квітка зазначив, що Г. Гончаренко знижував *fis* і *ais* (*cis*), але Ф. Колесса пише, що на підставі своїх записів на фонограмі, він спускав і *gis*. Так само перестроював “підструнки” (*cis*) ось таким чином:

Приклад — Стрій (3) бандури для сумно [2, с. 569].



К. Квітка звертає увагу, що Гончаренко знижував на півтону лише третій і десятий приструнок, з чого вийшов стрій ґами *d-moll*. Та з попереднього виходить, що кобзар мусив знижувати на півтону також 4-й і 11-й підструнки.

Колесса подає, що Г. Гончаренко, граючи на бандурі, «Зрідка натискає пальцями лівої руки довгі струни, натягнені поздовж грифа, як то буває при грі на гітарі; через те кожна довга струна може видавати різні звуки» [2, с. 268]. Хоткевич пише «Не кожна. Більш ніж певен, що придавлював Гончаренко тільки першого баса і, дуже мабуть зрідка, якого іншого. Отже теоретично можна придавлювати кожного баса, але практично це було не так» [9, с. 51].

Але, ці строї не зовсім збігаються з тим, що було зафіксовано в транскрипціях. По-перше, 3 найвищі ноти зовсім ніколи не з’являються, а нижні ноти також не зафіксовані. Крім цього, в нотах присутні струни в малій октаві, які не були фіксовані в строї бандури.

В поданій нижче таблиці видно, що в деяких танках з’являються ноти, які не існують в строї бандури. Це, переважно, в малій октаві та іноді — в басках. Деякі дослідники старалися це пояснити тим, що нібито кобзар притискав струни по грифі лівою рукою, щоби

видобувати ці звуки, що було неможливо в такому темпі, як показано у таблиці на наступній сторінці.

В. Кушпет в своїй праці «Старцівство» також зауважив, що подані строї бандури Гончаренка не збігаються з транскрипціями Ф. Колесси. Після ретельного аналізу він здійснив реконструкцію строю бандури, який мав такий вигляд:

Приклад:



В. Кушпет також вважає, що бандура Г. Гончаренка мала 4 баски та 16 приструнків. Цей висновок він базує на фотографії, де Г. Гончаренко з бандурою зображений разом О. Бородаєм. Як відомо, цю бандуру Г. Гончаренко продав О. Бородаєві у 1905 р. і сьогодні вона зберігається в музеї в Переяславі. Мабуть, дослідник не знав, що Г. Гончаренко, продавши цю бандуру, придбав новий інструмент з 5-ма басками та 16-ма приструнками, на якій і були здійснені Л. Українкою та К. Квіткою пізніші записи [4, с. 124].

Горлиця [2, с. 528] — Мелодія і варіації на верхнім нотоносіці плавно і легко граються лівою рукою. Супровід, на нижнім нотоносіці, треба доповнити октавою і додатковими нотами акорду та доповнити ті місця, де нічого не написано (частки без пауз). Одиноке місце, де не зрозумілим є 10-й такт та 26-й, де з'являється в басах До#. Цієї струни на бандурі не було. Це, можливо, помилка. Замінити можна Ля. Бандура настроєна в мажорі в плагальному положенні.

Дудочка [2, с. 530] — зазначено, що це «Козачок». Хоткевич багато про цей танець писав і навіть зразки подав — як саме Гончаренко її виконував, і звернув увагу, що Колесси не вдалося записати саме постановку рук та пальців. Бандура настроєна в мажорі в плагальному строї.

Козачок 1 [2, с. 531] — стрій в плагальному мажорі. Нормально всі ноти лягають під пальцями — ліва рука зверху, права в супроводі, тільки треба додати нижні октавні ноти, які, мабуть, Колесса не міг чути на апараті.

	Ст	ММ	Б а с к и	П р и с т р у н к и	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15
Струни			1 2	3	4 5	1	2 3 4	5 6 7	8 9 10 11	12 13 14 15									
Попада	522	100	х	х	х	х	х	х	х	х									
Горлиця	528	122	х	х	х		х	х	х	х	х	х	х	х	х	х	х	х	х
Дудочка	530	100	х		х	Н	х	х	х	х	х	х	х	х	х	х	х	х	х
Козачок №1	531	116			х	х	х	х	х	х	х	х	х	х	х	х	х	х	х
Козачок №2	534	126	х	х	х	х	х	х	х	х	х	х	х	х	х	х	х	х	х
Полянка	537	120	х	х	х		х	х	х	х	х	х	х	х	х	х	х	х	х
Метелиця	539	108			х	х	х	х	х	х	х	х	х	х	х	х	х	х	х
Саврадим	541	120			х		х	х	х	х	х	х	х	х	х	х	х	х	х
Молодичка	542	104			х	н													
Чоботи	543	112			х	х	х	х	х	х	х	х	х	х	х	х	х	х	х
Козачок №3	545	122	х	х	х	х	х	х	х	х	х	х	х	х	х	х	х	х	х
			х	х	х	1	3 4 5 6 7 8	9 10 11 12 13 14 15											

Таблиця: Стрій струни бандури Гончаренка для ганкової мелодії

Козачок 2 [2, с. 534] — в плагальному мажорі. Легко грається під пальцями, якщо ліва зверху, а права в супроводі, треба тільки додати октаву вниз, у супроводі.

Полянка [2, с. 537] — цю річ схоплено на фонографі О. Бородаєм в Харкові ще в 1904 р. При записі був і Гнат Хоткевич. Ф. Колеса пише, що це варіант попереднього козачка. Знову баси зафіксовані на октаву вище, ніж звучали. Для супроводу лише треба додати октаву і додаткові ноти в супроводі. Тут можна сперечатися про вживання *gis* на фоні акорду *Ля*. Краще звучить ця струна згідно сучасної гармонії з акордом *Мі*.

Метелиця [2, с. 539] — тут на верхній нотолінійці партія лівої руки. Гарно виходять додаткові форшлаги. Знову басову партію грає права рука з додатком октави. Незрозумілі на нотоносці пасажі в шістнадцятках, які граються в децимі у мелодії. Так, як написані, ці пасажі не можна грати, бо на бандурі цих струн немає. Ці пасажі треба грати, мабуть, в терцію з мелодією, тобто треба транспонувати на октаву вище. Тут цікавий стрій, який створює специфічну гармонію, що її вживає кобзар — мінорний стрій, який досягається на бандурі, спускаючи тільки одну струну — терцію в діатонічному звукоряді. Таким способом, із трьох головних акомпануючих акордів два мажорні та один мінорний, коли в сучасній гармонії — один мажорний та два мінорні. Решта акордів залишаються в мажорі і це дещо незвично (*фа#*), але з часом слухач звикає до цього акорду. В 29-му такті друкарська помилка — пропущено *#* над *соль* в акорді. Так само в 29 такті. Ці помилки виправлені у виданні «Інструментальна музика» [1].

Приклад — Метелиця

Allegretto (108 M. M.)

Bandura

Саврадим [2, с. 541] — тут дуже подібне до попереднього танка. Знову мінорова тональність на бандурі, де виконавець знижує лише одну струну — терцію сіс на до чисте. Верхній нотоносець показує, що бандурист грає мелодію лівою рукою, а нижній — правою в октавах. Трохи незвично виписані форшлаги, але з вправами вони стають зручнішими і можна грати. В супроводі треба додати октави та іноді додаткові ноти акорду.

Молодичка [2, с. 542] — подібне до попередніх мінорних танків. На верхнім нотоносі мелодія грається лівою рукою. Тут в супроводі — ті самі проблеми. Супровід фіксується на нижньому нотоносі. Треба додати октаву та додаткові ноти до акордів. Все лягає під руку. Новий елемент в супроводі зміни акордів на кожній вісімці, які легко грається правою рукою.

Чоботи [2, с. 543] — подібно до попередніх 3-х танків. Стрій в мінорі, тобто кобзар спускає терцію до# на до. Решта залишає. Ліва рука грає вищу нотолінійку. В супроводі в деяких тактах нічого не зазначено, бо Ф. Колесса не чув супровідних акордів.

Козачок 3 [2, с. 545] — цей козачок дещо незвичний. По-перше, описано, що виконувалося в тональності Ре мажорі, замість звичного — Ля мажор/мінор. В басах подано До#, чого в строї не було в басах і, якщо перекинути на октаву вище, то її теж немає. Крім цього, ще є в басах Сі, чого теж не було в строї бандури. Це ніде в творах Гончаренка не зустрічається і на бандурі таке не було нормально. Мабуть, твір сповільнений і має бути на кварту або квінту вище, або може на одну ноту в Мі мажорі, бо чомусь не співпадає. Швидкість ММ ($q = 112$) повільніше, ніж у попередніх танках, то, можливо, що валик повільно крутився.

Висновки:

- 1) Транскрипції Ф. Колесси дуже корисні для відтворення уявлення про традиційну гру на старосвітській бандурі, якою володіли кобзарі харківської групи, але записи не завершені і мають низку неточностей та дискусійні моменти.
- 2) Пристосовуючи знання відносно до техніки гри на традиційній бандурі, якою володіли слобідські кобзарі, можна точніше записати і грати ці твори.
- 3) Виконуючи традиційні танці, можна краще зрозуміти кобзарські можливості, а також зрозуміти стиль кобзарської гри народної музики на Гетьманщині.

- 4) Наукове відновлення традиційного способу гри на бандурі поповнить репертуар концертних бандуристів-**реконструкторів**, їх педагогічний репертуар та дасть нам уяву про шляхи розвитку традиційної бандури й утривалення її естетичної вартісності у майбутньому.

Список використаних джерел:

1. Гуменюк А. Інструментальна музика в художньому житті українського народу / *Інструментальна музика*. Наукова думка, К. 1972. 488 с.
2. Колесса Ф. Мелодії українських народних дум. Київ: Наукова думка, 1969. 590 с.
3. Крист Е. Кобзари и лирники Харьковской губернии. «Сборник Харьковского историко-филологического общества». Т. 13. Труды Харьковского предварительного комитета по устройству XII археологического съезда. Часть 2. Харьков, 1902. С. 121–133.
4. Кушпет В. Старцiвство: мандрiвнi спiвцi-музиканти в Украiнi (XIX- поч. XX ст.). Київ: “Темпора”, 2007. 592 с.
5. Сумцов Н. Новый вариант думы “Алексей Попович”. *Киевская старина*. Т. XI. 1885, январь. С. 182–191.
6. Тиховский П. Кобзари Харьковской губернии. *Сборник Харьковского историко-филологического общества. Т. 13. Труды Харьковского предварительного комитета по устройству XII Археологического съезда*. Часть 2. Харьков, 1902. С. 135–138.
7. Хоткевич Г. Бандура та її репертуар. Музична спадщина Гната Хоткевича. Випуск 3. Харків: Фонд національно-культурних ініціатив імені Гната Хоткевича, 2009. 268 с.
8. Хоткевич Г. Твори для бандури — Музична спадщина Гната Хоткевича. Випуск 2. Харків: Фонд національно-культурних ініціатив імені Гната Хоткевича, 2007. 302 с.
9. Хоткевич Г. Матеріали про кобзарів і бандуристів (Чорнові записки, вирізки з газет і інше Автограф). ЦДІА України у Львові. Фонд № 688, Опис № 1, Од зб. № 191.

References:

1. Humeniuk, A. (1972). Instrumentalna muzyka v khudozhnomu zhytti ukrainskoho narodu. *Instrumentalna muzyka*. Naukova dumka, K. 488 s. [in Ukrainian]
2. Kolessa, F. (1969). Melodii ukrainskykh narodnykh dum. Kyiv: Naukova dumka. 590 s. [in Ukrainian]
3. Kryst, E. (1902). Kobzary y lyrnyky Kharkovskoi hubernyy. «*Sbornyk Kharkovskoho ystoryko-fylolohycheskoho obshchestva*». T. 13. Trudy Kharkovskoho predvartelnoho komyteta po ustroistvu XII arkheolohycheskoho sjezda. Chast 2. Kharkov. S. 121–133. [in Russian]
4. Kushpet, V. (2007). Startsvstvo: mandrivni spivtsi-muzykanty v Ukraini (XIX - poch. XX st.). Kyiv: “Tempora”. 592 s. [in Ukrainian]
5. Sumtsov, N. (1885). Novyi varyant dumy “Aleksei Popovych”. *Kyevskaia staryna*. T. XI. 1885, yanvar. S. 182–191. [in Russian]
6. Tykhovskiy, P. (1902). Kobzary Kharkovskoi hubernyy. *Sbornyk Kharkovskoho ystoryko-fylolohycheskoho obshchestva*. T. 13. Trudy Kharkovskoho predvartelnoho komyteta po ustroistvu XII Arkheolohycheskoho sjezda. Chast 2. Kharkov. S. 135–138. [in Russian]
7. Khotkevych, H. (2009). Bandura ta yii repertuar. Muzychna spadshchyna Hnata Khotkevycha. Vypusk 3. Kharkiv: Fond natsionalno-kulturnykh initsiatyv imeni Hnata Khotkevycha. 268 s. [in Ukrainian]
8. Khotkevych, H. (2007). Tvory dlia bandury — Muzychna spadshchyna Hnata Khotkevycha. Vypusk 2. Kharkiv: Fond natsionalno-kultrnykh initsiatyv imeni Hnata Khotkevycha. 302 s. [in Ukrainian]
9. Khotkevych, H. Materialy pro kobzariv i bandurystiv (Chornovi zapysky, vyrizky z hazet i inshe Avtohrاف). TsDIA Ukrainy u Lvovi. Fond № 688, Opys № 1, Od zb. № 191. [in Ukrainian]



Назар Божинський (Харків, Україна), кандидат архітектури, ХНУБА, доцент кафедри містобудування та урбаністики

Nazar Bozhyn'skyj (Kharkiv, Ukraine), Candidate of Architecture, KhNUBA, Associate Professor of the Department of Urban Planning

УРБАНІЗОВАНЕ СЕРЕДОВИЩЕ ТА ВІДНОВЛЕННЯ ТРАДИЦІЙНОГО КОБЗАРСТВА НА ПРИКЛАДІ ХАРКІВСЬКОЇ АГЛОМЕРАЦІЇ

Анотація

У статті розглянуто сучасну ситуацію із кобзарством на Східній Україні, порушено проблему існування кобзарства в урбанізованому середовищі міст Харківської агломерації.

Автор як дослідник кобзарства і майстер кобзарських традиційних інструментів є, водночас, активним популяризатором відтворюваних ним творів в живих формах кобзарювання на пленерах, на базарах, під святинями і з нагоди будь-яких ситуативних зібрань людей на теренах території всієї України.

Головний акцент зроблено на необхідності й природності давньої традиції кобзарювання в умовах урбанізованого середовища міст і сіл України.

Ключові слова: кобзарство, урбанізація, традиції.

Urbanized environment and restoration of traditional kobzars on the example of the Charkiv agglomeration

Abstract

The article considers the current situation with kobza-playing in eastern Ukraine, raises the problem of the existence of kobzarism in the urban environment of the cities of the Charkiv agglomeration.

The author studies kobza and kobza playing, and is a master of traditional kobza instruments by himself as well as a promoter of kobza. He plays on a kobza during performances at the festivals, on the open air, at bazaars, near the sights, during festivities, and on any occasion of the people's gathering.

It is strengthened that the ancient tradition of playing is necessary for Ukrainians and has to be ordinary even for the urban cities and modern villages of Ukraine.

Key words: kobza, kobza playing, urbanization, traditions.

На жаль, у радянські часи, як і за царату, кобзарство зазнавало постійних гонінь, і до порогу середини 1930-х років було майже знищене фізично. Залишалися тільки окремі особистості, що несли цю давню традицію. Із найвідоміших це Єгор Мовчан із Великої Писарівки Сумської області, Анатолій Парфіненко з Миргорода, Оврам Гребінь із Чернігівщини, Петро Гузь із села Лютенки на Полтавщині, зрячий бандурист Георгій Ткаченко та інші. Наприкінці 1980-х років учні Георгія Ткаченка та інших представників традицій кобзарства об'єдналися у неофіційне творче об'єднання на зразок давніх професійних цехів (братств, гільдій) незрячих кобзарів і лірників.

Попри те, що кількість цих людей була зовсім невеликою, поступово нововідновлюване традиційне кобзарство зайняло стійку нішу в українському суспільно-культурному середовищі. Спираючись на давні традиції, звичаї та репертуар старовинних кобзарських цехів, новітні адепти кобзарства на сьогодні, на початку 2020-х років, намагаються відігравати важливу роль у традиційному інформаційно-культурному середовищі українських міст і сіл.

На перший погляд, вагомою проблемою цих процесів було те, що кобзарська культура з давніх часів була нібито виключно сільською, обмеженою територією маленьких населених пунктів дрібнодисперсного розселення. Але це не зовсім так. На теренах Центральної та Східної України різниця між селами, містами і містечками була не така велика. З описів у художній та науковій літературі XIX ст., а іноді й першої половини XX ст. українські міста часто склалися фактично із кільканадцяти «злитих» між собою сіл і хуторів, і тільки іноді центр міста був відзначений однією або кількома суто міськими будівлями (Миргород, Полтава, Харків, Краснодар тощо). Побут міст старої Східної України відзначався вечорницями, народними співами, півнями зранку, білими хатами із сірим солом'яним дахом та тинами з лози [4]. Традиційне кобзарство, як невіддільна складова культурно-соціального українського середовища, існувало в таких містах цілком природньо. Також надзвичайна мобільність кобзарів минулого дозволяла мандрувати на величезні відстані від дому, охоплюючи своїм впливом майже всі східноукраїнські етнічні землі, включно з Донщиною

і Кубанню. Поширені на той час ярмарки по багатьох містечках і селах давали стабільну аудиторію і заробіток традиційним епічним виконавцям. Тиск царської московської влади наприкінці XIX ст. особливо позначався на тім, що кобзарям забороняли ходити з бандурою або кобзою по центрах великих міст, а також відзначався арештами і доставкою у «місця постійної реєстрації» (тобто додому), часто з далеких областей. І це одночасно з тим, що сербські, італійські, німецькі мандрівні музики ходили по Україні без будь яких обмежень, роблячи з українських міст центри не діалогу культур, а космополітичні і zde-націоналізовані осередки русифікації.

Кобзарі, особливо на Слобідській Україні, постійно намагалися уникати таких заборон і обмежень і все одно грали в містах. Навіть коли почався масовий фабрикантський рух, будівництво фабрик і заводів, витискання селян із власних одноосібних господарств, будівництво робітничих селищ — кобзарство, як «пластична» система, легко витримувало цей вплив і знаходило виходи і в такій ситуації. Це навіть відбилося і в розмірі кобзарських інструментів — валківські ліри та харківські бандури відзначалися мініатюрністю та компактністю, що давало можливість грати і у потягах, і у тісній забудові центрів промислових міст. Гра на залізницях та станціях була новим відкриттям для кобзарів, але вони негайно пристосувалися і до цього. Є свідчення про те, як лірники і кобзарі грали просто у вагонах або долали відстані залізницею [12].

Усе це було свідченням надзвичайної пластичності і пристосованості кобзарської традиції до швидкозмінних умов життя, постійних війн, конфліктів, стихій тощо. Такою найстрашнішою катастрофою, яка поставила під загрозу існування всього українського народу, його культури, стала окупація України московськими більшовиками у 1921 році. Численні репресії та знищення носіїв української культури поставили кобзарську традицію на межу зникнення вже у 1930-х роках [17].

Можливо, неймовірна живучість кобзарства і його невіддільна роль в існуванні української культури дозволили відродити наприкінці 1980-х років принаймні уламки традиції [14]. Складності від малої кількості людей, що взялися відроджувати цю традицію, з часом минули, хоч це й досі грає велику роль. Поступово, за 30 років існування нововідтвореного кобзарського цеху, вдалося зберегти в суспільному уявленні Східної України місце для кобзарів і лірників. Нехай не часті, але постійні традиційні кобзарювання, а також гра на різноманітних

ярмарках (Сорочинський, Великий Слобідський ярмарок тощо), дні села, дні міста, концерти і зустрічі, — ось сьогоднішнє життя відродженого традиційного кобзарства [2; 3; 4].

Не зайвим буде згадати про традиційні кобзарські інструменти — кобзу, бандуру і ліру. Через низку трагічних причин автентичних кобзарських інструментів залишилось надзвичайно мало, не більше кількох десятків по всьому світі. Вони, здебільшого, зберігаються в музеях України та РФ. Можливо, деякі екземпляри опинилися у приватних колекціях. Інструментів, які б належали саме незрячим автентичним виконавцям, залишилося ще менше. Це бандура Михайла Кравченка, що зберігається у Миргороді, бандура Степана Пасюги (зберігається у Києві), бандура Гната Гончаренка (у Переяславі), бандура Терентія Пархоменка, ліри Оврама Гребня, Івана Власюка, та декількох інших лірників.

Зважаючи на досить велике число традиційних виконавців ще наприкінці XIX ст., така мала кількість збережених інструментів свідчить про майже повне винищення не тільки нематеріальної спадщини кобзарства, а й матеріальної. В часи відновлення елементів кобзарської традиції постала проблема самих кобзарських інструментів — традиційних зразків вже фактично не було, радянські фабричні концертні інструменти з назвою «хроматична бандура» були непридатні для автентичного виконавства. Старих майстрів, що вміли робити бандури або ліри, після репресій і великого штучного Голоду, влаштованого окупаційною російською владою в Україні, теж не залишилось. Адептам і активістам, що взяли на себе відповідальність за відродження кобзарства, довелось виготовляти інструменти самотужки, спираючись на основу народньої деревообробки, музейні зразки та описи минулих часів.

До сьогодні кобзарський цех, майже за 40 років діяльності, набув певного досвіду, як у відтворенні нових зразків традиційних кобзарських інструментів, так і в реставрації та реконструкції давніших традиційних, але пошкоджених чи спотворених невмілими реставраторами інструментів. Так, автор цього дослідження, придбавши дещо перероблену і непридатну до гри кобзарську бандуру початку XX ст. з Харківщини, відновив її гіпотетичний первісний вигляд, та розпочав із нею традиційні вуличні кобзарювання, повернувши інструмент до життя та до функціонування у природньому середовищі. На жаль, це поодинокий випадок відновлення матеріальної частки традиції. Більшість виконавців традиційного кобзарського напрямку на

початку 2020-х років грають на інструментах, зроблених наприкінці 1990-х та в 2000-х роках. Зрідка трапляються інструменти 1980-х років. Технології створення кобзарських інструментів ґрунтуються на давній народній традиції деревообробки в Україні та на набутому досвіді впродовж близько 40 років. Матеріали для майстрування традиційно беруть із місцевих природних середовищ, зазвичай не використовуючи екзотичних порід дерев. Через радянську планову економіку екологічне середовище Харківської агломерації частково змінилося. Проте традиційні матеріали ще можливо знайти. Це червона верба, липа, клен, груша, сосна, тощо.

Через складність виробництва ліри та її менше інформаційне висвітлення в офіційних засобах масової інформації середини ХХ ст., виконавців на лірі на сьогодні набагато менше, ніж бандуристів, зокрема на Харківщині, — це одиниці людей. Також, слухачі кобзарювань не завжди можуть навіть впізнати ліру, не знають, що це за інструмент. Проте, слід відзначити, що з бандурою та кобзою справа трохи краща. Як свідчить досвід, люди, здебільшого, називають слова «бандура», «кобза». Не місцеві або відірвані від будь якої культури перехожі кажуть, буває, «балалайка», «домра», «арфа» тощо. Заради справедливості слід сказати, що ще навіть у ХІХ ст. плутанина назв музичних інструментів була звичним явищем — слова «балабайка», «етара», «кобза», «бандура» могли позначати в устах перехожих слухачів один і той самий інструмент. Навіть в етнографічних записках можемо відзначити, що в одному реченні іноді «кобза» і «бандура» вживаються синонімічно, позначаючи одну річ [12]. Це не є чимось дивним, адже для традиційного виконавця і традиційного слухача важливими були репертуар, стрій і спосіб гри інструмента, а не етнофонічна наукова класифікація і наукова термінологія. Тому вимагати від слухачів першої чверті ХХІ ст. знання наукової класифікації традиційних хордофонів не видається потрібним. У Харківській агломерації використовуються 12-струнна кобза зразка інструменту Остапа Вересая, 21-струнна бандура зразка інструменту Георгія Ткаченка, ліра стандартного українського традиційного зразка і кілька схожих маловідмінних різновидів зазначених інструментів. Сьогодні у теплі пори року на вулицях Харкова найчастіше можна почути бандуру, в холоди — ліру.

Ще однією рисою традиційного кобзарства було те, що всі кобзарі, лірники та стихівничі були незрячими або слабкозорими [6]. Зрячих людей серед цих традиційних виконавців практично не було. Дуже

зрідка траплялися випадки якогось іншого каліцтва, але це винятки. Деякі співці могли трохи бачити на одне око або мати невеличкий відсоток зору [1]. Специфіка традиційного репертуару та гри на інструменті була пристосована до оптимізованого під невізуальну інформацію сприйняття незрячої людини. Засвоїти повноцінно всю традиційну інформацію могла тільки людина незряча. Зрячий, через перевантаження візуальної інформації, був не в змозі обробити усний загал і уявну, не зорову, структуру кобзарського «всесвіту». Спираючись на це, сьогоdnішній кобзарський цех намагається повернути кобзарську традицію у природне середовище незрячих людей. Це надзвичайно складне завдання тифлопедагогіки та традиційного навчання вимагає постійної зосередженої роботи досвідчених виконавців-практиків, знайомих з особливим світом незрячих людей. На сьогодні по всій Україні є кілька незрячих людей, які практикують традиційне кобзарство й лірництво. Це, наприклад, Тарас Дороцький, Олександр Триус, Лайош Молнар, Іван Попов та інші. Перспективним є напрямок реабілітації поранених під час українсько-російської війни вояків, що втратили або пошкодили зір.

Згадуючи досвід «пластичного» і живого пристосування кобзарства до навколишніх умов, сповідуючи звичаї і правила традиційних кобзарів, сьогоdnішні братчики кобзарського цеху мають змогу, не вигадуючи нічого нового, відтворювати кобзарську традицію настільки повно, наскільки це дозволяють збережені знання та людський ресурс адептів кобзарства. Автор цих рядків має досвід вільного кобзарювання просто неба по території північної частини Харківської агломерації а також у Полтавській області, Києві та інших містах.

Цікавим феноменом є те, що сприйняття кобзарської гри на Слобідщині є дещо відмінним від київського чи правобережного. Час од часу, особливо біля церков, люди замовляють кобзарям молитися за померлих та хворих. Іноді, зокрема на Сумщині, сьогоdnішній кобзар на похороні може замінити священника.

Специфіка міського кобзарювання, виробленого ще 100 років тому, підкріплюється досвідом новітнього кобзарського цеху 1990-х та 2000-х років. Гра на міському базарі, у парку, на сільському святі або на вулиці якогось містечка — усе це описано етнографами кінця XIX — початку XX століть [12]. І сьогодні кобзарський цех в особі своїх братчиків апробує і продовжує цей досвід на живій практиці. Навіть гру на лірі в залізничних вагонах приміського потягу «Полтава–Харків» автор зміг

реалізувати влітку 2006 року. А про гру на базарах Полтави і Харкова навіть говорити не доводиться. Поки що невідтвореною залишається специфічна харківська традиція гри по дворах, коли виконавець або гурт виконавців заходить у міський двір із кількох будинків і грає просто неба. Цьому трохи заважає сьогоднішня структура розселення людей у містах Харківської агломерації і поки що мала кількість традиційних виконавців. Але є всі підстави сподіватися, що і цей вид кобзарювання буде відновлений. Проблеми, з якими стикається сьогоднішній кобзар або лірник, аналогічні проблемам кобзарів минулої доби. Злі охоронці, незадоволені чимось продавці, п'яниці і криміналітет, поліція тощо — це будні кобзаря на базарі як 100 років тому, так і сьогодні, у 2020-му році.

Але всі ці проблеми перекриваються неймовірним задоволенням від того, що кобзарська традиція знову живе, за неї, як у Т. Шевченка, дякують люди. Урбанізоване середовище великих міст безсиле проти давньої але завжди нової і сучасної кобзарської традиції. Прикро, а іноді й кумедно, що «останнім кобзарем» за ці 100 років було названо десятки людей різного віку і вмінь. А кобзарство і зараз живе, і дасть Бог, останнього кобзаря не буде ніколи.

Список використаних джерел:

1. Божинський Н. *Іван Кучугура-Кучеренко як ланка між традиційним кобзарством і українською інтелігенцією*. Тези Міжнародної наукової конференції “Знакові постаті вітчизняної гуманітаристики в національно-культурному самоствердженні України”. ІМФЕ. Київ, 2017. С. 12–13.
2. Божинський Н. *Наявний стан і напрямки розвитку виконавства на традиційних кобзарських інструментах*. Традиційна бандура: минуле, сучасне, майбутнє: матеріали Міжнародної науково-практичної конференції (18–19 червня 2016 р.); упоряд. К. Черемський. Видавець Савчук О. О.; НМНК “Музей Івана Гончара”. Харків, 2016. С. 101–105.
3. Божинський Н. *Традиційний епічний вистів сьогодні*. 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. 175–177.
4. Божинський Н. *Традиційне предметно-просторове середовище та сьогоднішня синергія традиційного одягу, кобзарства та архітектури*. Дев'ять

- життів традиції: матеріали всеукраїнського форуму-семінару (13–15 вересня 2019, Харків). ФОП Шейніна О. В. Харків, 2019. С. 22–23.
5. Божинський Н. *Вулишне кобзарювання: як це буває 2017 р.* Традиційні музичні інструменти кобзарів і лірників: матеріали науково-практичної конференції з міжнародною участю (2 червня 2017 р.); упоряд. К. Черемський. Видавець Олександр Савчук; НЦНК “Музей Івана Гончара”. Харків, 2017. С. 214–217.
 6. Грушевська К. *До соціології старцівства*. Первісне громадянство та його пережитки на Україні: наук. щорічник. Вип. 3. Київ, 1926. С. 125–131.
 7. Квітка К. *Професіональні народні співці й музиканти на Україні: прогр. для досліду їх діяльн. й побуту*. Друкарня У. А. Н. Київ, 1924.
 8. Лавров Ф. *Кобзарі. Нариси з історії кобзарства України*. Мистецтво. Київ, 1980.
 9. Логвиненко Л. *Кобзарському роду нема переводу*. URL: <https://cutt.ly/gznEsa3>. [Дата останнього доступу 20.12.2020].
 10. Луговський Б. *Матеріяли до ярмаркового репертуару та побуту старцівства в Західній Чернігівщині*. Родовід. № 6. 1913. С. 83–119.
 11. Малинка О. *Кобзари и лирники Терентій Пархоменко, Никифорь Дудка и Алексій Побегайло*. Земскій сборник Черниговской губерні. № 4. 1903. С. 60–68.
 12. Мартинович П. *Українські записи*. Видавець Савчук О. О. Харків, 2012.
 13. Нолл В. *Трансформація громадського суспільства. Усна історія української селянської культури 1920–30 років*. Центр досліджень усної історії та культури “Родовід”. Київ, 1999.
 14. Товкайло М. *Слово на захист народної (старосвітської) бандури*. Тези до науково-практичної конференції «Українське кобзарство в музичному світі. Традиції і сучасність». Київ, 1997. С. 38–40.
 15. *Українські менестрелі*. Ред. тексту, авт. вступу Н. Божинський. Точка. Харків, 2017. [Віддрук. звич. та рельєф.-крапк. шрифтом Брайля].
 16. Хай, М. *Реконструкція кобзарсько-лірницької традиції*. URL: <https://storinka-m.kiev.ua/article.php?id=906>. [Дата останнього доступу 20.12.2020].
 17. Черемський, К. (2002). *Шлях звичаю: монографія*. Видавництво “Глас”. Харків.
 18. Mishalow V. *Heorhiy Tkachenko and informed performance practice on the traditional Bandura*. Кобзарська-лірницька епічна традиція: зб. наук. праць науково-практичної конференції з міжнародною участю. 15–16 червня 2019 року. НЦНК “Музей Івана Гончара”. Київ, 2019. С. 66–76.

19. Mishalow V. *The Bandura and Kobzardom in Ukraine Today*. Bulletin of the Kyiv National University of Culture and Arts. Series in Musical Art. Issue 1. 2018. P. 83–89
20. *Сучасне кобзарство у Харкові. Проект Ukraïner*. URL: <https://ukraïner.net/kobzarstvo-u-harkovi/>. [Дата останнього доступу 20.12.2020].

References:

1. Bozhynskiy, N. (2017). Ivan Kuchuhura-Kucherenko yak lanka mizh tradytsiinym kobzarstvom i ukrainskoiu intelihentsiieiu. Tezy Mizhnarodnoi naukovoï konferentsii “Znakovi postati vitchyznianoï humanitarystyky v natsionalno-kulturnomu samostverdzheniï Ukrainy”. IMFE. Kyiv. S. 12–13. [in Ukrainian].
2. Bozhynskiy, N. (2016). Naiavnyi stan i napriamky rozvytku vykonavstva na tradytsiinym kobzarskykh instrumentakh. Tradytsiina bandura: mynule, suchasne, maibutnie: materialy Mizhnarodnoi naukovo-praktychnoi konferentsii (18–19 chervnia 2016 r.); uporiad. K. Cheremskiy. Vydavets Savchuk O. O.; NMNK “Muzei Ivana Honchara”. Kharkiv. S. 101–105. [in Ukrainian].
3. Bozhynskiy, N. (2019). Tradytsiinyi epichnyi vospiv sohodni. Kobzarsko-lirnytska epichna tradytsiia: Zbirnyk naukovykh prats naukovo-praktychnoi konferentsii z mizhnarodnoiu uchastiu (Kyiv, 15–16 chervnia 2019 r.); uporiad. K. P. Cheremskiy. Kharkiv–Kyiv: Vydavets Oleksandr Savchuk; NTsNK «Muzei Ivana Honchara», 2019. S175–177. [in Ukrainian].
4. Bozhynskiy, N. (2019). Tradytsiine predmetno-prostorove seredovyshe ta sohodnishnia synerhiia tradytsiinoho odiahu, kobzarstva ta arkhitektury. Deviat zhyttiv tradytsii: materialy vseukrainskoho forumu-seminaru (13–15 veresnia 2019, Kharkiv). FOP Sheinina O. V. Kharkiv. S. 22–23. [in Ukrainian].
5. Bozhynskiy, N. (2017). Vulyshnie kobzariuvannia: yak tse buvaie 2017 r. Tradytsiini muzychni instrumenty kobzariv i lirnykiv: materialy naukovo-praktychnoi konferentsii z mizhnarodnoiu uchastiu (2 chervnia 2017 r.); uporiad. K. Cheremskiy. Vydavets Oleksandr Savchuk; NTsNK “Muzei Ivana Honchara”. Kharkiv. S. 214–217. [in Ukrainian].
6. Hrushevska, K. (1926). Do sotsiologii startsvstva. Pervisne hromadianstvo ta yoho perezhytky na Ukraini: nauk. shchorichnyk. Kyiv. Vyp. 3. S. 125–131. [in Ukrainian].
7. Kvitka, K. (1924). Profesionalni narodni spivtsi y muzykanty na Ukraini: prohr. dlia doslidu yikh diialn. y pobutu. Drukarnia U. A. N. Kyiv. [in Ukrainian].
8. Lavrov, F. (1980). Kobzari. Narysy z istorii kobzarstva Ukrainy. Mystetstvo. Kyiv. [in Ukrainian].

9. Lohvynenko, L. (2020). Kobzarskomu rodu nema perevodu. URL: <https://cutt.ly/gznEsa3>. [in Ukrainian].
10. Luhovskyi, B. (1993). Materiialy do yarmarkovoho repertuaru ta pobutu startsiivstva v Zakhidnii Chernihivshchyni. Rodovid. № 6. S.83–119. [in Ukrainian].
11. Malynka, O. (1903). Kobzary y lyrnyky Terentii Parkhomenko, Nykyfor Dudka y Aleksii Pobehailo. Zemskii sbornyk Chernyhovskoi huberniy. № 4. S60–68. [in Ukrainian].
12. Martynovych, P. (2012). Ukrainski zapysy. Vydavets Savchuk O. O. Kharkiv. [in Ukrainian].
13. Noll, V. (1999). Transformatsiia hromadskoho suspilstva. Usna istoriia ukrainskoi selianskoi kultury 1920–30 rokov. Tsentri doslidzhen usnoi istorii ta kultury “Rodovid”. Kyiv. [in Ukrainian].
14. Tovkailo, M. (1997). Slovo na zakhyst narodnoi (starosvitskoi) bandury. Tezy do naukovo-praktychnoi konferentsii «Ukrainske kobzarstvo v muzychnomu sviti. Tradytzii i suchasnist». Kyiv. S. 38–40. [in Ukrainian].
15. Ukrainski menestrel (2017). Red. tekstu, avt. vstupu N. Bozhynskyi. Tochka. Kharkiv. [Vidruk. zvych. ta relief.-krapk. shryftom Brailia]. [in Ukrainian].
16. Khai, M. Rekonstruktsiia kobzarsko-lirnytskoi tradytzii. URL: <https://storinka-m.kiev.ua/article.php?id=906>. [in Ukrainian].
17. Cheremskyi, K. (2002). Shliakh zvychaiu: monohrafiia. Vydavnytstvo “Hlas”. Kharkiv. [in Ukrainian].
18. Mishalow, V. (2019). Heorhiy Tkachenko and informed performance practice on the traditional Bandura. Kobzarska-lirnytska epichna tradytzii: zb. nauk. prats naukovo-praktychnoi konferentsii z mizhnarodnoi uchastiu. 15–16 chervnia 2019 roku. NTsNK “Muzei Ivana Honchara”. Kyiv. S. 66–76. [in Ukrainian].
19. Mishalow, V. (2018). The Bandura and Kobzardom in Ukraine Today. Bulletin of the Kyiv National University of Culture and Arts. Series in Musical Art. Issue 1. P. 83–89. [in English].
20. Suchasne kobzarstvo u Kharkovi. Proekt Ukrainer (2019). URL: <https://ukrainer.net/kobzarstvo-u-harkovi/>. [in Ukrainian].

УДК 78.09-055.53:780.612](=161.2=161.1)



Piotr Grochowski, doktor habilitowany,
profesor, Uniwersytet Mikołaja Kopernika
w Toruniu, Polska

Piotr Grochowski, habilitated doctor,
professor, Nicolaus Copernicus University
in Toruń, Poland

POLSCY DZIADOWIE I UKRAIŃSCY LIRNICY. FACTY, STEREOTYPY I PERSPEKTYWY BADAWCZE¹

Głównym celem, jaki stawiam sobie w niniejszym szkicu, jest porównanie funkcjonujących na przełomie XIX i XX w. społecznych wizerunków ukraińskich lirników i polskich wędrownych dziadów-żebraków oraz skonfrontowanie tych wizerunków z pewnymi faktami etnograficznymi. Chodzi mi przy tym o naświetlenie zarówno tych sposobów postrzegania, które były typowe dla ludności wiejskiej, jak i stereotypowych obrazów o szerszym zasięgu społecznym, w tym także sposobów ukazywania dziadów i lirników w profesjonalnym dyskursie naukowym, czyli w polskich i ukraińskich materiałach i pracach etnograficznych.

Na wstępie trzeba podkreślić, że w prezentowanych rozważaniach dokonuję dwóch istotnych uproszczeń. Po pierwsze, przyjmuję oparty na kryterium etnicznym binarny i dość jednoznaczny podział na polskich dziadów i ukraińskich lirników. Zakładam więc, że lirnictwo – w interesującej mnie tutaj formie – było zjawiskiem typowym dla kultury ukraińskiej, dla kultury polskiej zaś charakterystycznym zjawiskiem byli wędrowni dziadowie-żebracy. W rzeczywistości sytuacja wydaje się dużo bardziej skomplikowana, i to z kilku powodów. Przede wszystkim materiały etnograficzne z przełomu XIX i XX w. bywają niejednoznaczne bądź nieprecyzyjne, jeśli chodzi o kwestię etnicznej przynależności przedstawicieli interesujących mnie grup.

¹ Artykuł opublikowany pierwotnie w książce: P. Grochowski, *Jarmark tradycji. Studia i szkice folklorystyczne*, Wydawnictwo Naukowe UMK, Toruń 2016, s. 165-176.

Bardzo często w opisach nie znajdujemy np. informacji na temat języka, jakim się oni posługiwali; znane są też przypadki dwujęzyczności ukraińskich lirników, śpiewających niektóre pieśni w języku polskim². W wielu sytuacjach trudno poza tym stwierdzić, kogo dokładnie mieli na myśli piszący o dziadach XIX-wieczni autorzy; można przy tym wskazać dwie przyczyny takiego stanu rzeczy. Z jednej strony myślenie XIX-wiecznych polskich ludoznawców było zazwyczaj dość mocno zakorzenione w koncepcji państwa polskiego w granicach przedrozbiorowych, stąd pewna skłonność do mówienia o „naszych” czy „polskich” dziadach lub lirnikach bez uwzględniania ich faktycznej przynależności etnicznej. Z drugiej strony słowo „dziady” w pracach etnograficznych miało bardzo szerokie znaczenie, obejmujące również lirników, co wynikało zapewne z faktu, iż ukraińska ludność wiejska wszystkich wędrownych śpiewaków określała najczęściej właśnie mianem dziadów lub starców³. Mimo owej niedoskonałości dostępnych obecnie materiałów można jednak ogólnie stwierdzić, że wędrowni dziadowie-żebraicy w opisywanym tu kształcie funkcjonowali zarówno na terenach etnicznie polskich, jak i na terenach ukraińskich, a więc w istocie nie byli zjawiskiem charakterystycznym wyłącznie dla kultury polskiej. Z kolei istnienie polskich tradycji lirniczych jest sprawą mocno dyskusyjną⁴, aczkolwiek i tu wskazuje się na świadectwa obecności liry korbowej w polskiej muzyce ludowej⁵. Drugie ze wspomnianych uproszczeń polega na tym, że w swoich rozważaniach pomijam pewne dość istotne różnice między ukraińskimi lirnikami i kobzarzami, zwłaszcza w zakresie wykonywanego repertuaru, traktując ich jako względnie jednorodną grupę. Oba uproszczenia mają jednak w niniejszym szkicu poważne uzasadnienie. Ich celem jest bowiem stworzenie

² O. Kolberg, *Dzieła wszystkie* (dalej skrót DWOK), Poznań-Wrocław-Kraków-Warszawa, 1961-, t. 30, s. 276.

³ W. Kuszpet, *Starcistwo. Mandriwni spiwci-muzikanty w Ukraini (XIX-pocz. XX st.)*, Kiiw 2007, s. 130.

⁴ Por. H. Kapelański, *Romantyczny lirnik*, w: *Ludowość dawniej i dziś. Studia folklorystyczne*, red. R. Górski, J. Krzyżanowski, Wrocław 1973.

⁵ Z. J. Przerembski, *Z dziejów praktyki lirniczej na ziemiach Rzeczypospolitej*, „Muzyka” 1996, nr. 3. Wiele wzmianek na temat „polskich” lir i lirników dotyczy w gruncie rzeczy instrumentów i muzyków z Ukrainy lub Białorusi. Jednym z nielicznych przypadków, który można interpretować jako przykład rodzimych praktyk muzycznych, jest lirnik sfotografowany w okolicach Puław. Zob. R. Mazur-Hanaj, *Lirnik spod Puław*, artykuł zamieszczony na portalu MuzykaTradycyjna.pl: <http://muzykatradycyjna.pl/pl/leksykon/artykuly/articles/lirnik-spod-pulaw> (dostęp: 07-10-2016).

ujęcia typologicznego, które służyć ma nie tyle szczegółowym i precyzyjnym opisom obu grup (takie bowiem są już dostępne w literaturze przedmiotu), ile ukazaniu i uwypukleniu pewnych charakterystycznych różnic w sposobie funkcjonowania dziadów i lirników, a zarazem podobieństw w sposobie ich postrzegania zarówno przez tradycyjne społeczności wiejskie, jak i przez polskich i ukraińskich badaczy.

Polscy wędrowni dziadowie oraz ukraińscy lirnicy to dwie grupy społeczne, cechujące się pewnymi podobieństwami, ale zarazem bardzo istotnymi różnicami, które zaznaczały się przede wszystkim w zakresie faktów dotyczących organizacji życia i działalności obu grup⁶. Najważniejsze z owych różnic można sprowadzić do czterech zasadniczych kwestii.

Przede wszystkim odmienna była podstawowa forma działań podejmowanych przez omawiane grupy. Istotą działalności ukraińskich lirników, którzy zawsze posługiwali się instrumentami, było śpiewanie pieśni z akompaniamentem liry korbowej, za co otrzymywali oni stosowne wynagrodzenie. Warto dodać, że mimo iż wykonywali głównie repertuar religijny, byli też czasami wynajmowani jako muzycy weselni, grając również do tańca. Tym samym można ich potraktować jako pewien typ profesjonalnych wędrownych muzyków, choć – jak wiemy – w społecznym odbiorze byli oni zarazem równolegle kojarzeni z żebractwem, a otrzymywane przez nich wynagrodzenie postrzegano jako formę jałmużny. Z kolei wędrowni dziadowie w Polsce w zdecydowanej większości nie posługiwali się żadnymi instrumentami⁷ i choć śpiewanie pieśni stanowiło ważny i powszechnie praktykowany element ich działalności, trudno traktować ich w kategoriach profesjonalnych wędrownych muzyków. Istotą ich działalności było z jednej strony pewnego rodzaju pośrednictwo w relacjach ze sferą *sacrum* (przede wszystkim ze zmarłymi). W społecznościach wiejskich funkcjonowali oni głównie jako

⁶ Zaprezentowane informacje na temat wędrownych dziadów-żebraków pochodzą z różnego rodzaju źródeł etnograficznych, które zgromadziłem w trakcie własnych wieloletnich badań archiwalnych i opublikowałem w mojej wcześniejszej książce, zob. P. Grochowski, *Dziady. Rzecz o wędrownych żebrakach i ich pieśniach*, Toruń 2009. Z kolei informacje na temat ukraińskich lirników zaczerpnąłem z następujących opracowań: N. Kononenko, *Ukrainian Minstrels. And the Blind Shall Sing*, Armonk–New York–London 1998; W. Kuszpet dz. cyt.; K. Michajłowa, *Dziad wędrowny w kulturze ludowej Słowian*, przeł. H. Karpińska, Warszawa 2010; M. Chaj, *Mikoła Budnyk i kobzarstwo*, Lviv 2015.

⁷ Wiele wskazuje na to, że na ziemiach etnicznie polskich najczęściej używanym przez dziadów instrumentem były skrzypce. Zachowane źródła ikonograficzne pozwalają jednocześnie stwierdzić, że dziadowie grający na skrzypcach stanowili raczej wyjątek niż regułę.

reprezentanci przodków oraz osoby, których modlitwa jest szczególnie „miła Bogu”, stąd obdarowywano ich żywnością przeznaczaną dla zmarłych i wynagradzano ich nie tyle za śpiewanie pieśni, ile właśnie za odmawianie modlitw. Jednocześnie w XIX-wiecznych opisach etnograficznych nie brakuje świadectw wskazujących na to, iż dziadowie świadomie posługiwali się różnego rodzaju specyficznymi technikami żebraczymi, mającymi na celu wzbudzenie litości, a tym samym skłanianie przechodniów do dawania jałmużny.

Druga różnica zaznaczała się wyraźnie w zakresie powodów przynależności do środowiska dziadów lub lirników, a zwłaszcza roli, jaką w tym aspekcie odgrywało kalectwo. Poza pewnymi wyjątkami lirnicy ukraińscy byli zawsze niewidomi, a lirnictwo było profesją, a zarazem swego rodzaju instytucją, która zapewniała im nie tylko środki utrzymania, ale także określone miejsce w strukturze społecznej, zabezpieczające ich przed marginalizacją i pauperyzacją. Dziadowie zaś stanowili pod tym względem niezwykle zróżnicowaną grupę, wśród której prócz niewidomych znajdowały się zarówno osoby niemogące podjąć fizycznej pracy w gospodarstwie z innych powodów (kalectwo, upośledzone, starość), ale też takie, które z różnych przyczyn nie mogły albo nie chciały dalej funkcjonować w strukturze wiejskiej społeczności. Do takich osób należeli często powracający z długoletniej służby żołnierze czy ludzie, którzy utracili swoje domy i gospodarstwa, np. w wyniku pożaru.

Trzecia kwestia różnicująca omawiane środowiska to stopień ich zorganizowania. Ukraińscy lirnicy wykształcili profesjonalne instytucje o charakterze cechowym, które w znacznym stopniu regulowały i wspomagały uprawianie zawodu (system szkolenia młodych adeptów, procedura przyjmowania do cechu, pozwolenia na prowadzenie działalności, hierarchia cechowa, żargon zawodowy). Organizacje te były powszechne i miały charakter przynajmniej częściowo sformalizowany poprzez powiązanie z prawosławnymi cerkwiemi. W przypadku polskich dziadów brak jest jakichkolwiek jednoznacznych danych wskazujących bądź na ich oddolne organizowanie się w formach zbliżonych do cechów rzemieślniczych, bądź też na jakieś sformalizowane związki z instytucjami kościelnymi. Wszelkie dostępne na ten temat informacje nie wytrzymują krytyki źródeł i zdają się wynikiem trzech nieporozumień czy błędów popełnianych przez badaczy. Po pierwsze, chodzi tu o przenoszenie obserwacji dotyczących lirników na środowisko dziadów pod wpływem dostrzegania pewnych zewnętrznych podobieństw między nimi albo w ogóle utożsamienia lirników z dziadami; stąd np. w pracach etnograficznych często mowa jest o korporacjach (cechach)

dziadowskich. Po drugie, różnego rodzaju administracyjne inicjatywy mające na celu „rozwiązanie problemu żebractwa” poprzez pewne formy organizowania ubogich (np. oznakowanie „swoich” żebraków, wyznaczanie wśród żebraków „wójtów”, którzy byli odpowiedzialni za utrzymanie porządku itp.) często mylnie interpretowano jako oddolne procesy samoorganizowania się środowiska. Po trzecie wreszcie, w niektórych przypadkach informacje na temat dziadów czerpano ze źródeł o charakterze literackim i satyrycznym, takich jak choćby *Peregrynacja dziadowska czy Tragedia żebracza*, a tym samym opisy etnograficzne odwoływały się do popularnej w Europie konwencji literatury antyżebraczej⁸, której nieodłącznymi elementami były motywy dziadowskich korporacji, królów, sejmów czy skarbów.

Czwartym obszarem wyraźnych różnic między dziadami a lirnikami jest ich status społeczno-materialny. Lirnicy byli zazwyczaj pełnoprawnymi członkami społeczności wiejskich: zakładali rodziny, mieli domy, gospodarstwa, a w okresach, kiedy nie wędrowali, zajmowali się drobnym rzemiosłem. Zdarzało się też nierzadko, że porzucali lirnictwo, gdy ich dorosłe dzieci, prowadząc gospodarstwo, były w stanie utrzymać rodziców. Sytuacja dziadów była bardziej zróżnicowana, jednak większość z nich funkcjonowała wyraźnie na marginesie wiejskich społeczności, nie posiadając gospodarstw ani nie zajmując się działalnością rzemieślniczą; prócz pewnych wzmianek na temat istnienia całych rodzin dziadowskich niewiele też wiadomo o ich życiu rodzinnym. Wyjątek stanowili tu jednak ci dziadowie, którzy jako starzy ludzie czasowo opuszczali swe domy i dobrowolnie bądź zmuszani przez własne rodziny wyruszali „na żebrzy”, aby wspomóc rodzinny budżet albo zapewnić sobie utrzymanie w tych okresach, kiedy nie było dla nich pracy bądź brakowało pożywienia. Różnica w statusie społeczno-materialnym zaznaczała się również w wyglądzie zewnętrznym. Analiza dostępnych obecnie materiałów ikonograficznych prowadzi do wniosku, że widoczne na fotografiach stroje ukraińskich lirników były bez wątpienia w lepszym stanie i lepszej jakości niż wyraźnie zniszczone, ubogie, a często także niekompletne stroje dziadów-żebraków. Można również powiedzieć, że o ile ubrania lirników były zasadniczo neutralne znaczeniowo, o tyle stroje dziadów zawierały takie cechy czy atrybuty (np. niekompletność, liczne i wyraźne uszkodzenia, duże torby, kule, wyeksponowane dewocjonaalia), które wyraźne sygnalizowały określone sensy: skrajne ubóstwo, kalectwo, pobożność.

⁸ B. Geremek, *Świat „opery żebraczej”. Obraz włóczęgów i nędzarzy w literaturach europejskich XV–XVII wieku*, Warszawa 1989.

W kontekście celu, do jakiego zmierzają moje rozważania, niezwykle ważną cechą omawianych grup jest to, że mimo zasadniczych różnic sposobów ich funkcjonowania w wyobraźni społecznej był zaskakująco zbieżny. Przede wszystkim wizerunek jednych i drugich warunkowany był ambiwalentnym nastawieniem do nich społeczeństwa i składał się z elementów przeciwstawnych, często ujmowanych wręcz w formie skrajnej. W literaturze etnologicznej dość jednoznacznie tłumaczy się ten fakt marginalną pozycją zarówno dziadów, jak i lirników. Jako osoby „odmienne” pod względem społecznym, czyli nieutrzymujące się z rolnictwa albo innej działalności uznawanej za „normalną”, a często także jako osoby „inne” fizycznie (niewidome, kalekie) lub po prostu stare, postrzegani byli jako pewna odmiana bytów liminalnych i wiązano z nimi charakterystyczny dla tej kategorii kompleks tradycyjnych wyobrażeń⁹. Po pierwsze więc, zarówno dziadom, jak i lirnikom przypisywano bliski związek ze sferą *sacrum*, traktowano ich jako osoby niezwykle pobożne, potomków apostołów, pielgrzymów, których głównym zadaniem i celem życia jest chwalenie Boga i modlitwa, mająca – jak wierzono – szczególną moc. Ich obecność była więc pożądana, prócz modlitwy w różnych intencjach i swego rodzaju rozrywki mogli oni bowiem zapewnić gospodarzom boże błogosławieństwo. Widziano w nich zarazem przedstawicieli świata zmarłych, umożliwiających kontakt z przodkami, zyskanie sobie ich przychylności i opieki¹⁰. Po drugie, dziadów i lirników uznawano za ludzi, którzy w pewnych sytuacjach mogą być groźni. Ich związki ze sferą *sacrum* miały w świetle światopoglądu tradycyjnego dwuznaczny wymiar, stąd obawiano się ich gniewu lub możliwości rzucenia przez nich uroku, a niekiedy wprost posądzano o uprawianie magii¹¹. Po trzecie wreszcie, dziadom i lirnikom zarzucano, iż pod „płaszczkiem pobożności” dokonują najrozmaitszych niemoralnych praktyk. Posądzano ich przede wszystkim o pijaństwo, kradzież, udawanie pobożności i kalectwa oraz skromności i ubóstwa¹². Tego typu zarzuty kumulowały się w popularnych opowieściach o tajnych spotkaniach (sejmach, balach), podczas których przedstawiciele omawianych grup pokazywali swą „prawdziwą naturę”. Dobrym przykładem tego typu wyobrażeń może być powieść Józefa Dzierzkowskiego pt. *Król dziadów* albo następujący opis zawarty we *Wspomnieniach wędrownego kramarza* Edwarda Koziela:

⁹ N. Kononenko, dz. cyt., s. 33.

¹⁰ P. Grochowski, dz. cyt., s. 59-60.

¹¹ K. Michajłowa, dz. cyt., s. 116-118.

¹² N. Kononenko, dz. cyt., s. 27-30.

O zmierzchu, gdy już pustoszał rynek i plac przykościelny, a księża odprawiali huczną ucztę na plebanii, na leśnej polanie za miasteczkiem dziady urządzały swój bal, bez muzyki, za to przy wtórze wesołego śpiewu. Pili wprost z butelki lub z kubków. Niczym nie przypominali tych kalek nieszczęśliwców spod kościoła, litościwym głosem błagających o pomoc. Tu się odbywała swego rodzaju reinkarnacja. Przybrani w odświętne szaty i umyci w pobliskim stawie, przybierali zupełnie ludzki wygląd. Na polanie otoczonej szumiącym lasem, z dala od wiosek i wścibskiego ludzkiego oka działały się cuda: ślepi uzyskiwali wzrok, kalecy odrzucali drewniane kule, ba, podochoceni alkoholem szli w tany pod takt pohukiwań i krzyków¹³.

Środowiska ukraińskich lirników oraz polskich dziadów stanowią ciekawy przykład tego, że silnie utrwalone stereotypowe wyobrażenia na temat pewnych grup społecznych są domeną nie tylko światopoglądu tradycyjnego czy myślenia potocznego. Możemy tu bowiem dostrzec również wyraźnie stereotypy poznawcze charakterystyczne dla prób naukowego rozpoznania tych środowisk. Jak wykazała Natalie Kononenko¹⁴, w pracach ukraińskich wyraźnie zaznaczają się dwa akademickie stereotypy lirników i kobzarzy, które w znacznym zakresie można odnieść również do wypowiedzi polskich ludoznawców na temat dziadów.

Pierwszy z nich można by określić mianem koncepcji upadku. Zakłada się tu, że zarówno lirnicy, jak i dziadowie dawniej stanowili silne i dobrze zorganizowane środowiska o utrwalonej i wysokiej pozycji społecznej. Byli artystami, wędrownymi pieśniarzami czy swego rodzaju „bożymi wędrowcami” o wysokich umiejętnościach i nienagannej czy wręcz wzorcowej moralności. Później zaś – z bliżej niesprecyzowanych powodów – nastąpił upadek i degradacja ich społeczności, tak iż w XIX w. mogliśmy już mieć do czynienia jedynie z jej formami zepsutymi, skarłowaciałymi, a zarazem ze znaczną demoralizacją jej przedstawicieli. W materiałach Oskara Kolberga znajdujemy liczne wzmianki świadczące o takim sposobie myślenia na temat dziadów. Czytamy tu np., że „w dawniejszych czasach daleko więcej

¹³ E. Kozieł, *Wspomnienia wędrownego kramarza*, Poznań 1975, s. 162-163.

¹⁴ N. Kononenko, dz. cyt., s. 34-40.

było żebraków, niżeli ich teraz widzimy”¹⁵; „Dawniej stanowili oni po parafiach rodzaj korporacji”¹⁶; obecnie zaś „mnóstwo o dziadach żebraczych krąży dykteryjek rubasznych, do których dało powód próżniactwo i pijaństwo upadłej tej korporacji”¹⁷.

Drugi stereotyp to wizja romantycznego poety-wieszczka, spadkobiercy starożytnych aoidów, samotnika, który gardzi tłumami, tworzy z wyższych, nie materialnych, lecz duchowych pobudek, a społeczeństwo nie jest w stanie dostrzec jago geniuszu. Stereotyp ten wyraźnie obecny jest również w ikonografii, która – wbrew temu, jak wyglądały w istocie występy lirników – ukazuje ich bardzo często grających samotnie w stepie, na tle mogił, ruin czy kurhanów. Romantyczni ludoznawcy poszukujący śladów słowiańskiego Homera wśród polskiego ludu i jego twórczości mieli tu – jak się zdaje – pewien problem. Otóż w odróżnieniu od ukraińskich lirników i kobzarzy polskich dziadów dużo trudniej było wpisać w ten wizerunek, ponieważ w większości przypadków ich wygląd, zachowanie i rzeczywiste sposoby działania zbyt wyraźnie odstawały do poszukiwanego modelu. Być może to właśnie było jedną z przyczyn tego, że polscy miłośnicy „starożytności ludowych” mieli tendencję do zacierania granicy między dziadami i lirnikami i pisanania ogólnie o „naszych śpiewakach”¹⁸.

Prócz wskazanych dwóch stereotypów zarówno w polskich, jak i w ukraińskich pracach pojawia się jeszcze jeden znaczący element akademickiego dyskursu na temat lirników i dziadów. Chodzi mianowicie o umieszczanie ich w kontekście polityczno-narodowościowym i traktowanie jako depozytariuszy czy strażników kultury narodowej, a często także jako osób czynnie wspierających ruchy narodowo-wyzwoleńcze, podejmujących się pełnienia roli emisariuszy, zwiadowców, szpiegów czy agitatorów politycznych. W perspektywie ukraińskiej zasadnicze znaczenie ma w tym zakresie eksponowanie dum jako najważniejszej i najbardziej wartościowej części repertuaru pieśniowego¹⁹. Treść dum zawiera bowiem motywy pozwalające konstytuować ukraińsko-prawosławną tożsamość narodową poprzez historyczno-polityczno-militarną opozycję wobec kultury polskiej, a zarazem katolic-

¹⁵ DWOK, t. 9, s. 267.

¹⁶ Tamże, s. 54.

¹⁷ DWOK, t. 12, s. 312.

¹⁸ K. W. Wójcicki, *Śpiewacy w Polsce i na Rusi. Obraz historyczny*, w: tenże, *Stare gawędy i obrazy*, t. 3, Warszawa 1840, s. 236.

¹⁹ W. Kuszpet, dz. cyt., s. 221-231; M. Chaj, dz. cyt., s. 149-153.

kiej (cykl dum o powstaniu Chmielnickiego) oraz wobec kultury tureckiej, a zarazem pogańskiej (cykl dum o walkach z Turkami). W tym kontekście samych wykonawców (a przynajmniej ich część, czyli kobzarzy) wiąże się ze środowiskiem kozackim, ukazując jako żołnierzy patriotów opiewających bitewne czyny²⁰. Choć w repertuarze polskich dziadów również pojawiały się pieśni o walkach Polaków ze Szwedami, Turkami i Rosjanami (co ciekawe, nie z Kozakami), to jednak rola tych tekstów była zdecydowanie mniejsza i miały one charakter głównie religijny, w niewielkim stopniu odnosząc się jedynie do faktycznych wydarzeń historycznych²¹. Mimo to niektórzy polscy badacze – opierając się na nader skąpych i wątpliwych przesłankach – są także skłonni widzieć w dziadach polskich patriotów zaangażowanych w różnego rodzaju działania polityczno-militarne i niepodległościowe²². Przypisywanie im takiej roli ma swoje źródło w ewidentnym nieporozumieniu: otóż fakt, iż szpiedzy czy posłańcy – ze zrozumiałych względów – często przebierali się za żebraków, interpretuje się tu jako autentyczne zaangażowanie dziadów w działania polityczne. Dużą rolę w utrwaleniu tego wizerunku odegrała również literatura. Obie wspomniane wcześniej staropolskie satyry antyżebracze zarzucają dziadom świadczenie płatnych usług szpiegowskich (co ciekawe, wcale nie Polsce, lecz na rzecz Semena Nalewajki, przywódcy powstania kozackiego). Jeszcze ważniejszy – jak się wydaje – był fragment *Pana Tadeusza*, w którym Adam Mickiewicz wprowadza postać dziada „bez ręki lub nogi”, byłego legionisty, który przybywa na teren zaboru rosyjskiego, by szerzyć wśród Polaków patriotyczne uczucia. Fikcja literacka, posiadająca w tym wypadku niezwykle dużą siłę oddziaływania, a także wspomniane wcześniej nieporozumienie trwale więc wpłynęły na sposób konstruowania ludoznawczych opisów polskich dziadów jako strażników i bojowników sprawy narodowej.

Przedstawione rozważania prowadzą do dwóch zasadniczych wniosków. Po pierwsze, w świetle dostępnych materiałów źródłowych należy stwierdzić, że na poziomie faktów etnograficznych ukraińscy lirnicy i polscy dziadowie stanowili bez wątpienia dwie różne grupy społeczno-zawodowe, które posiadały właściwie tylko jedną generalną cechę wspólną: prowadzenie

²⁰ N. Kononenko, dz. cyt., s. 39-40.

²¹ Por. C. Hernas, *Z epiki dziadowskiej*, „Pamiętnik Literacki” 1958, z. 4.

²² J. S. Bystroń, *Ludzie wędrowni*, w: tenże, *Kultura ludowa*, Warszawa 1947, s. 105; Z. Kuchowicz, *Dziady*, w: tenże, *Z dziejów obyczajów polskich w wieku XVII i I poł. XVIII*, Warszawa 1957, s. 563.

wędrowniej działalności poza miejscem zamieszkania, której ważnym komponentem było śpiewanie pieśni i/lub modlitwa. Drugą ważną, aczkolwiek – jak wspomniałem – już niecałkowicie wspólną cechą była odmienność fizyczna. Po drugie, te dwie wspólne cechy były wystarczającą podstawą do ukształtowania się i funkcjonowania w długiej perspektywie jednakowych wyobrażeń, sposobów postrzegania i traktowania dziadów i lirników, zarówno w ramach światopoglądu tradycyjnego oraz wyobrażeń potocznych, jak i w obrębie polskich i ukraińskich dyskursów naukowych. Zarysowana tu sytuacja miała miejsce przede wszystkim w XIX i w 1 poł. XX w., aczkolwiek po drugiej wojnie światowej stereotypy związane z interesującymi nas środowiskami bynajmniej nie zniknęły, ujawniając się co jakiś czas w bardziej lub mniej wyraźny sposób zarówno w publikacjach naukowych oraz popularnonaukowych, jak i w pewnych praktykach czy dyskursach życia codziennego.

Na koniec warto zadać pytanie o sytuację dzisiejszą, którą – jak się wydaje – cechuje pewna paradoksalność. Z jednej strony bowiem nastąpił całkowity zanik środowisk wędrownych dziadów i lirników w opisywanym tu kształcie, a zarazem mamy do czynienia z daleko posuniętą dezintegracją i rozpadem światopoglądu tradycyjnego będącego podstawą charakterystycznych, ambiwalentnych wyobrażeń na ich temat. Sprawia to, że postacie te (zwłaszcza w Polsce) odgrywają bez wątpienia coraz mniejszą rolę w potocznej, masowej wyobraźni, stopniowo odchodząc w zapomnienie, czasami jedynie powracając w wyjątkowych sytuacjach, których przykładem może być słynna fraza „spieprzaj dziadu” wypowiedziana w 2002 r. przez Lecha Kaczyńskiego, późniejszego prezydenta Polski. Ciągłe popularne w języku polskim pejoratywne określenia „dziad/dziadostwo” odwołują się właśnie do ambiwalentnego obrazu wędrownych żebraków, odgrywającego ważną rolę w obrębie tradycyjnej kultury ludowej.

Z drugiej strony, w pracach naukowych, popularnonaukowych i pewnego rodzaju publicystyce dziadowie i lirnicy są ciągle obecni. W tym zakresie dochodzi jednak – jak sądzę – do częściowego rozejścia dyskursów ukraińskich i polskich, które – jak próbowałem pokazać – wcześniej cechowały się zasadniczym podobieństwem. Przyczyną tego może być odmienna sytuacja polityczna obu krajów po upadku komunizmu. Ukraińscy lirnicy ukazywani jako strażnicy tradycji są cały czas użyteczną figurą, która reprezentując określone wartości kulturowe, jest wykorzystywana m.in. w rekonstruowaniu tożsamości narodowej. W tym kontekście można postrzegać odradzanie się ruchu kobzarsko-lirniczego na Ukrainie, jego ponowną formalizację w ramach organizacji cechowych czy otaczanie swego rodzaju kultem

wybitnych przedstawicieli tego środowiska, takich jak Nykoła Budnyk²³. Wymownym świadectwem tego typu koncepcji i praktyk jest choćby występ lirnika Michajło Chaja na kijowskim Majdanie podczas antyrosyjskiego powstania w 2014 r.²⁴ Polscy dziadowie definitywnie przestali odgrywać taką rolę. Model postrzegania dziada jako emisariusza-patrioty czy strażnika narodowych tradycji został w Polsce zdecydowanie wyparty przez dwa inne modele. Pierwszy z nich ukazuje dziada jako postać komiczną, swego rodzaju błazna, który zachowuje się rubasznie, a zarazem w sposób dosadny i przenikliwy komentuje oraz krytykuje różne aktualne zdarzenia. Tego typu kreacje pojawiają się często w twórczości satyryczno-politycznej oraz kabaretowej i nawiązują zarówno do wspomnianej konwencji literatury antyzebraczej, jak i ukształtowanego głównie w okresie dwudziestolecia międzywojennego wzorca stylizacji „na pieśń dziadowską”²⁵. W drugim, przeciwnym modelu dziad reprezentuje romantyczną w swej genezie figurę mędrca, depozytariusza prawd duchowych (ale nie narodowych), który zadaje ważne pytania egzystencjalne czy moralne i przypomina o podstawowych wartościach ludzkich. Zauważalny w Polsce wzrost popularności liry korbowej oraz różnego rodzaju warsztatów i koncertów pieśni dziadowskich²⁶, obecność tych ostatnich w repertuarze zespołów folkowych i na wydawnictwach płytowych²⁷ czy organizowane już trzykrotnie konkursy na nową pieśń dziadowską²⁸ to zjawiska, które należy postrzegać zarówno jako pewien przejaw mody na egzotykę, jak i w kontekście nurtu „powrotu

²³ Por. M. Chaj, dz. cyt.

²⁴ Występ utrwalony przez ukraińską telewizję i portal internetowy Espresso TV; dostępny w serwisie YouTube: https://www.youtube.com/watch?v=MnjyIbc63rc&list=PLgmx6UvaMLHmEbQ59A6JxAVJHDRgs_zzS&index=9 (dostęp: 18.12.2015).

²⁵ Na temat stylizacji i parodii pieśni dziadowskich piszę szczegółowo w artykule *Lamenty dziadka z Targówka. Parodie na dziadów i pieśni dziadowskie* („Literatura Ludowa” 2010, nr 4-5; przedruk *Jarmark tradycji. Studia i szkice folklorystyczne*, Toruń 2016).

²⁶ E. Grochowska, R. Mazur-Hanaj, *Warsztaty i kursy. Działalność instytucji i stowarzyszeń oraz inicjatywy indywidualne*, w: *Raport o stanie tradycyjnej kultury muzycznej*, red. W. Grozdew-Kołacińska, Warszawa 2014, s. 277.

²⁷ J. Hałas *Zegar bije. Starodawne pieśni o marnościach tego świata, o śmierci i wędrowaniu dusz, ku przestrodze, zadumie i pokrzepieniu wyśpiewane*, CD, Nomadzi Kultury, b.r.w.

²⁸ Konkursy te były organizowane przez wydawnictwo In Crudo w latach 2008, 2012 i 2016. Teksty laureatów dwóch pierwszych edycji zostały opublikowane w tomiku *Za dziada w super wróbla przemienionego. Antologia nowej pieśni dziadowskiej*, red. J. Jarco, R. Mazur-Hanaj, Milanówek–Szczebrzeszyn–Narol 2013.

do korzeni” oraz rozmaitych poszukiwań w obrębie tzw. nowej duchowości. W obszarze tego rodzaju praktyk i dyskursów diad staje się swego rodzaju przewodnikiem duchowym, pozwalającym na nowo odkryć znane dawniej, a obecnie zapomniane prawdy egzystencjalne.

Ostatecznie okazuje się więc, że mimo zaniku omawianych tu grup społecznych oraz pierwotnego kontekstu kulturowego, w jakim one funkcjonowały, zarówno ukraińscy lirnicy, jak i polscy dziadowie nie stanowią tak naprawdę definitywnie zamkniętej karty w dziejach kultury i nie są jedynie „martwymi” obiektami badań etnologów czy folklorystów, ale cały czas odgrywają rolę swego rodzaju figur myślenia, których znaczenia i zastosowania wykraczają poza obszar tradycyjnej kultury ludowej.



Remek Mazur-Hanaj (Polska),
wydawca in Crudo, muzyk,
autor y Nagrania Terenowe Snów,
współpracownik y Radiowe Centrum
Kultury Ludowej

LIRAK POLSKI KRZYSZTOF GRABEK

Czy polski lirnik to postać bardziej fantastyczna, czy bardziej realna? Jeśli chodzi o postać lirnika czyli wędrownego pieśniarza i muzykanta grającego, akompaniującego sobie na lirze korbowej w kulturze polskiej warto zdać sobie sprawę z dwóch najbardziej elementarnych prawd:

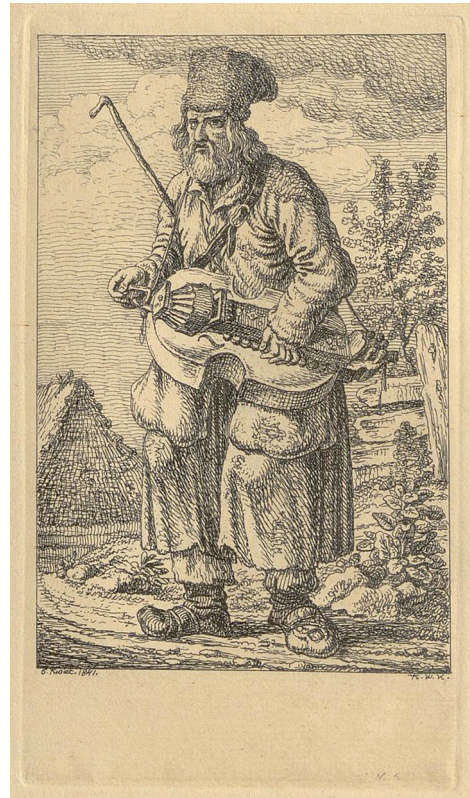
- 1) mamy całkiem sporą ikonografię na ten temat - ryciny i ilustracje, fotografie, malarstwo - wszystko to pomieszczone w czasopismach lub znajdujące się w zbiorach muzealnych czy prywatnych; są to jednak wytwory czasów już ponowożytnych, a ich bohaterem jest w głównej mierze lirnik ukraiński, częściowo białoruski.
- 2) mamy na przestrzeni 400 lat w źródłach pisanych szereg wzmianek, ale niewiele konkretnych, o lirnikach polskich; konkretnych czyli podających nazwisko, miejsce zamieszkania czy obszar aktywności, rzadko jednak opisujących lub dokładnie podających repertuar

Jeszcze raz podkreślę, że lirników obywateli polskich działało jeszcze w międzywojniu niemało, ale byli to etniczni Ukraińcy, a także Białorusini. Niektórzy z nich znali język polski i mieli w repertuarze pojedyncze pieśni polskie (znane są takie przypadki), ale lirników etnicznie polskich z personaliiów czy fizjonomii znamy bardzo niewiele, są to:

- Zygmunt Parzycki (1660, kapela dworska Sapiechów w Warszawie)
- Gabriel Lira z Makowa Podhalańskiego (XVIII w.), który przygrywał do tańca zbójnikom
- Mateusz Dziubiński czyli warszawski lirnik zwany Niebieskim Płaszczem (działający w latach 1809-1828), śpiewała pieśni

o wydarzeniach historycznych, m.in. o Insurekcji Kościuszkowskiej, w której najprawdopodobniej brał udział

- lirnik z Kalwarii Paclawskiej znany z ryciny Wacława Kisielińskiego (1841), to wieś hrabiego Fredry wraz z rzymsko-katolickim klasztorom i sanktuarium, trzeba jednak pamiętać, że to polsko-ukraińskie pogranicze, gdzie w tamtych czasach identyfikacja etniczna bywała mało wyraźna czy płynna (jak o tym świadczą nawet dzieje samej rodziny Fredrów)
- Jakób Rolak, lirnik świętokrzyski (Iłża, zmarł 1849), wspomniany przez księdza Józefa Gackiego (uczył się za Bugiem, jako powodyr lirnika ukraińskiego)
- lirnik z Sulisławic pod Sandomierzem (fotografia z lat 90-tych XIX w.)
- wzmiankowany przez Hieronima Łopacińskiego lirnik Krzysztof Grabek spod Opola Lubelskiego (przełom XIX/XX w.)
- lirnik widziany przez Jarosława Iwaszkiewicza na rynku w Sandomierzu w latach 1920.
- w okolicach Krosna (pogranicze polsko-ukraińskie, a także dawne pogranicze polsko-węgierskie) lirnicy, wśród nich była jedna kobieta, chodzili po domach przez świętami Bożego Narodzenia, a także grali do tańca
- w zbiorach Muzeum Etnograficznego w Krakowie zachowała się lira zbudowana we wsi Łękawka pod Tarnowem, której używał miejscowy ludowy dentysta do łagodzenia bólu zęba [!]



Wacław Kisieliński, Dział z Kalwarii Paclawskiej, 1841, Biblioteka Jagiellońska w Krakowie

W ciągu ostatnich lat udało mi się ustalić nieco faktów i poszukać na temat Krzysztofa Grabka. Notabene właśnie upływa 180 lat od jego narodzin. Jemu chciałem poświęcić dalszą część artykułu.

Otóż osiem lat temu redaktor prowadzący stronę „Dawne Puławy” nadesłał mi skan fotografii prasowej podpisanej „Lirnik z okolic Puław”, opublikowanej w poznańskim tygodniku „Praca” w 1914 r. Stało się to początkiem etno-śledztwa, które zajęło mi ładnych parę lat, a może wcale się jeszcze nie zakończyło. Na początku ta fotografia wisiała u mnie niejako w próżni domysłów, trudno ją było skleić z jakimś znanym kontekstem. Powziąłem jedynie przypuszczenie, że może być to lirnik polski, bo wygląda zupełnie inaczej niż lirnicy ze wschodu. Jego wygląd i ubranie nie komunikuje wyraźnie, że jest niewidomym biedakiem, w dodatku w rękach trzyma instrument, który nie jest podobny do lir znanych z terenów Rzeczypospolitej, bardzo różniący się od lir typu wschodniego. Nie wygląda na więcej niż 50 lat. Który lirnik nosił kapelutek? Taki obrazek znam tylko z węgierskich archiwów. Może ktoś z Podkarpacia, gdzie mieliśmy długo trwające węgierskie wpływy kulturowe, spłynął był Sanem i Wisłą? Nawet zadzwoniłem do Jacka Hałasa: „słuchaj mam zdjęcie lirnika spod Puław sprzed stu lat i przypomina trochę Ciebie”. Nie mogłem jednak wykluczyć niczego, bo jak wiadomo życie potrafi układać najtrudniej wyobrażalne scenariusze.

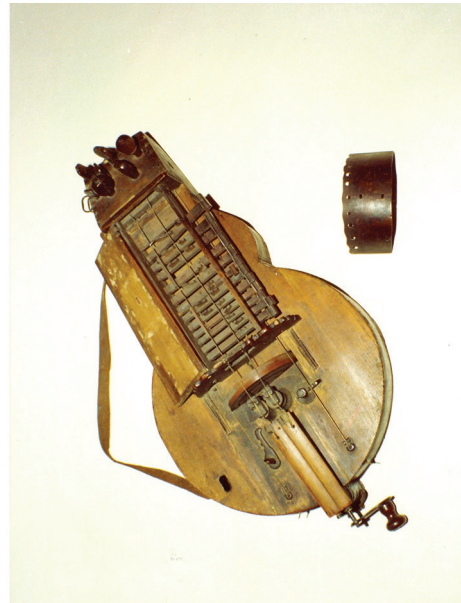
Postanowiłem chwycić się instrumentu, przejrzałem fotografie lir ze zbiorów polskich muzeów. Notabene na pomysł takiej dokumentacji wpadł Niemiec Ulrich Wagner. Jest jedna podobna! Czeska lira (z Muzeum Instrumentów w Poznaniu), zwana ninerą, typ ósemkowy, spotykany też w Niemczech,



Lirnik wędrowny z okolicy Puław

Tygodnik polityczny i literacki „Praca”, 14.07.1912, Poznań; fotografia wykonana w latach 1890-tych

ten egzemplarz z czeskich Karkonoszy z XIX w. I wyskakują mi te ninery z sieci, niektóre prawie identyczne z „puławską”. Czyżby jakiś wątek czeski? I przypomina mi się to, co czytałem przy różnych okazjach o dużej aktywności w XVIII/XIX w. na naszych ziemiach muzyków i orkiestr z Czech. Nie była to tylko aktywność efemeryczna (liczne tournée), ale muzycy z Czech byli zatrudniani na dłużej w charakterze orkiestrantów i nauczycieli muzyki (w kapelach dworskich, kościelnych), a niektórzy z nich zostawali na stałe w Polsce jak Wincenty Ferdynand Lessel, który od 1781 r. był muzykiem, kapelmistrzem, kompozytorem i pedagogiem gdzie? A no właśnie na dworze Izabeli Czartoryskiej w Puławach, gdzie też zmarł w 1825 r. W składzie orkiestry, którą kierował przecież mogła być lira korbowa. Bo wprawdzie na wschodzie była utożsamiana obok bandury z instrumentem cerkiewnych żebraków, na zachodzie jednak w swojej bardziej zaawansowanej wersji była modna szczególnie w XVIII wieku w kręgach muzyki „wysokiej” Paryża i Wiednia. Nie twierdę oczywiście, że na zdjęciu widzicie instrument obracany rękoma wnuka jakiegoś czeskiego orkiestranta, sprowadzonego do Puław przez Lessla. Niemniej jakiś związek może istnieć. Syn Lessla, również muzyk, Franciszek, na stałe związał się z Polską (notabene grał na modnej wówczas harmonice szklanej), uczył się 10 lat u Haydna, a ten jak wiadomo komponował także na lirę korbową, podobnie jak Mozart zresztą.



Ninera – lira z czeskich Karkonoszy, zbiory Muzeum Instrumentów Muzycznych w Poznaniu, fot. Ulrich Wagner

Jakież było moje zdumienie kiedy kilka miesięcy później, przeglądając stare roczniki czasopism natknąłem się we „Wsi Ilustrowanej” na inne zdjęcie tego samego lirnika z tą samą lirą! Na zdjęciu dużo lepszej jakości widać szczegóły liry. Zwraca uwagę precyzja wykonania i zaawansowanie w technologii budowy instrumentu większe niż w używanych wówczas na naszych ziemiach lirach typu wschodniego oraz obecność niestosowanych raczej

na wschodzie elementów, służących osiągnięciu określonego brzmienia, większej niezawodności i łatwości obsługi instrumentu (np. stały podstawek dla burdonu). Nie widać dokładnie czy czwarta struna na górze to tzw. burdon trumpet, służący rytmizowaniu, nieobecny w lirach wschodnich, a spotykany zawsze w węgierskich, czeskich i niemieckich. Fotografia została opublikowana w tym samym roku, co poprzednia, 1914, ale jej bohater jest tu zdecydowanie starszy, około 20 lat, ubrany w wysłużoną pelerynę. Widać jedno zamknięte, drugie przymknięte oko, a więc wzrok miał upośledzony, pytanie w jakim stopniu. Niestety i tym razem nie podano jego personaliów, ani nawet autora zdjęcia, chociaż domyślam się, że jest nim główny fotograf czasopisma Stanisław Nofok-Sowiński.



Fotografia wykonana ok. 1913,
„Wieś ilustrowana” 1914 nr 7 – lipiec,
St. Nofok-Sowiński [?]

Jednak moje zdziwienie wynikało także z innego faktu. Otóż nie mamy prawie żadnych zdjęć polskich lirników, a tu nagle dwie fotografie tej samej osoby. A więc musiał to być lirnik wówczas jakoś tam znany, bywający w miejscach i sytuacjach, które taki rozgłos zapewniały, a i też jednocześnie zapewniały obecność fotografa. Od pewnego momentu śledztwa brałem pod uwagę, że to może być wspomniany przez Hieronima Łopacińskiego Krzysztof Grabek, który grywał na lubelskiej Wystawie Rolniczo-Przemysłowej w 1901 r. Teraz właściwie nie miałem już wątpliwości. W „Wiśle” z 1902 r. pisał Łopaciński: Stary lirnik Grabek spod Opola, nazywający się lirakiem wygrywał często [na wystawie] na swojej lirze przeróżne melodie ludowe i przyśpiewywał piosenki. Na wystawę sprowadzili go zapewne Kleniewscy. [Kleniewscy to ziemianie z Kluczkowic pod Opolem Lubelskim]

O Grabku pisała też „Gazeta Lubelska”: Na wystawie zwraca ogólną uwagę maleńki karzełek Jan Omiotek z Goraja, który liczy już 31 lat wieku, a nie większy jest od chłopca czteroletniego. Sympatyczny karzełek odznacza się stosunkowo dużą inteligencją. Często również zagląda do działu etnograficznego lirnik Krzysztof Grabek z pod Opola i przygrywa na lirze. [„Gazeta Lubelska” 141/1901] Wkrótce okazało się, że jest jeszcze trzecia fotografia z czasopisma „Wędrowiec” [podziękowania dla Myrona Postolana], którą prawdopodobnie można czasowo usytuować pomiędzy pierwszą a drugą, a więc na przełomie wieków. Wiele wskazuje na to, że zrobiono ją w czasie rzeczonyj Wystawy Rolniczo-Przemysłowej w 1901 r.

Ziemiańskie Jan i Maria Kleniewscy, którzy wg Łopacińskiego przywieźli Grabka na to wydarzenie, byli bardzo przedsiębiorczy i aktywni społecznie, na skalę, która nie miała precedensu w dziejach postyczniowej Lubelszczyzny, a ich dobra kluczkowickie stały się wyjątkowym miejscem nie tylko na mapie guberni, ale i całego Królestwa Polskiego. *Inicjatorką większości przedsięwzięć była Maria. Szczególne miejsce w jej poczynaniach miała działalność oświatowa. Wkrótce po ślubie zaczęła nawiązywać relacje z okoliczną ludnością chłopską, odwiedzała chorych i wiejską biedotę, udzielała rad dotyczących porządku, higieny i opieki nad dziećmi.* [http://muzeum.kluczkowice.pl/rodzina-kleniewskich] Częściowo lub całkowicie niewidomy Grabek musiał być ich protegowanym, na trzeciej fotografii (tej z 1901 r.) widać, że jest zadbany, dobrze ubrany, ma nową pelerynę, porządną laskę, pański kapelusz i nowy koszyk. Kleniewscy w Kluczkowicach i okolicy prowadzili z dużym rozmachem kursy i szkoły wielu rzemiosł, ufundowali szpital, szwalnię, warsztaty koszykarskie i inne, opiekowali się ubogimi i starcami, zaopatrując ich w potrzebne rzeczy i organizując im zajęcia, szczegółowo pisze o tym Andrzej Przegaliński. [*Działalność oświatowa Marii z Jarocińskich Kleniewskiej*, <https://teatrnn.pl>].

Z prasy warszawskiej („Przegląd poranny” i Kurier Warszawski”) wiadomo, że Grabek występował również na następnej wystawie w Lublinie, ale już nie w Dziale Etnograficznym, a bardziej jako artysta, w trakcie biesiady z udziałem organizatorów i specjalnych gości. „Grał z niezwykłą fantazją, zamaszystością i poezją, nie tylko dumy i dumki, ale też krakowiaki, ober-tasy i kujawiaki.” Jest też mowa o tym, że przybył do Lublina z Nałęczowa, gdzie również występował z powodzeniem. Przedstawiany jest przez gazetę jako dziarski jeszcze starzec 70-letni o „wybitnych rysach sarmackich”, przy-bły spod Dzikowa. Niedługo potem grał z kolei w Warszawie jako jeden

artystów otwierających sezon 1908/09 „artystyczno-dystyngowanego kabaretu Victoria”. Tym razem również piszę się o nim Grabek spod Dzikowa. Wskazuje to najpewniej na to, że mecenat ziemian Kleniewskich oraz występy w Lublinie pomogły mu wypłynąć na szersze wody i poczuć się docenionym przez różne sfery społeczne artystą, a co za tym idzie prawdopodobnie awansować w hierarchii i zmienić mecenasów na bardziej znanych, już właściwie arystokratów, Tarnowskich, którzy mieli swoją rezydencję w Dzikowie i znani byli również jako mecenasi kultury i sztuki. Przypomina to karierę teorbaniistów Widortów, którzy aż przez trzy pokolenia byli nadwornymi muzykami i pieśniarzami dworu Sanguszków. Jednak była to raczej krótka kariera, wiele wskazuje na to, że grabek pod koniec życia powrócił w Lubelskie.



Krzysztof Grabek [ok. 1841-1917],
ok. 1901, „Wędrowiec” nr 22/1904

Grabek na pewno bywał na odpustach w okolicy Puław chociażby z tego powodu, że Kluczkowice należały do dekanatu nowoaleksandryjskiego (carska nazwa dekanatu puławskiego). Może w atelier w Puławach zrobiono mu to pierwsze zdjęcie podpisane „lirnik z Puław”. Do tego samego dekanatu należała parafia w Wąwolnicy ze swoim znanym w regionie i szerzej, tłumnie odwiedzanym, słynącym z łask i uzdrowień sanktuarium Matki Bożej Kębelskiej. W miejscowych aktach odnajdziemy zagadkowy wpis z 28 lipca 1917 r. dotyczący zgonu Krzysztofa Grabka, wdowca (po Mariannie z Jeleńskich) o statusie ubogiego, przebywającego w Wąwolnicy „czasowo”, lat 76 liczącego, urodzonego w Kolbuszowej Dolnej „z nie pamiętnych rodziców”. Czy to był on? Tak sędzę. Skoro pośród całej masy Grabków w zdigitalizowanych dotychczas aktach z Lubelszczyzny nie ma drugiego Krzysztofa. To imię było w XIX wieku bardzo rzadko nadawane.

УДК 781.1:[398.8+784.4]:78.072Гри(477)



Ірина Романюк (Тернопіль, Україна), кобзарознавиця, кандидатка мистецтвознавства, викладачка Тернопільського музичного коледжу ім. С. Крушельницької

Irina Romanyuk (Ternopil, Ukraine), researcher of kobzarism, candidate of art history, teacher of S. Krushelnytska Ternopil Music College

РИТМОМЕЛОДИЧНІ ФОРМУЛИ ДУМОВОГО ЕПОСУ В КОНТЕКСТІ КОНЦЕПЦІЇ ТЕОРІЇ ПАРАДИГМИ С. Й. ГРИЦИ

Анотація

Софія Йосипівна Грица — доктор мистецтвознавства, професор, член-кореспондент Академії мистецтв — є провідним вченим-етномузикологом України, креативним дослідником, засновником власної наукової школи. Вона є автором понад 300 наукових праць. За свої наукові досягнення С. Й. Грица відзначена преміями Б. Асаф'єва, М. Лисенка, Ф. Колесси.

У пропонованій статті автор детальніше зупиняється на дефініціях «пісенна парадигма», «модус мислення середовища», їх генезі у працях С. Грици, навести приклади застосування напрямку парадигматики в сучасній етномузикології а також розглянути ці дефініції в проекції на думовий епос.

Ключові слова: Софія Грица, думовий епос, теорія парадигми, модус мислення середовища.

Rhythmic-melodic formulae of the дума epic in the concept of paradigm theory S. Y. Hrytsa

Abstract

Sofia Yosypivna Hrytsa — Doctor of Arts, Professor, Corresponding Member of the Academy of Arts — is a leading scientist-ethnomusicologist of Ukraine, creative researcher, founder of his own scientific school. She is the author of more than 300 scientific papers. For her scientific achievements S. Hrytsa was awarded the B. Asafyev, M. Lysenko, F. Kolessa prizes.

The proposed article will dwell in detail on the definitions of «song paradigm», «mode of thinking environment», their genesis in the works of S. Hrytsa, and give examples of paradigmatics in modern ethnomusicology and these definitions in projection on the thought epic will be considered.

Key words: Sofia Hrytsa, дума epic, paradigm theory, mode of environmental thinking

Софія Йосипівна Грица — доктор мистецтвознавства, професор, член-кореспондент Академії мистецтв — є провідним вченим-етномузикологом України, креативним дослідником, засновником власної наукової школи. Вона є автором понад 300 наукових праць. За свої наукові досягнення С. Й. Грица відзначена преміями Б. Асаф'єва, М. Лисенка, Ф. Колесси.

У пропонованій статті я хочу детальніше зупинитися на дефініціях «пісенна парадигма», «модус мислення середовища», їх генезі у працях С. Грици, навести приклади застосування напрямку парадигматики в сучасній етномузикології, а також розглянути ці дефініції в проекції на думовий епос.

Варіативність — одна з головних ознак фольклору. Всі дослідники, збирачі відзначали наявність сюжетних, мелодичних, текстових варіантів різних жанрів фольклору — казок, пісень, легенд. Варіанти однієї пісні фіксують у різних регіонах, в різні роки запису, тобто пісня зазнає просторово-часового модифікування. Механізм цієї просторово-часової модифікації, суть варіативності фольклору якнайповніше розкриває концепція парадигматики фольклору С. Грици.

Вперше Софія Йосипівна звернулася до проблеми механізму варіативності тексту і мелодії в залежності від регіону запису, будучи молодю, але вже досвідченою дослідницею, захистивши кандидатську дисертацію про музично-фольклористичну діяльність Ф. Колесси в 1962 році. У 1976 році в журналі «Народна творчість та етнографія» виходить стаття С. Грици «Семантика народного мелосу і конкретне середовище його побутування» [8]. На противагу науковцям, які вважали, що функція є основним критерієм жанру пісні, С. Грица у згаданій статті водить п'ять варіантів балади про Бондарівну, записаної в різний час різними дослідниками з різних регіонів (Гуцульщина, Покуття, Південне Прикарпаття, Чернігівщина, Житомирщина) і доводить, що текст є «стабілізатором жанрової основи народнопісенного твору» [8, с. 48]. Текст і мелодія рухаються своїми шляхами: текст рухається швидше у часі і є стабільнішим у територіальному русі. Зміна певних

лексичних комплексів може призвести до зміни жанру. Мелодія більш стала у часовому русі і змінна у просторовому.

С. Грица на прикладі п'яти варіантів балади, записаних у різних регіонах України переконливо доводить, що текст рухається у часі з мелодією того середовища, яке засвоїло текст, а не з мелодією середовища, яке його створило. Таким чином, дослідниця підходить до ще однієї відкритої нею дефініції «*модус мислення середовища*». У статті наводяться докази функціонування модусу мислення середовища (мелодія балади, записана М. Гайдаєм дуже близька до записаних ним в цій же місцевості весільних і веснянкових пісень), наголошено його значення як орієнтиру «для реконструкції приблизного озвучення тих текстів, які з тих чи інших причин зафіксовані без мелодії, хоч місце запису їх відоме» [8, с. 48].

Власне в цій статті вже з'являється пояснення парадигматики фольклору без використання терміну «парадигма», проте з поясненням його суті: «Народний твір перебуває у стані постійної переробки. З однієї пісні-зав'язі розростаються грона варіантів, які несуть семантичні конструктивні елементи свого першовзірця. У процесі міграції в нових обставинах побутування вони не залишаються незмінними. Чим більший час і простір руху даного твору, тим більша ймовірність його видозмін у порівнянні з першоосною» [8, с. 44].

В 1978 році С. Грица публікує статтю «Пісенна парадигма» у журналі «Български фольклор». Грецький термін *paradeigma* (приклад, зразок) увів у філософію науки Т. Кун в 1962 році у своїй праці «Структура наукових революцій», пізніше використав у лінгвістиці Ф. де Соссюр. Власне Софія Йосипівна пояснює трактування терміну у філософському розумінні як «модель, яка діє протягом певного часу і виконує свою суспільну функцію, а згодом може бути замінена іншою». Цікавим і показовим є факт, що поняття парадигми у фольклорі виникло у С. Грици за аналогією з варіюванням кореневої основи слова [4, с. 41]. Використання філософського, лінгвістичного, мовознавчого терміну є фактом комплексного підходу до дослідження фольклору як багатоаспектної науки, дослідження якої перетинається з рядом інших галузей знань. І. Мацієвський, підкреслюючи значення концепції парадигми у фольклорі, порівнював варіанти в межах парадигми із елементами множини (поняття теоретичної математики) [11, с. 31].

В 1979 році С. Грица публікує статтю «Категорія парадигми у вивченні варіаційної специфіки фольклору» [4] і цього ж року виходить

її монографія «Мелос української епіки» [5], в якій обґрунтуванню нового терміну «пісенна парадигма» відведено окремих одиниць параграфів. Власне пояснення терміну у цьому дослідженні таке: «сукупність варіантів одного пісенного зразка, що утворилася внаслідок його трансформації в процесі часово-просторового руху» [5, с. 36]. Варіант пісні (словесно-музична цілісність) — це одиниця пісенної парадигми, що характеризується подібністю опозиційних ознак (інваріантністю). За концепцією «пісенної парадигми», «система варіантів, класифікована згідно з їх ближчою і дальшою спорідненістю, може дати уявлення про модель пісні» [5, с. 37]. Концепція пісенної парадигми наочно представлена у численних порівняльних таблицях, де показані парадигматичні зміни балад, дум, історичних пісень, співанок-хронік.

Завдяки поняттю фольклорної (пісенної) парадигми пояснюється інваріантно-варіаційна природа фольклору в його часово-просторовому русі і змінність кожного окремого пісенного зразка в залежності від регіональних особливостей, тобто від модусу мислення середовища. Парадигма не розвивається сама по собі, власне поштовх для змін і розвитку дає модус мислення середовища.

Таким чином, терміни «пісенна парадигма», «модус мислення середовища» увійшли в етномузикологію і зайняли міцні позиції, і з часу своєї появи викликали неоднозначну реакцію у науковому дискурсі.

Високу схвальну оцінку дав дослідженню Софії Йосипівни, та зокрема, її концепції парадигматики фольклору Борис Путілов. У 1981 році на сторінках «Советской этнографии» він, у співавторстві з Оленою Васильєвою, в рецензії на монографію «Мелос української епіки», зазначив, що «пісенна парадигма виступає міцним організуючим стрижнем, завдяки якому вдається показати широку перспективу життя епічних творів, чого не досягнути, коли залишитися на позиції аналізу окремих наспівів» [2, с. 157]. І. Мацієвський, оцінюючи теорію парадигми, вважає, що підхід до парадигми як сукупності варіантів є «більш перспективним, ніж безупинні і марні спроби фольклористів кожен раз відшукати «той», поодинокий «оригінальний» текст» [11, с. 30].

Парадигматична методика, розроблена в Україні, сьогодні широко застосовується у вітчизняній та слов'янській фольклористиці. Концепція парадигми знайшла своє відображення у дослідженнях етномузикознавців, послідовників С. Грици. Зокрема, парадигматична методика застосовувалась в таких дослідженнях як: питання

формування ладу і мелодики в молдавській народній пісні (П. Стоянов), весняний обрядовий фольклор Західного Поділля (О. Смоляк), музичний фольклор Хмельницького Поділля (О. Дудар), лірницька традиція на прикладі записів пісні «Сирітка» (О. Богданова).

Проте, на жаль, це окремі посилення та часткове застосування наукових концепцій С. Грици в сучасній етномузикології. Як справедливо зазначав М. Хай, «консерватизм північної наукової традиції ще не дозволив парадигматичній методі С. Грици зайняти по праву належне йому в Україні місце: він набагато випереджує рутинний розвиток сучасної аналітики в українській етномузикології» [15, с. 23].

Парадигматична теорія з успіхом застосовується при дослідженні українських дум. Як зазначає С. Грица, видатний епосознавець в етномузикології, — «33 сюжети українських дум, які зафіксовані в сотнях варіантів, являють собою в кожному окремому випадку парадигматичну серію і одночасно метонімізацію одного й того ж логосу (предмету думки) за допомогою їх різноманітної виконавської артикуляції кобзарями і лірниками ближчих або віддалених територіальних середовищ» [6, с. 60]. Більше того, досліджуючи механізми словесно-музичної парадигматики у фольклорі, С. Грица підмічає, що в епосі і в обрядовій творчості слово і музика взаємодіють у доцентровому напрямку. Обрядова творчість та епос відрізняються максимальною канонічністю сюжетів і мелодій при їх активному варіюванні в заданій проекції модусів мислення конкретних середовищ. У пісенній ліриці слово і музика рухаються різними траєкторіями [7, с. 60].

Дума є тим унікальним жанром, де аналіз частини дозволяє вивести закономірності цілого. У статті «Парадигматичний аналіз думи «Олексій Попович» С. Грица, порівнюючи закономірності думового епосу з античною риторикою, створює та обґрунтовує модель парадигматичного аналізу [7]. Особливістю даного аналізу є те, що «достатньо взяти думу «Про азовських братів» чи якусь іншу в парадигматичному гроні їх варіантів, щоб відчутти принципів закономірності всього думового циклу, формульну основу текстів та мелодій дум» [14, с. 17].

Продовжуючи парадигматичну методику С. Грици, з метою виявлення індивідуальних та регіональних особливостей виконання подаємо думу «Вдова». Вона була найбільш поширеною в період записування думового епосу у регіонах побутування кобзарів і лірників, зокрема на Харківщині і Полтавщині наприкінці ХІХ — на початку ХХ ст.ст. На Поділлі, Поліссі та Волині досить поширеною була пісня з аналогічним

моралізаторським сюжетом. Ця подібність сприяла появі різних гіпотез у дослідженнях українських науковців. Зокрема, М. Лисовський вважав, що дума «Вдова» пізнішого походження, аніж аналогічні пісні. П. Житецький, порівнюючи думу з піснями про вигнання матері, вважав, що головним варіантом закінчення думи є мотиви каяття синів і повчання. На його думку, сюжетний мотив про повернення вдови є більш пізнього походження та «зайвим додатком» [9, с. 185].

Для даного аналізу використовуємо 16 нотних та текстових записів варіантів думи «Вдова». Варіанти думи «Вдова» записані від 10 виконавців з Полтавщини та 6 з Харківщини. До полтавської групи належать кобзарі — Остап Вересай, Михайло Кравченко, Микола Дубина, Опанас Сластюн; лірники — Антон Скоба, Олександр Гришко, Семен Говтвань, Григорій Вахно, співці — Платон Кравченко і Явдоха Пилипенко. До харківської групи — кобзарі Гнат Гончаренко, Степан Пасюга, Іван Кучугура-Кучеренко, Петро Древченко,

Запис і розшифрування думи «Вдова» від О. Вересая належить М. Лисенку. Записи думи від харківських кобзарів, полтавських кобзарів і лірників розшифрував Ф. Колесса. Записи думи від харківських лірників В. Гончара та Н. Колісника здійснені В. Харковим в 1930 році. Розшифровка В. Харкова, М. Гайдая, Т. Онопи.

Проаналізувавши текстові варіанти думи «Вдова» з різних регіонів, а саме з Полтавщини та Харківщини, можна вивести структуру думи на рівні текстових блоків у вигляді таблиці. Вперше такий метод аналізу був розроблений С. Грицою у її монографії «Мелос української епіки» при виявленні принципу смислової тотожності в думах на прикладі думи «Івась Коновченко» [5, с. 200–203].

Таблиця № 1. Структура думи «Вдова» в текстових блоках за регіонами

Харківські кобзарі, лірники	А	Б	-	-	Д	Е	-	Є	-	З	И	-	І	Ї	Й	К	Л	М	-	Н	О
Полтавські кобзарі	А*	Б	В	Г	Д	Е	Е ^н	Є*	Ж	З*	-	И ^н	-	Ї*	Й*	К*	Л*	М*	-	Н	О
Полтавські лірники	А*	Б	В	Г	-	Е	Е ^н	-	Ж	З*	-	И ^н	-	Ї*	Й*	К	Л*	-	М ^н	Н	О

Примітки:

А* — сюжет видозмінений в деталях;

И^н — новий варіант сюжету, його доповнення, розширення. Нові сюжети відокремлені в окремі колонки для більшого унаочнення.

Розшифровка буквених позначень текстових блоків:

- А** — мати розмовляє із маленькими синами;
- Б** — вдова не пускає синів у найми,
сподіваючись на старості спокійного життя;
- В** — вдова просить Всевишнього допомогти їй
маленьких діточок виростити, одружити;
- Г** — вдова виростила, вивчила й одружила синів;
- Д** — сини виростили, одружилися
і стали докоряти хлібом-сіллю старій матері;
- Е** — сини виганяють стару мати з дому;
- Е^н** — докладна сцена виганяння матері
з вказівкою, що робив кожен із братів;
- Є** — мати плаче і нарікає на синів;
- Ж** — мати йде з подвір'я, спотикається,
сини з неї насміхаються, бо ніби-то вона напилася;
- З** — вдову беруть жити до себе чужі люди, частіше всього сусіди;
- И** — вдова живе у чужому домі, доглядає за маленькими дітьми;
- И^н** — вдова прожила у сусідів багато років
(від 13 до 34 у різних варіантах);
- І** — вдова проклинає синів;
- Ї** — на синів приходить кара, громи (хуртовини)
знищують їхні хати, худобу, врожай в полі;
- Й** — люди осуджують синів;
- К** — сини каються і вирішують просити матір вернутися;
- Л** — сини йдуть шукати матір з проханням повернутися, обіцяючи
надалі її шанувати, вчити дітей і жінок поважати стару матір;
- М** — вдова проклинає синів і не повертається
(харківські лірники та О. Вересай);
- М^{*}** — мати плаче, відмовляє синам, прощає синів, після чого
помилував синів Господь; помирає вдова на чужому подвір'ї
(полтавський кобзар М. Кравченко);

М^н — вдова повертається до синів, (звертається до Бога, що вона молилася за синів, а їх покарано — старшому згоріла багата хата, в середущого немає нічого ні в полі, ні в домі — А. Скоба) після чого став їм Бог добро посилати і люди стали поважати (в Г. Вахна);

Н — похвала отцевій-материній молитві;

О — славословіє.

Зроблений парадигматичний аналіз тексту думи «Вдова» з полтавського та харківського регіонів дає підстави зробити наступні узагальнення:

- 1) текст кожного уступу — це окремих, відносно самостійний композиційний блок. Випадання окремих текстових блоків суттєво не впливає на композицію думи;
- 2) під час аналізу виявилися відмінності між формулами полтавських кобзарів і лірників, що дало підставу їх розмежувати в окремі групи; найбільша відмінність між полтавськими кобзарями і лірниками — закінчення (матір не повертається у варіанті кобзарів, та повертається — у лірницьких варіантах);
- 3) більшою індивідуальністю текстових блоків вирізняються полтавські варіанти.

Якщо для аналізу сюжету, сюжетної канви необхідно записи всієї думи, то для аналізу музичної будови думи достатньо нотного запису декількох уступів. Дані нотні записи, як показали дослідження етномузикознавців минулого і сучасності (М. Лисенка, Ф. Колесси, К. Квітки, С. Грици) дають змогу провести аналіз розвитку мелодії, характеристики кадансів, ритмічних особливостей думи.

Слід підкреслити, що наочну цифрову модель, якою ми користувалися для парадигматичного аналізу думової рецитації, теж вперше запропонувала С. Грица. Нова типологія мелосу включає в себе цифрові позначення ступенів, де головний ступінь кодується 1, ступені під головним — позначаються римськими цифрами — VII, V, повторювані ступені позначаються дужкою над ними з вказівкою кількості повторів.

Проаналізувавши ритмо-мелодичну структуру думи «Вдова» у записах від полтавських кобзарів і лірників, слід зазначити наступне:

- 1) мелодична структура думи ґрунтується на використанні та комбінуванні формул **A** з інтонаційною основою 54#(4нат.)32(1), **B** (з початковими мелодичними ходами 1234, 1325, 135), **C** (V-1,

VII#-1, з опорою на нижній п'ятий та ввідний сьомий підвищений ступені);

- 2) всі виконавці, крім лірників О. Гришка та С. Говтваня використовують формулу **B**, яка є відносно стабільнішою і менше варіюється, особливо її початок;
- 3) полтавські кобзарі поєднують використання четвертого натурального і підвищеного ступеня. Особливо часто вживають четвертий натуральний у кадансах;
- 4) поєднання двох-трьох мелодичних формул в одному текстовому рядку особливо характерно для кадансів;
- 5) водночас, кожен кобзар має індивідуальні риси рецитації. Це мелодизація М. Дубини, часте вживання ректо-тоно О. Сластіона. Формула **C** в О. Вересая базується на мелодичному ході V-1-2, в О. Сластіона — на інтонації IV-V-1). Характерні мелодичні ходи М. Кравченка (з другого на п'ятий ступінь та з першого на п'ятий) спостерігаємо переважно в кадансах;
- 6) щодо ритмічної сторони слід виділити використання довгих тривалостей у речитативі М. Дубини;
- 7) немає чітких закономірностей у чергуванні формул, вживання тої чи іншої формули на початку чи в кінці уступів. Є лише певні тенденції у структурі думи, наприклад, початки і каданси уступів думової рецитації М. Дубини більше виражені формулою **B**, а у М. Кравченка — варіантами формули **A**.

Індивідуальні особливості полтавських виконавців проявилися у початкових ходах формули **B**, довшому чи коротшому фразуванні та використанні характерних мелодичних ходів. Ці особливості подаємо у таблиці на наступній сторінці.

**Таблиця № 2. Індивідуальні особливості
мелодичної рецитації виконавців з Полтавщини**

Виконавець	Початкові ходи формули В	Характерні мелодичні ходи	Фразування, сти- лістичні прийоми
М. Кравченко	132	2–5 1–5	словорозрив
О. Вересай	V 124	2–5 закінчення на нат. 4 в кадансах	
О. Сластіон	123 V 12	IV V 1 VII #1	Recto tono, довгі фрази
М. Дубина	134 135	1–5 5–8	Мало recto tono
А. Скоба	345 354 132	2–5 VII #1	
С. Говтвань	VII #132 21 Формула В використовується дуже рідко	Поступенність мелодики	Відходить від сти- лістики, тяжіє до пісенності
О. Гришко	-	5–2 324	словорозрив
П. Кравченко	243 234	2–4	Розрив моти- ву 32/1 між реченнями
Я. Пилипенко	234 34 324	2–4	Мало мелізмів

Індивідуальні особливості думової рецитації харківських кобзарів і лірників подаємо у вигляді наступної таблиці.

Кобзар/лірник	Інтонаційна основа формул	Звукоряд	Ритмічні та мелодичні особливості	Характерні ходи
Гнат Гончаренко	A — 54#32 B-1323432(1), A — V 1 VII# V A1-1321 VII# V A2-523 21 VII#	1-7 (IV) V-VII#-1235	В кінці фраз — 3232 переважно шістнадцятими	2-5 523 (532)
Степан Пасюга	A — 132 #5321 324нат.321 A ¹ -3 54#54321 VII# V A ² -13 4нат.321 VII нат. V	V-VII#-1234нат.4#5	строфоподібна будова та мелодизація речитативу, подання 4#та 4нат. в одній формулі	
Іван Кучеренко	A — 321 VII# 321 V VII# A1- V 1 21 321 VII# V	V — V I-VII нат.-VII#-1234нат.5	строфоподібна будова	
Павло Древиченко	A — 354нат.5321 B — 1321VII# V	V VII# 123(4нат.)5 (6#,7)	багато гесто топо, тріолі та квінтолі на початку фраз, одна фраза-одна формула, дві восьмі-четвертна (321), восьма — тріоль шістнадцятих-четвертна з крапкою (32321)	3-5, 5-3
Варійон Гончар	A — 354#321 B — 13532321	VII# 1234нат. 4#56#7	3232 дрібними тривалостями (восьмими, шістнадцятими)	2-5

Таблиця № 3. Індивідуальні особливості думової рецитації харківських кобзарів і лірників

Проаналізувавши детальніше рецитації харківських кобзарів і лірників, слід відмітити у них ряд спільних рис. Найбільше це стосується мелодичної структури формул, характерних інтонаційних зворотів

Цікавим виявився той факт, що рецитація І. Кучеренка більше споріднена за інтонаційною основою з рецитацією Г. Гончаренка, аніж рецитації учнів Г. Гончаренка — С. Пасюги та П. Древченка.

Підсумовуючи парадигматичний аналіз думи «Вдова» на прикладі полтавських кобзарів і лірників, харківських кобзарів (запис початку ХХ ст.), харківських лірників (1928–1930 рр.), тобто зроблені в одному часовому зрізі, слід вивести наступні узагальнення:

- 1) Мелодична структура думи ґрунтується на протиставленні низхідного та висхідного руху. Низхідний рух виражений у формулі **А**, а висхідний — у формулах **В** та **С**. У формулах **А** та **В** рух не є абсолютно висхідним чи низхідним, а має риси скачкоподібності внаслідок вживання характерних мелодичних ходів 2–5, 2–4, 1–5, 132 тощо.
- 2) Ритмічна сторона рецитацій є більше індивідуальна. Встановлена лише загальна тенденція до укрупнення тривалостей в кінці фраз-формул.
- 3) Більшою спорідненістю формул характеризуються полтавські варіанти.
- 4) Індивідуальністю вирізняються стильові риси виконавства (розвинена мелодизація речитативу, часте *recto tono*, характерні мелодичні ходи, індивідуалізація ритмічних груп, інструментальний супровід, особливості фразування, кадансові звороти).
- 5) Всі індивідуальні риси підпорядковуються загальним принципам ритмо-мелодичної структури дум.

Таким чином, парадигматичний аналіз думової рецитації з Полтавщини і Харківщини підтверджують наукові концепції С. Грици, зокрема, парадигматичну концепцію фольклору, доцільність використання парадигматичного аналізу за допомогою цифрових моделей, концепцію трьох мелічних парадигм думового епосу. Проведений парадигматичний аналіз підтвердив тезу про максимальну канонічність думового епосу в межах модусу мислення епічного середовища, імпровізацію в межах традиції.

Список використаних джерел:

1. Нор-Альдін А. Б. Уд у сучасній арабській музичній культурі: виконавська та композиторська творчість: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознав.: спец. 17.00.03. «Музичне мистецтво» / Аюб Башар Нор-Альдін. Київ, 2000. 18 с.
2. Васильєва Е. Е., Путилов Б. Н. С. Й. Грица. Мелос української народної епіки [Рецензія]. *Советская этнография*. 1981. № 4. С. 156–158.
3. Грица С. Аналітичний метод Філарета Колесси та його продовження в сучасній парадигматиці URL: http://www.lnu.edu.ua/faculty/Philol/www/konferencia/20111020_3_Kolessa_czytannia/20111020_3_Kolessa_czytannia_index.htm#hryca
4. Грица С. Категорія парадигми у вивченні варіаційної специфіки фольклору / С. Грица / *Народна творчість та етнографія*. 1979. № 2. С. 61–67.
5. Грица С. Мелос української народної епіки / С. Й. Грица. Київ, 1979. 248 с.: нот.
6. Грица С. Механизмы словесно-музыкальной парадигматики в фольклоре / С. Грица. Первый Всероссийский конгресс фольклористов. Т. II. Москва, 2006. С. 52–65.
7. Грица С. Парадигматичний аналіз думи «Про Олексія Поповича» / Грица Софія. *Студії мистецтвознавчі. Театр. Музика. Кіно*. Київ, 2009. № 2(26). С. 112–118.
8. Грица С. Семантика народного мелосу і конкретне середовище його побутування / С. Грица. *Народна творчість та етнографія*. 1976 № 3. С. 40–49.
9. Житецкий П. Мысли о народных малорусских думах / П. Житецкий. Киев, 1893. 250 с.
10. Іваницький А. Софія Йосипівна Грица. Творчий портрет / Анатолій Іваницький. Київ-Тернопіль, 2002. 44 с.
11. Мацієвський І. До внеску Софії Грици в українське етномузикознавство / І. Мацієвський. *Парадигматика фольклору. Ювілейний збірник з нагоди 70-річчя від дня народження доктора мистецтвознавства, професора Софії Йосипівни Грици*. Київ-Тернопіль, 2002. С. 28–36.
12. Путилов Б. Н. Фольклор и народная культура URL: <http://www.libs-web.ru/philol/putilov/9.html>
13. Пропп В. Я. Поэтика фольклора / (Собрание трудов В. Я. Проппа.) [составление, предисловие и комментарии А. Н. Мартыновой]. Москва, 1998. 352 с.
14. Українські народні думи / Упорядкували, підготували до друку С. Грица (керівник проекту), А. Іваницький, А. Філатова, Д. Щириця. Від упорядників, вступна стаття, коментарі та примітки С. Грици. Київ, 2007. 822 с.

15. Хай М. Софія Грица — теоретик і дослідник української музично-пісенної епіки / М. Хай. *Парадигматика фольклору. Ювілейний збірник з нагоди 70-річчя від дня народження доктора мистецтвознавства, професора Софії Йосипівни Грици*. Київ-Тернопіль, 2002. С. 21–27.

References:

1. Nor-Aldin, A. B. (2000). Ud in modern Arabic musical culture: performing and compositional work: author's ref. dis. for science. degree of Cand. art critic.: спец. 17.00.03. «Musical Art» / Ayub Bashar Nor-Aldin. Kyiv. 18 p. [in Ukrainian]
2. Vasilieva, E. E. (1981). Putilov B. N. S. J. Hrytza. Melos of Ukrainian folk epics [Review]. *Soviet ethnography*. № 4. P. 156–158. [in Ukrainian]
3. Hrytza, S. Analytical method of Filaret Kolessa and its continuation in the modern paradigm) URL://http://www.lnu.edu.ua/faculty/Philol/www/konferencia/20111020_3_Kolessa_czytannia/20111020_3_Kolessa_czytannia_index.htm#hrytza [in Ukrainian]
4. Hrytza, S. (1979). Category of paradigm in the study of variational specifics of folklore / S. Hrytza. *Folk art and ethnography*. № 2. P. 61–67. [in Ukrainian]
5. Hrytza, S. (1979). Melos of Ukrainian folk epics / SY Hrytza. Kyiv. 248 p. : notes. [in Ukrainian]
6. Gritsa, S. (2006). Mechanisms of verbal-musical paradigm in folklore / S. Hrytza. First All-Russian Congress of Folklorists. T.II. M. P. 52–65. [in Russian]
7. Hrytza, S. (2009). Paradigmatic analysis of the Duma «About Olexiy Popovych» / Hrytza Sofia. *Art Studies. Theater. Music. Cinema*. Kyiv. № 2 (26). P. 112–118. [in Ukrainian]
8. Hrytza, S. (1976). Semantics of folk melody and the specific environment of its existence / S. Hrytza. *Folk art and ethnography*. № 3. P. 40–49. [in Ukrainian]
9. Zhitetsky, P. (1893). Thoughts about the people's Little Russian thoughts / P. Zhitetsky. Kyiv. 250 p. [in Russian]
10. Ivanytsky, A. (2002). Sofia Hrytza. Creative portrait / Anatoliy Ivanytsky. Kyiv–Ternopil. 44 p. [in Ukrainian]
11. Matsievsky, I. (2002). To the contribution of Sofia Hrytza in Ukrainian ethnomusicology / I. Matsievsky. *Paradigmatics of folklore. Anniversar collection on the occasion of the 70th anniversary of the birth of Doctor of Arts, Professor Sofia Hrytza*. Kyiv-Ternopil. P. 28–36. [in Ukrainian]
12. Putilov, B. N. Folklore and folk culture URL: <http://www.libs-web.ru/philol/putilov/9.htm> [in Russian]

13. Propp, V. Ya. (1998). Poetics of folklore / (Collection of works by V. Ya. Propp.) [Compilation, preface and comments AN Martynova]. Moskva. 352 c. [in Russian]
14. Ukrainian Folk Dumas / Arranged, prepared for publication by S. Hryts (project manager), A. Ivanytsky, A. Filatova, D. Shchyrytsia. From the compilers, introductory article, comments and notes by S. Hrytsa. K., 2007. 822 c. [in Ukrainian]
15. Khay, M. (2002). Sofia Hrytsa — theorist and researcher of Ukrainian music and song epics / M. Khay. *Paradigmatics of folklore. Anniversary collection on the occasion of the 70th anniversary of the birth of Doctor of Arts, Professor Sofia Gritsa*. Kyiv-Ternopil. P. 21–27. [in Ukrainian]

УДК 780.612:781.1]:39(092) Гна(477.43//44)



Марія Євгенєва (Тернопіль, Україна),
кандидатка мистецтвознавства, доцентка катедри
музикознавства та методики музичного мистецтва
ТНПУ ім. В. Гнатюка

Mariia Yevhenieva (Ternopil, Ukraine), Phil. Dr.,
Ternopil National Pedagogical University
n.a. V. Hnatiuk

ВОЛОДИМИР ГНАТЮК І ЛІРНИЦТВО ЗАХІДНОГО ПОДІЛЛЯ

Анотація

У статті на основі аналізу праці В. Гнатюка «Лірники. Лірницькі пісні, молитви, слова, звістки і т.и. про лірників повіту Бучацького» простежено кобзарсько-лірницькі традиції на теренах Західного Поділля. Досліджено внесок етнографа у вивчення лірництва, зацентовано увагу на словнику лірницької мови аргю, укладеному автором. Здійснено тематичну систематизацію лірницьких піснеспівів, зібраних і поданих в праці, та виокремлено їх у певні групи.

Ключові слова: лірництво, духовно-культурні осередки, співці-лірники, лірницька мова, словник, репертуар.

Volodymyr Hnatiuk and lyricism of Western Podillya

Abstract

In the article based on the analysis of V. Hnatiuk's work «Lyricists. Lyric songs, prayers, words, news, etc. about lyre players of Buchatsky county» kobzar-lyre traditions in the territory of Western Podillya are traced. The contribution of the ethnographer to the study of lyricism is researched, the attention is focused on the dictionary of lyric language slang, compiled by the author. The thematic systematization of lyric songs, collected and presented in the work, and separated into certain groups.

Key words: lyricism, spiritual and cultural centers, lyric singers, lyric language, dictionary, repertoire.

Розвиток традиційного музикування на теренах Західного Поділля бере свій початок ще з часів Київської Руси. Важливими інституціями кобзарсько-лірницьких традицій у період з XIV по XIX ст. були українські духовні семінарії, монастирі, гімназійні навчальні заклади, культурно-просвітницькі, музичні товариства, фундації, братства, музичні цехи.

З кінця XVI століття на всій досліджуваній території формуються братства, які утворювали розгалужену мережу шпиталів, притулків для хворих, немічних та інвалідів. Яскравим прикладом функціонування братств як благодійних і культурних установ була «Шпитальна фундація» і школа при церкві Різдва Христового у Тернополі. Такі спільноти існували в Бережанах при церквах Св. Миколая та Св. Трійці [11, с. 39].

Основними центрами церковно-релігійного і духовно-культурного життя були й монастирі, які діяли в Зарваниці, Краснопущі, Почаєві. Духовні монастирі Західного Поділля збирали на відпустові (храмові) дні тисячі прочан із Бережанщини, Рогатинщини й Підгаєччини. Священик Ілля Гаврилишин, уродженець с. Розгадів, що межує з Краснопущею, розповідав: «Перед війною австрійська влада відпустила не цікавилась. Люди могли свobodно відвідувати відпустові місця. На храм Івана Христителю (7 липня) маси богомольців ішли до монастиря оо. Василіян до Краснопущі <...> на майданах стояли сотні прошаків та дідів. Лірники-співці виводили своїх побожних пісень, пригравуючи на хрипливатих лірах <...> та приспівуючи не так побожних пісень, як радше сатирично-жартівливих» [1, с. 205–208].

Окрім братств, духовно-культурних осередків, на території Західного Поділля функціонували цехи, в яких формувалася і плекалася традиція музично-інструментального виконавства. Так, наприклад, традиційно обирали цехмайстерів та панотців, що керували цими осередками та лірницькими школами, створювали свої обряди й звичаї, збиралися на таємні сходи (збори), затверджували статут, за яким обов'язковим було знання професійної, так званої лебійської (або дідівської) мови [11, с. 33].

На теренах Західного Поділля побутували також «авторські» навчальні осередки. Найвідомішою була школа в с. Краснопуща, якою керував лірник Іван Грильків. Школи такого спрямування діяли у Фразі біля Рогатина, де навчав Грицько, а також у Лозовій біля Тернополя, де учителем був Мацько Бродський [11, с. 43].

Традиційною формою виконавської діяльності мандрівних кобзарів і лірників були співи на відпустах, храмових й інших релігійних святах, а також на ярмарках та народних гуляннях. Музикантів також запрошували на весілля, хрестини, родинні свята. Як згадує Я. Косовський: «Лірники приходили до нашого села найчастіше влітку на відпусту <...> Дід-лірник сів <...> зняв капелюх, з плечей торбу та ліру <...> за хвилину понеслася стареча пісня про важку сирітську долю при акомпанементі ліри <...> По хвилині <...> знову забриніла дідова ліра — враз з піснею про славного козацького полковника Морозенка, сина подільської землі...» [12, с. 276–277].

Подорожуючи Західним Поділлям та за його межами, мандрівні співці спілкувалися з місцевими музикантами з інших регіонів України, вивчали їхній репертуар, знайомили зі своїм. Лірницький репертуар поєднував елементи обрядів православної церкви (молитви, читання акафістів, спів псалм) та співу в супроводі музичного інструмента (ліри). Цим пояснюється існування окремих спільних творів традиційного кобзарсько-лірницького репертуару у представників з різних територій України — виконання псалм, кантів й інших творів релігійного змісту [11, с. 46].

Гра мандрівних музик під час відпустів сприяла зростанню авторитету монастирів, особливо тих, у церквах яких були чудотворні ікони. Ікона служила об'єднувальним началом у будівництві старцівської організації. Маршрути не змінювалися десятиліттями, оскільки храмові та релігійні свята так само, як і ярмарки, проводилися в один і той же час [11, с. 44].

Аналіз досліджень

Першим, хто звернув увагу на діяльність подільських лірників та глибоке духовно-філософське підґрунтя їх репертуару, був українсько-польський музикант-інструменталіст, композитор і поет Тиміш Падура. Під їхнім впливом він осягнув вищу місію співців-музикантів, носіїв цехової духовно-виконавської традиції, переймав рецитації і творив власні варіанти-мелодії на основі регіональної традиції [11, с. 48].

Дослідженням лірницьких традицій на Західному Поділлі в другій половині ХІХ століття займався Гнат Галька [14, с. 335]. Його фольклорно-етнографічні збірки «Народний праздник Купала» (1861), «Народні звичаї і обичаї над Збручем» (1862), «Народні звичаї по

галицькому березі річки Збруч» (1893) стали першими записами усної поетичної творчості Західного Поділля, серед яких є такі, що стосуються і танцювального репертуару. Відомий етнограф Валеріан Боржковський у своїй студії «Лірники» звернув увагу на лірницьку традицію Поділля, дослідив репертуар і побут співців, подав словник лірницької мови арго [11, с. 48].

Дослідник традиційного лірництва, зокрема західного регіону, галичанин К. Студинський (псевдонім Кость Вікторин) у 1886 році опублікував свою наукову розвідку «Дедовска (жебрацька) мова» [5], де подав перший словник «лебійської» мови, що записав її у с. Кип'ячці неподалік від Тернополя від Павла Білецького, який вивчив її від свого батька, у якого сім років був поводитрем.

Цікавився лірницьким репертуаром Осип Роздольський (дійсний член Етнографічної комісії НТШ і ВУАН). Фольклорист здійснив спеціальну «лірницьку» експедицію на Поділля [10, с. 85], під час якої записав репертуар від лірника К. Кріля зі села Соколів, нині Тербовлянського району, який деякий час перебував у місцевого поміщика [9, с. 374].

Репертуар лірників та свідчення про них на західноукраїнських теренах вивчали наші сучасники — О. Богданова [2; 3], Б. Водяний [6], С. Грица [8], І. Дем'янова [9], Б. Жеплинський [9], Я. Косовський [12], В. Кушпет [13], М. Хай [15]. Зокрема Богдан Водяний стверджує: «Лірництво на Західному Поділлі почало занепадати після Першої світової війни, а остаточно зникло вже десь у 50–60-х рр. ХХ ст. Після виходу ліри з народної інструментальної практики, вона зазнала певних реконструктивних змін і ввійшла у склад самодіяльних оркестрів народних інструментів (1950–70-ті рр.), а вже в сучасних умовах — у фольклорні ансамблі» [6, с. 24].

Мета дослідження — простежити лірницькі традиції на теренах Західного Поділля на основі аналізу праці В. Гнатюка «Лірники. Лірницькі пісні, молитви, слова, звістки і т.и. про лірників повіту Бучацького» (зберігаємо автентичний запис автора). Із поставленої мети випливають такі завдання: охарактеризувати зміст та структуру досліджуваної роботи; здійснити тематичну систематизацію лірницьких піснеспівів, записаних етнографом; проаналізувати словник лірницької мови арго, укладений В. Гнатюком.

Виклад основного матеріалу

Характерною особливістю збирацької діяльності Володимира Гнатюка (1871–1926) було те, що він видав свою першу розвідку про лірників та їх творчість, подав опис життя й побуту мандрівних співців, уклав словник їхнього арго, детально описав біографію лірника Якова Златарського, зібрав і записав духовно-пісенні тексти. У роботі відображено особливі стосунки вченого з галицько-подільськими співцями. Його дослідження — вагомий внесок у вивчення традиційного лірництва Західного Поділля.

За своїм характером та змістом праця В. Гнатюка, як і його попередників (К. Студинського, В. Боржковського), є інформативною у дослідженні лірництва як феноменального явища. Велику цінність представляє словник своєрідної мови лірників, яка й сьогодні викликає зацікавлення науковців, причому не тільки в Україні, але й за її межами.

Дослідження В. Гнатюка складається з чотирьох частин. У першому розділі «Деякі звістки про лірників, списані з оповідань лірника Якова Златарського на прозвище Москвина, в Жижномири пов. Бучацького» етнограф акцентує увагу на основних осередках лірництва, характеризує процес навчання лірницького ремесла у незрячих співців-лірників, називає їхні імена, детально описує вітально-молитовні церемоніали, «висвятні обряди».

У цьому розділі В. Гнатюк називає найвідоміших лірників західноукраїнського регіону, які створювали школи, де навчали лірницького ремесла, а саме: Филип Николяк (Заліщики), Онуфрій (с. Товсте), Йосиф Ковдраш (с. Худиківці), Йванко Мрочок (с. Солоне), Тимко Шинкарук (с. Хмелева, нині всі села Заліщицького району), Яків Златарський (Москвин; с. Жизномир), Семен Андрущик, Ясько Нагаєвський (с. Полівці), Микита Босак (с. Зубрець), Ігнацій з Вичілок у Пужниках та ін. [7, с. 5].

Я. Златарський розповідав В. Гнатюку про давні цехи, при яких була висока моральність, пиятика і непорядність каралися. «Серед галицьких лірників нема злодіїв і пияків, нічого не подибуєш бридкого, бо вони самі себе встидаються і бояться, фальшивих і заможних теж немає, за багатство звільняли з цеху...» [7, с. 5].

Деякі лірники займалися господарством і навіть існували цілі їхні поселення. В. Гнатюк свідчить: «... в Грабівцях, коло містечка Озеряни, в Борщівськiм, лірники своїм коштом збудували церковцю, мали окреме поселення, де було 16 хаток і одна, крита соломою, церква. Всі вони

належали до цеху в Чорткові» [7, с. 7]. Про такий спосіб побуту лірників пише сучасний дослідник Кость Черемський: «Складається враження, що цей реліктовий звичай, успадкований від прадавніх відсторонених від мирського світу незрячих співців, що колись виконували священницькі функції» [16, с. 80].

Географія лірницьких ходок була дуже широка, вона охоплювала всю етнічну Україну. Під час ходок лірники користувалися схожими вітально-молитовними текстами. В. Кушпет зауважує, що вітально-молитовні церемоніали були обов'язковими для братчиків старцівських об'єднань усіх регіонів [13, с. 210]. Привітання склалися з молитовного звернення, побажань і подяк. Особлива увага приділялася хатнім відвідинам — тут існував цілий сценарій. За свідченням В. Гнатюка, зустріч-привітання починалося традиційним: «Слава Йсусу Христу!», далі переходило у розпитування про життя та здоров'я і врешті закінчувалось побажанням усяких гараздів, «... когда Христос показує путь — дорогу!» [7, с. 5].

Західноподільські лірники, оповідає Златарський, «...ходять лише по східній Галичині і на Буковині по Сучаву, до Росії не йдуть <...> на Угорщину також не йдуть, бо там треба мати «письмо»» [7, с. 6]. В. Гнатюк на це зауважує, що кількість лірників постійно зменшується («через нивольність»), відбувається вимирання лірницьких цехів, але зберігаються звичаї: вітально-молитовні привітання при зустрічі один з одним, учнів між собою та учнів із панотцями, а також спільні молитви під час сходів (зібрань).

Надзвичайно цікавим був процес навчання у незрячих співців-лірників: «...насамперед учить ся молитов; як хлопець їх перейме, вчить ся просьби, дальше пісень <...>, а в кінці грати на лірі <...>. Перед самим відходом вчить ся таких «кавалків», що має казати як другого здибле, як поздоровити і т.и. Наука молитов триває рік, пісень так само» [7, с. 2]. Кількість молитов і пісень в репертуарі лірника залежить від його таланту. Найцінніше те, що лірник зберігає первинну діалектну лексику, народну термінологію, означення творчості, наприклад, «маєш строфувати». Що до гри на лірі та співу Златарський із жалем оповідав етнографу, що «давно була старосьвіцка гра <...>, лірники грали по весілях, сьпівали і гарніших пісень» [7, с. 2].

Значна увага приділялася висвітленню перспективи професійної кар'єри учня. Учень дізнавався, що треба для того, аби здобути право самостійного лірникування. Після закінчення навчання відбувався

обряд «визвілок», здолавши який, учень мав право самостійно заробляти гроші (мати свій хліб). «Як вивчить майстер хлопця грать і той одходить од майстра, то майстер дає знать нижчій братії <...> приходьте до нас на «одклінщини». Такі лірники після трьох років навчання випускаються на практику, аби пізнав людей, навчився розуму <...> аби трохи грошей «зашпарував» (на визвілку) і потім мають «змовку», де буде відбуватися відпуст. Якщо немає визвілки, то йому не дадуть просити, ще й ліру відберуть, а навіть грошову кару на нього накладуть» [7, с. 6].

Далі В. Гнатюк зазначає центри лірництва, де відбувався «ритуал-визвілка». За старим звичаєм сходяться при монастирях (руського чи польського) у Червоногороді, Лашківцях, Войківцях (під Росією) [7, с. 4]. Етнограф детально описує традицію «обдарувань» та ритуальних частувань. Наприклад, «...галицькі лірники на свято застеляють землю веретов і роблять «трепиз» (стіл), навколо якого сідають і кладуть пару хлібів, сіль, «бутилку трунку», часник, огірки або сир <...> Учень стає біля свого майстра, тримає хустку і повідає три рази: «Мир вам отцев!» Вони йому повідають три рази: «З миром приходьт». Далі повідає: «Поздоров Божи мир посадищчий три рази. Вони йому відповідають три рази: «Поздоров Божи мир проходящчий ...» [7, с. 4].

Мову свою лірники звать «либійською». Крім лірників, говорять нею ще діди, вчені і дротарі вандрівні (мандрівні). Мандрівні шевці мають також свою потайну мову, але вона різниться зовсім від либійської так, що лірник не потрафить її зрозуміти» [7, с. 4].

Вчений називає географічні центри лірництва зашифровані либійською мовою. Наприклад, Чернівці — Калуті, Заліщики — Ковішчики; Бучач — Бучпіль, Борщів — Бутнів, а також окремі фрази з лірницького «либійського» лексикону. Поширеною назвою виконавців на лірі на західноукраїнських теренах була «дід» («лебій»). Спілкуючись поміж собою та зі своїми учнями вживали слова «газда», «майстер» [7, с. 9].

Наприкінці першого розділу В. Гнатюк подає біографію Я. Златарського, який оповідав, що після трьох років і шести місяців навчання в Івана Халуси, який мешкав у Заліщиках, він дістав визвілку на Хрищатику «і пішов у світ <...> оженився <...> і вжем трох визволив» [7, с. 9].

Особливої уваги заслуговує другий розділ роботи, в якому вміщено «Словарець лірницького говору», де В. Гнатюк акцентує, що мова галицько-подільських лірників «либійська», походить від слова «либішак» — лірник, нараховує більше 500 арготизмів, в т. ч близько 300

корінних слів. Окрім того, дослідник подає кілька термінів-перекладів слова «лірник». Один із них походить від назви інструмента: «ліра» — «кугра», лірник — «куграчник», а інший — «липко» — означає лірника, ученого з хлопа, або діда ученого, що має титул «майстра». Поняття «музикант» за В. Гнатюком — «кудринник».

У третьому розділі «Прохання та молитви» подано дві просьби та вісім молитов: «Сон Богородиці» (№ 3) — від своєї матері Васелини; «Молитва перед «суплікаційов», «Молитва до св. Миколая», «Молитва до св. Микития» (№№ 4, 5, 6) — від лірника Златарського; дві молитви польською мовою — від свого брата Гілярка (№ 7) і від своєї матері (№ 8); «Молитва до св. Миколая» і «До Христа» (№№ 9, 10) — від діда-лірника з села Григорів Бучацького повіту.

Четвертий розділ — «Пісні» складають тексти 40 лірницьких піснеспівів, зібраних В. Гнатюком, деякі з них записані польською мовою. Три пісні «Про св. Олексія» (№ 14), «Про св. Варвару», «Про св. Варвару замучену батьком» записані етнографом від лірника Ігнаца з Вичілок у Пужниках Бучацького повіту.

Проаналізувавши існуючі жанрові класифікації лірницького репертуару (О. Богданової, Б. Водяного, С. Грици, В. Кушпета, М. Хая, К. Черемського), ми здійснили тематичну систематизацію лірницьких піснеспівів і виокремили їх в певні групи, а саме: **страсні псалми** — «Про муки Христові», «Смерть і похорон Христа», «Про Христа і смерть Христову», «За смерть Христову» — грішникам мука», «Чудовий образ у Климові» (№№ 1, 2, 3, 4, 5); **псалми величання** — «Чудовий образ матері божої в Хотиню», «Чудо Матері Божої в Почаєві», «До матері Божої» (№№ 6, 7, 8); **біблійні псалми** — «Про св. Івана Богослова» (№ 9), «Про Гавриїла (№ 36), «Про Страшний Суд» (№№ 37, 38, 39, 40); **псалми житійні** — «Про св. Григорія», «Про св. Василя», «Про св. Николая», «Св. Николай і три студенти» («Николай у подорожи»), «Про св. Олексія», «Про св. Варвару», «Про св. Варвару замучену батьком» («Мала Варвара»), «Про св. Параскевію», «Про св. Онуфрія», «Про св. Антонія Підкаменського», «Про того ж св. Антонія», «Про св. Михайла», «Чудо св. Михайла», «Про Лазаря» (№№ 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 24); **піснеспіви соціально-побутового характеру** — «Про Правду і Кривду» (№ 23; «Як син матір з-дому виганяв»), «Про сирітку» (№ 25), «Родичі і діти» (№ 26); **вірші філософського спрямування** — «Про дочасний сей світ» (№ 27), «Про суєту» (№ 28), «Гадка про смерть», «Про смерть» (№№ 34, 35).

Окрім філософської і соціально-побутової тематики, є тексти медитативного характеру: «Тривога» (№ 29), «Плач душе» (№ 30), «Зазив до грішників» (№ 31), «Пересторога» (№ 32), «Про марний сей світ» (№ 33).

Слід зазначити, що подані окремі тексти лірницьких молитов, прохань, пісень В. Гнатюком були вже надруковані у певних етнографічних, релігійних джерелах, на які й посилається автор («Богогласник», церковні співаники, молитовники, збірки М. Головацького, П. Чубинського, О. Кольберга, І. Франка та ін.). П'ять псалм-молитов надруковано від Миколи Мисіва з Медина (тексти записав і передав В. Шухевич зі Львова). Наприкінці праці В. Гнатюк зазначає, що кожна з наведених пісень має «свою осібну мелодію», однак вони видалися йому дуже монотонні [7, с. 73].

Таким чином, підготовлена та укладена визначним фольклористом-етнографом В. Гнатюком праця «Лірники. лірницькі пісні, молитви, слова, звістки і т.и. про лірників повіту Бучацького» поза усяким сумнівом повинна бути піддана подальшим студіям, попри вже чималі досягнення у її вивченні та популяризації. Українські кобзарсько-лірницькі традиції чекають свого глибшого і детальнішого вивчення та аналізу в Україні, зокрема на Західному Поділлі у нових умовах чи формах.

Постать академіка Володимира Гнатюка — етнографа і фольклориста, літературознавця і славіста, мовознавця і перекладача, публіциста і громадського діяча займає одне із чільних місць в історії української культури і науки. Глибокий талант і неймовірна працездатність поставили його ім'я поруч з іменами І. Франка, М. Грушевського, Лесі Українки, М. Коцюбинського, В. Стефаника, М. Лисенка.

Список використаних джерел:

1. Бемко В. Відпустові місця (Краснопуща і Лісники). *Бережанщина у спогадах емігрантів Тернопільщини*. Тернопіль. 1993. С. 205–208.
2. Богданова О. В. Лірництво, ліра, лірницька мова, лірництво як явище української духовної літератури. *Енциклопедія історії України*: Т. 6: Ла–Мі / редкол.: В. А. Смолій (голова) та ін. НАН України. Інститут історії України. Київ, 2009. С. 221–224. URL: <http://history.org.ua/LiberUA/ehu/6.pdf>.
3. Богданова О. Унікальні записи з репертуару українського традиційного лірництва. Демуцький П. Д. Ліра і її мотиви. Додатки. Біографічні матеріали / упоряд., покажч. О. О. Савчук; передмови О. В. Богданової

- та Ю. Є. Медведика; інципітарій текстів Ю. Є. Медведика; примітки О. М. Герашенко, Ю. Є. Медведика; уклад. Бібліогр. П. О. Андрійчук. Харків, 2012. С. 9–17.
4. Боржковский В. Лирники. *Киевская старина*. 1889. Т. IX. С. 653–709.
 5. Вікторин К. Дідовська (жебрацька) мова. Львів: № 13–14. Зоря, 1886. 56 с.
 6. Водяний Б. Дуда та ліра у музичному побуті Західного Поділля. Фольклористичні візії (учні — вчителі І. В. Мацієвському з нагоди 60-річчя): Збірник статей і матеріалів / Ред.-упор. Олег Смоляк, Василь Коваль. Тернопіль, 2001. С. 17–24.
 7. Гнатюк В. Лірники. Лірницькі пісні, молитви, слова, звістки і т.и. про лірників повіту Бучацького зібрав в вересні 1895 р. Етнографічний збірник / ред. М. Грушевський. Львів: НТШ, 1896. Т. 2. 76 с.
 8. Грица С. Мелос української народної епіки: Монографія Київ, 2015. 344 с.
 9. Дем'янова І., Жеплинський Б. Лірництво Тернопільщини. ТЕС: у 4 т. Тернопіль, 2005. Т. 2: Київ. С. 374.
 10. Довгалюк І. Осип Роздольський: Музично-етнографічний доробок. Львів, 2000. 154 с.
 11. Євгенєва М. В. Формування та розвиток бандурного мистецтва Тернопільщини: дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Львів, 2017. 291 с.
 12. Косовський Я. Подільські лірники та жебраки. Шляхами Золотого Поділля. Регіональний збірник Тернопільщини: У 2 т. Філадельфія: П. Д., 1970. Т. 2. С. 276–280.
 13. Кушпет В. Старцтво: мандрівні старці-музиканти в Україні (XIX — поч. XX ст.). Наукове видання Київ, 2007. 592 с.; іл. 13.
 14. Медведик П. К. Галька Гнат Михайлович. Тернопільський енциклопедичний словник: у 4 т. / редкол.: Г Яворський та ін. Тернопіль, 2004. Т. 1: А–Й. С. 335.
 15. Хай М. О. Микола Будник і кобзарство. 2-ге, оновлене та доповнене видання. Львів, 2020. 380 с.
 16. Черемський К. Шлях звичаю. Харків, 2002. 445 с.

References:

1. Bemko, V. (1993). Vidpustovi mistsia (Krasnopushcha i Lisnyky). *Berezhanshchyna u spohadakh emihrantiv Ternopilshchyny*. Ternopil. 205–208. [in Ukrainian]
2. Bohdanova, O. V. (2009). Lirnytstvo, lira, lirnytska mova, lirnytstvo yak yavyshe ukrainsoi dukhovnoi literatury. *Entsyklopediia istorii Ukrainy*: Т. 6: La–Mi / редкол.: V. A. Smolii (holova) ta in. NAN Ukrainy. Instytut

- istorii Ukrainy. Kyiv. 221–224. URL: <http://history.org.ua/Liber UA/ehu/6.pdf>. [in Ukrainian]
3. Bohdanova, O. V. (2012). Unikalni zapysy z repertuaru ukrainskoho tradytsiinoho lirnytstva. Demutskyi P. D. Lira i yii motyvy. Dodatky. Biohrafichni materialy / uporiad., pokazhch. O. O. Savchuk; peredmovy O. V. Bohdanovoi ta Yu. Ye. Medvedyka; intsypitarii tekstiv Yu. Ye. Medvedyka; prymitky O. M. Herashchenko, Yu. Ye. Medvedyka; ukklad. Bibliohr. P. O. Andriichuk. Kharkiv. S. 9–17. [in Ukrainian]
 4. Borzhkovskiy, V. (1889). Lihniki. Kiyevskaya starina. T. IX. 653–709. [in Ukrainian]
 5. Viktoryn, K. (1886). Didovska (zhebratska) mova. Lviv: № 13–14. Zoria. 56 s. [in Ukrainian]
 6. Vodiani, B. (2001). Duda ta lira u muzychnomu pobuti Zakhidnoho Podillia. Folklorystychni vizii (uchni — vchytelevi I. V. Matsiievskomu z nahody 60-richchia): Zbirnyk statei i materialiv / Red.-upor. Oleh Smoliak, Vasyl Koval. Ternopil. 17–24. [in Ukrainian]
 7. Hnatiuk, V. (1896). Lirnyky. Lirnytski pisni, molytvy, slova, zvistky i t. y. pro lirnykiv povitu Buchatskoho zibrav v veresni 1895 r. Etnohrafichnyi zbirnyk / red. M. Hrushevskiy. Lviv. T. 2. 76. [in Ukrainian]
 8. Hrytsa, S. (2015). Melos ukrainskoi narodnoi epiky: Monohrafiia Kyiv. 344. [in Ukrainian]
 9. Dem'ianova, I. (2005). Zheplynskyi B. Lirnytstvo Ternopilshchyny: u 4 t. / redkol.: H Yavors'kyy ta in. Ternopil'. T. 2. 374. [in Ukrainian]
 10. Dovhaliuk, I. (2000). Osyp Rozdolskyi: Muzychno-etnohrafichnyi dorobok. Lviv. 154. [in Ukrainian]
 11. Yevhenieva, M. V. (2017). Formuvannia ta rozvytok bandurnoho mystetstva Ternopilshchyny: dys. ... kand. mystetstvoznavstva: 17.00.03. Lviv. 291. [in Ukrainian]
 12. Kosovskiy, Ya. (1970). Podilski lirnyky ta zhebraky. Shliakhamy Zolotoho Podillia. Regionalnyi zbirnyk Ternopilshchyny: U2 t. Filadelfiia: P. D. T. 2. 276–280. [in Ukrainian]
 13. Kushpet, V. (2007). Startyvstvo: mandrivni startsi-muzykanty v Ukraini (XIX — poch. XX st.). Naukove vydannia Kyiv. 592. [in Ukrainian]
 14. Medvedyk, P. K. (2004). Hal'ka Hnat Mykhaylovych. Ternopil's'kyy entsyklopedychnyy slovnyk: u 4 t. / redkol.: H Yavors'kyy ta in. Ternopil. T.1: A–Y. 335. [in Ukrainian]
 15. Khay, M. O. (2020). Mykola Budnyk i kobzarstvo. 2-he, onovlene ta dopovnene vydannia. Lviv. 380. [in Ukrainian]
 16. Cheremskiy, K. (2002). Shliakh zvychaiu. Kharkiv. 445. [in Ukrainian]



Галина Вороніна (Харків, Україна), кандидатка педагогічних наук, старша викладачка кафедри виховання й розвитку особистості Харківської академії неперервної освіти

Halyna Voronina (Kharkiv, Ukraine), Ph.D. in Pedagogics, senior lecturer of the methodology of education and personality development Kharkiv Academy of Postgraduate Education



Вікторія Чуркіна (Харків, Україна), кандидатка мистецтвознавства, доцентка кафедри виховання й розвитку особистості Харківської академії неперервної освіти

Viktoriia Churkina (Kharkiv, Ukraine), Ph.D. in Art Critics, assistant professor of the department education and personal development Kharkiv Academy of Postgraduate Education

ЕТНОПЕДАГОГІКА ЯК КОНЦЕПТ ВИХОВНОЇ СИСТЕМИ КОБЗАРСЬКИХ ШКІЛ

Анотація

У статті висвітлено концепти виховної системи кобзарських шкіл. Актуалізовано глибоко національний зміст та характер освіти й виховання в кобзарсько-лірницьких цехах та об'єднаннях, що може стати підґрунтям професійної діяльності сучасного педагога-виховника. Представлено механізм взаємодії культурних та історичних зв'язків на макро-, мезо- та мікрорівнях у структурі виховної системи кобзарських шкіл. Музична культура, духовні й культурні підвалини етнокоду, архетипічна культурна матриця можуть відбиватися в педагогічному репертуарі вчителя нової української школи. Українська кобзарська традиція як синтез історичних, психологічних і побутових обставин, впливи загальносвітових християнських ідеалів на народного співця-носія епічної традиції та збереження українського менталітету, звичаїв і обрядів; розкривають значення кобзарознавчих джерел у формуванні художнього смаку сучасних українців.

Завдяки активному застосуванню таких етнопедагогічних засобів, як рідна мова, усна народна творчість, атмосфера рідної домівки, в освітньому процесі створюються умови для виховання дитини, розвитку її творчих здібностей, образного мислення. Основними формами навчальної роботи в кобзарсько-лірницьких школах були життєві уроки панотця, етнопедагогічні засади діяльності яких спиралися на здоровий глузд, емпіричне узагальнення досвіду, народну мудрість та унікальну виконавську майстерність. Популяризація та збереження культурної спадщини та культурних цінностей в сучасних умовах розбудови Української держави є важливою умовою підвищення рівня компетентностей педагогів з питань національно-патріотичного виховання.

Ключові слова: етнопедагогіка, кобзарські братства, кобзарсько-лірницькі школи, традиції, цінності, виховна система, культура.

Ethnopedagogy as a concept of the educational system of kobzar schools

Abstract

The article highlights the concepts of the educational system of kobzarsko-lirnitsoy schools. The deeply national content and character of education and upbringing in kobzarsko-lirnitsoy workshops and associations are actualized, which can become the basis of professional activity of a modern teacher-educator. The mechanism of interaction of cultural and historical ties at the macro-, meso- and micro levels in the structure of the educational system of kobzar schools is presented. Musical culture, spiritual and cultural foundations of the ethnocode, archetypal cultural matrix can be reflected in the pedagogical repertoire of teachers of the new Ukrainian school. Ukrainian kobzar tradition as a synthesis of historical, psychological and everyday circumstances, emphasizing the influences of universal Christian ideals on the folk singer-bearer of the epic tradition and the preservation of the Ukrainian mentality, customs and rites; reveal the importance of kobza sources in the formation of artistic taste of modern Ukrainians.

Due to the active using of such ethnopedagogical means as the native language, oral folk art, the atmosphere of the native home, in the educational process conditions are created for the upbringing of the child, the development of his creative abilities, figurative thinking. The main forms of educational work in the kobzarsko-lirnitsoy schools were the life lessons of Pan father, whose ethnopedagogical principles were based on common sense, empirical generalization of experience, folk wisdom and unique performing skills. Popularization and preservation of cultural heritage and cultural values in the modern conditions of development of the Ukrainian state is an important condition for increasing the level of competencies of teachers on national and patriotic education.

Key words: ethnopedagogy, kobzar fraternities, kobzarsko-lirnitsoy tradition, kobzarsko-lirnitsoy schools, values, educational system, culture.

Постановка проблеми

Збереження культурної спадщини та культурних цінностей в сучасних умовах розбудови Української держави є важливим чинником підвищення рівня професійної компетентності педагогів з питань національно-патріотичного виховання [3]. Багатою скарбничкою методів та прийомів культурологічного підходу до формування громадянськості молоді для сучасного вчителя може стати виховання в кобзарських братствах.

Виховна система кобзарських шкіл уявляється як концепт етнопедagogіки. Поняття «концепт» перекладається з латини як «поняття» («conceptus») та означає «інноваційна ідея, що містить в собі творчий сенс». Зауважимо, що будучи глибоко національною за своєю суттю, змістом, характером, освіта й виховання в кобзарсько-лірницьких цехах та об'єднаннях спираються на культурно-історичний досвід українського народу, його традиції, звичаї, обряди, духовність.

Джерела традиційного виховання досліджуються сучасними гуманітарними науками: історією, народознавством, українознавством, етнопедagogікою, етнопсихологією. Поняття «етнопедagogіка» пов'язане з конкретно етнічною належністю педагогічних традицій. Етновиховання можна розглядати як передачу й організацію засвоєння набутого людством соціально-історичного досвіду, духовної культури нації [8, с. 69–72].

Проблема збагачення педагогічного репертуару вчителів методами та прийомами етнопедagogіки потребують певної організаційно-методичної підтримки різних соціальних інститутів, що забезпечують стабільність функціонування суспільства за допомогою системи цінностей, регулятивних норм у суспільному житті, зокрема, способів саморегуляції, видів діяльності, прав та обов'язків, певним вимогам щодо зовнішності, поведінки, способів комунікації, формам вияву емоцій та почуттів.

Дослідженню традиційної педагогіки присвячені праці В. Євтуха, Ю. Руденка, В. Скуратівського, М. Стельмаховича. Позитивні набутки народного виховання містяться в культурі та музичній практиці традиційних мандрівних співців-музикантів.

Мета статті полягає в висвітленні концептів виховної системи кобзарських шкіл.

Основний виклад матеріалу

Комплексне дослідження традиційних кобзарських та лірницьких осередків розкриває суттєві ознаки традиційного виховання й переймання традиції; зв'язок становлення особистості учня в процесі переймання традиції, опанування устиянськими книгами та репертуаром, процесів опанування навичок співу та гри на кобзі, бандурі чи лірі; функцій збереження та переймання традиції учнями; взаємин між «панотцем» та учнем; виокремлення етапів навчально-виховного процесу кобзарів і лірників, використання етнопедагогічних прийомів переймання традиції.

Етновиховання в спільноті мандрівних виконавців має свою давню історію і базується на системі духовних цінностей, напрацьованих упродовж тисячоліть.

З давніх-давен взаємини між людьми регулюються почуттями, пов'язаними із створенням, відтворенням і сприйняттям прекрасного в народній творчості та житті. Це призвело до виникнення естетично-виховного напрямку в етнопедагогіці, що трактується як цілеспрямоване формування естетичних ідеалів. Кобзарська етнопедагогіка орієнтує на привчання учнів до ввічливості, чемності, поступливості, уважності, моральності. Процес навчання й виховання є цілеспрямованою практикою, що вирішує завдання переймання традиції, загального розвитку й виховання, засвоєння сакральних знань, заснованих на християнській вірі. Способами передачі досвіду соціальної культури є виховання й освіта народного співця. Передача досвіду здійснюється, з одного боку, стихійно, у повсякденному житті, а з іншого — традиційні мандрівні музиканти створюють спеціалізовану систему, що заснована на сакральному знаково-символічному ґрунті.

Дослідник М. Хай розглядає українську кобзарську традицію та практику як синтез історичних, психологічних і побутових обставин, підкреслюючи впливи загальносвітових християнських ідеалів на народного співця-носія епічної традиції та збереження українського менталітету, звичаїв і обрядів; розкриває значення кобзарознавчих досліджень у формуванні художнього смаку сучасних українців [7].

Так, історичні відомості про культуру пращурів, про історичні події педагога можуть знайти у виховній системі кобзарських шкіл.

Кобзарство та лірництво черпає традиції з билинно-гусельного виконавства й отримує нове дихання в результаті визвольних війн козаків та гайдамацьких повстань. Козаки-музиканти були активними учасниками подій, що відображено в репертуарі: псальмах,

історичних та патріотичних піснях, думах, баладах, піснях-хроніках. Виконавці пропагували ідеї демократичної рівності, братерства, язичницько-християнського світогляду. На прикладі мандрівних зрячих та незрячих музикантів, що жили в добу козацтва, можна простежити відображення реальності засобами мистецької інформації, коли за допомогою символів та образних форм слухач отримує уявлення про боротьбу із татарами та поляками. Гуртуючись у громади, мандрівні музиканти, в цей період козацької історії, поєднують практичні, сакральні, музично-теоретичні знання та уміння.

На думку дослідників з проблем теорії та методики етнопедагогіки, завдяки активному застосуванню у виховному процесі таких етнопедагогічних засобів, як рідна мова, усна народна творчість, атмосфера рідної домівки, в освітньому процесі створюються умови для виховання учня, розвитку його творчих здібностей, образного мислення, естетичного смаку.

В. Мацієвський, В. Мацієвська, М. Хай, С. Грица, Ю. Шевченко та ін. визначають одну з етнопедагогічних особливостей, характерних для традиційних музичних практик. Зокрема М. Хай підкреслює значущість гри на традиційних музичних інструментах: «традиційна музика побутує у своєму достеменному природному середовищі» [7, с. 13]. Мандрівні виконавці виробили ціннісні орієнтації — систему ставлення особистості до соціально-політичних і моральних норм суспільства.

Національно свідому особистість з почуттям власної гідності, з високими моральними якостями можна виховати тільки завдяки правильно організованій системі вивчення національних ідеалів, традицій, звичаїв. Це відзначено С. Грицею на основі ґрунтовного аналізу 19 сюжетів дум, що виконували епічні співці Полтавської та Харківської губерній: у кобзарських практиках великого значення надавалося нормам морального кодексу, а події, що оспівувалися, були тісно пов'язані з родинним життям [6].

Мета системи виховання в кобзарських школах та осередках полягала в підготовці учня до професійної діяльності народного мандрівного музиканта. Система містила такі елементи:

- урахування особистісних якостей учнів у формуванні знань та умінь;
- створення умов для розвитку особистого потенціалу учнів, набуття фахового досвіду;
- використання релігійних морально-етичних норм;

- формування самостійної пізнавально-активної й творчої особистості;
- плекання вміння передавати власний досвід учням і послідовникам;
- прищеплення трудових навичок і вмінь;
- застосування методів показу, спостереження, відтворення.

Процеси навчання спирались на такі функції: освітню, виховну, розвивальну, які безпосередньо забезпечував «панотець». Учитель-«панотець» формував в учня-музиканта спеціальні навички та вміння наслідування. Але «панотець» не вчив спеціально тримати кобзу чи ліру, годинами вивчати репертуар. Учень мав можливість до всього дійти сам. Освітня функція реалізувалася через формування світогляду учня, виховання етичних норм, моральних якостей, засвоєння християнської моралі. Панотець часто сам був прикладом для наслідування, навчав жити. Засвоєння традицій та репертуару, закріплення та застосування цих знань відбувалось безпосередньо на практиці в процесі опанування кобзарсько-лірницької традиції.

Розвивальна функція здійснювалася через методи виховання волі й наполегливості учня, наповнення настроєм музичного твору та слухачів, удосконаленням виконавських здібностей. Зусилля панотця були спрямовані на те, аби учень став не тільки гарним виконавцем, мандрівним музикантом, а й оволодів вищим щаблем навчання — розкрився як творець-виконавець, транслятор інформації.

Основними формами навчальної роботи в кобзарсько-лірницьких школах були життєві уроки під час «ходок» («мандрування»), опанування майстерністю співогри під керівництвом досвідченого народно-го виконавця кобзаря або лірника [2, с. 1–83].

Освітній процес в кобзарсько-лірницьких школах та осередках здійснювався, переважно, у формі практичного навчання. Особливого значення набував такий чинник забезпечення розумового рівня особистості, як спілкування. За його допомогою відбувався мовний, емоційний розвиток, накопичувався початковий життєвий досвід. У процесі загального та, зокрема, розумового розвитку з метою формування гуманістичних цінностей під час проведення свят, обрядів та здійснення інших виховних впливів на підростаюче покоління використовувалися різноманітні фольклорні жанри, які містили народно-педагогічні ідеї. Основою навчання, про що свідчать «Устиянські книги»,

були фольклорні джерела: у фольклорі постають образи героїв, які вірно служили своїй землі, героїчно захищали її від ворогів. Їх життя було відтворене також у казках, легендах, міфах, які сприяли розвитку мислення, образної уяви, спостережливості та інших якостей підростаючих поколінь традиційних музикантів [8].

Справжнє виховання завжди існує у певних межах традиційної культури нації. Від пізнання свого, рідного, національного учень переходить до пізнання багатонаціонального, світового. Пізнання здійснювалось різними методами та засобами, що і раніше регулювали стосунки людей в окремому християнському соціумі, коли вже існувала традиційна релігійно-магічна та соціально-юридична система взаємин.

У кобзарсько-лірницькій педагогіці втілено як ідейно-моральний, так і емоційно-естетичний потенціал народної виховної мудрості, національна психологія, характер, мораль та інші компоненти національної свідомості, духовності народу. Ці складники є основою навчання, визначальним етапом «ходок» або «мандрування». На цьому етапі «панотцями» використовувались методи:

- інформаційно-оповідального навчання/переймання, щоб забезпечити передачу знань і вмінь;
- пояснювально-знакового навчання/переймання для забезпечення передачі соціальних знань, виховання за зразком; виховання дружинників та козаків (кобзарів);
- теоретичне навчання — ознайомлення з міфологією, повчаннями, середньовічними духовними джерелами, Біблією як джерелом навчання;
- теоретико-практичне навчання/переймання — процеси набуття умінь, здобуття знань, системи способів діяльності організації братських та громадських об'єднань;
- продуктивне навчання — ознайомлення з досвідом творчої діяльності як основою кобзарської педагогіки;
- створення спеціальних навчальних закладів — січових шкіл, музичних цехів для набуття професійних навичок.

Визначну роль у навчальному процесі відіграє майстерність «панотця», його рівень знання традиції, репертуару та інтерпретації, своєрідного інтонування й особливого звучання, що визначає особливості виконавського народного стилю.

Творчість людини — джерело оновлення культури. Але й сама людина є продуктом культури. Її діяльність протікає в певних соціокультурних умовах. І ці умови можуть стимулювати творчість або перешкоджати їй.

Етнопедагогічні засади «панотців» спиралися на здоровий глузд, емпіричне узагальнення досвіду, народну мудрість. Тому традиція виконавства на музичних інструментах (кобза, бандура, ліра) кін. ХІХ — поч. ХХ ст. за своєю формою наслідує фольклорні традиції, що передаються з покоління до покоління, і вони взаємопов'язані з особливостями регіону. Погоджуємось з висновками М. Ржевської що, «...кожне велике місто з плином часу нарощувало шари звичаїв і традицій, на яких зрештою засновувалося формування парадигми духовного життя. Важливу роль відігравала при цьому регіональна специфіка, визначена національно-географічними характеристиками...» [5].

Функцією кобзарського «панотця» є не тільки визначення завдання першого етапу навчання, а й формування світогляду, навчання жебракуванню, забезпечення учня відповідним навчальним матеріалом (професійною «лебійською мовою», репертуаром, знанням традиції співогри), розвиток поглядів учня на свою професію — «народний мандрівний виконавець», сприяння становленню учня, вироблення музичних навичок.

Етномузикознавець С. Грица доводить, що саме фольклорне мислення народних співців-музикантів базується на використанні зафіксованого в пам'яті людини знання, що зберегло традиційну символічну систему, за допомогою якої описувався весь світ. Ці давні знання на рівні символічно-знакової системи зберігали й передавали нащадкам традиційні музиканти. Особливе місце серед інших форм міфопоетичного світогляду посідають космогонічні українські міфи, котрі описують просторово-часові параметри Всесвіту, тобто умови, у яких відбувається життя людини.

Становлення кобзаря як носія української національної сутності, спираючись на глибинні народні концепти, збагачується соціально-економічними, географічними та особистісними особливостями, що створює декілька рівнів у макро-, мезо- та мікроструктурі виховної системи кобзарських шкіл.

На Схемі 1 представлено механізм взаємодії культурних та історичних зв'язків на рівнях структур виховної системи (див. Схему 1).



Схема 1

Макроструктура системи переймання традиції та виховання віддзеркалює педагогічні, виконавські, народні та інші здобутки різних епох, їх вплив на формування традиційного кобзарства та лірництва. Спираючись на культурологічні, історичні та етнографічні дослідження, зокрема, концепцію історичного розвитку українського народу М. Грушевського, що пов'язана з національно-визвольними ідеями, розглядаємо народну творчість як комплекс матеріальної та духовної культури, що відображає світоглядну систему українського етносу. «Для М. Грушевського історія рідної словесності — це, по-перше, історія розвитку оригінальної, еволюціонуючої, але цілісної естетичної системи, генетично спорідненої з буттям, долею, світосприйняттям, філософією, духовністю нації; по-друге, і голос пам'яті — і гарант грядущого народу: його відродження, державної мудрості й волі, нового культурно-естетичного поступу; а по-третє, і образ народу, його візитна картка при взаємодії з іншими — і форма пізнання інших народів та збагачення рідної культури, «пророчистої книги буття нашого народу» [1, с. 17]. Представники культурно-історичної школи М. Костомаров, М. Драгоманов, М. Сумцов зауважували, що у своєму діалектичному розвитку історія зберігає єдність пізнання. На характер людини

впливають місце й час, певна історична епоха; кожен народ репрезентує себе на рівні підсвідомості, прагне до ідеалу, і це відбивається в народній творчості.

Мезоструктура відбиває територіально-регіональні особливості та їх вплив на традиції, зв'язки й взаємовідносини між усіма членами цеху чи братства. Так, у дослідженнях В. Антоновича, Д. Багалія знаходимо територіальні, державницькі, соціально-економічні та географічні фактори історичного розвитку, обставини, умови, за яких жили і творили сліпі музиканти, їх життєві інтереси, прагнення, устрій кобзарського цеху, «таємну мову», способи гри.

Мікроструктура розкриває сутність взаємовідносин «панотець — учень». Зв'язки в цій системі, досліджені М. Костомаровим, М. Сумцовим, мають такі типи культурного розвитку: часовий (наявність певних систем культурних епох); історико-культурний (наявність національних і регіональних систем) та культурно-етнологічний.

Висновки

Таким чином, лірництво та кобзарство за характером вокально-інструментального традиційного мистецтва співогри й репертуару становить досить відособлену гілку народної співочої традиції. Розглянуті особливості дають підстави виокремити основні етнопедагогічні концепти виховної системи кобзарських шкіл, що ґрунтуються на музичній культурі, духовних і культурних засадах етнокоду, архетипічній культурній матриці, і можуть розвиватися в новітні часи.

Список використаних джерел:

1. Грушевський М. Історія української літератури: в 6т. 9 кн. / упоряд. В. В. Яременко; авт. передм. П. Кононенко; приміт. Л. Ф. Дунаєвської. Київ, 1993. Т. 1. 392 с.
2. ІМФЕ Ф. 8–4. Од. зб. 276. Дніпровський Ф. Про Устиянські книги (записані від кобзарів. Харківщини). С. 1–83.
3. Концепція Державної цільової соціальної програми національно-патріотичного виховання на період до 2025 року. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/1233-2020-%D1%80#Text>
4. Костомаров М. І. Науково-публіцистичні і полемічні писання Костомарова. Зібрані заходом Акад. комісії укр. історіографії / за ред. М. Грушевського. Київ, 1928. 315 с.

5. Ржевська М. Ю. Музика Наддніпрянської України першої третини ХХ століття у взаємодії та перетвореннях соціокультурних дискурсів: Автореферат дис. д-ра мистецтвознавства 17.00.03. Київ, 2006. http://www.library.lviv.ua/fondy/ICZ/PDF_AREF/PDF_AREF_MYST/aref67170.pdf
6. Українські народні думи. / вступ ст. і комент С. Грици. / ред. кол. Г. Скрипник (голова), С. Грица, А. Іваницький, М. Дмитренко, Г. Довженок, Л. Єфремова, О. Шевчук. Київ, 2007. 824 с.
7. Хай М. Музично-інструментальна культура українців (фольклорна традиція), ред. Н. Хом'як. Київ–Дрогобич, 2007. 544 с.
8. Чуркіна В. Г. Харківська кобзарська школа. *Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті*: Зб. Наук. праць. Харків. 2003. № 5–6.

References:

1. Hrushevskiy, M. (1993). *Istoriia ukrainskoi literatury*: v 6t. (9 kn). In V. V. Yaremenko (Ed.) Kyiv. [in Ukrainian]
2. IMFE F. 8–4. Od. zb. 276. Dniprovskiy F. Pro Ustyianski knyhy (zapysani vid kobzariv Kharkivshchyny). [in Ukrainian]
3. Kontseptsiiia Derzhavnoi tsilovoi sotsialnoi prohramy natsionalno-patriotychnoho vykhovannia na period do 2025 roku. Retrieved from: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/1233-2020-%D1%80#Text> [in Ukrainian]
4. Kostomarov, M. I. (1928). *Naukovo-publitsystychni i polemichni pysannia Kostomarova. Zibrani zakhodom Akad. komisii ukr. Istoriohrafi*. M. Hrushevsky (Ed.). Kyiv. [in Ukrainian]
5. Rzhavska, M. Iu. (2006). Muzyka Naddniprianskoi Ukrainy pershoi tretyny XX stolittia u vzaiemodii ta peretvorenniakh sotsiokulturnykh dyskursiv: Avtoreferat dys... d-ra mystetstvoznavstva 17.00.03. Kyiv., 2006. Retrieved from: http://www.library.lviv.ua/fondy/ICZ/PDF_AREF/PDF_AREF_MYST/aref67170.pdf [in Ukrainian]
6. Skrypnyk, H., Hrytsa, S., Ivanytskyi, A., Dmytrenko, M., Dovzhenok, H., Yefremova, L., Shevchuk, O. (Eds.). (2007). *Ukrainski narodni dumy*. Kyiv. [in Ukrainian]
7. Khay, M. (2007). *Muzychno-instrumentalna kultura ukrainsiv (folklorna tradytsiia)*. N. Khomiak(Ed.). Kyiv-Drohobych. [in Ukrainian]
8. Churkina, V. H. (2003). Kharkivska kobzarska shkola. *Tradytsii ta novatsii u vyshchii arkhitekturno-khudozhnii osviti*: Zb. Nauk. prats. Kharkiv, 5–6. [in Ukrainian]



Олег Корицький (Путила, Чернівецька область),
лікар-хірург. Сmt. Путила, Вижницький р-н,
Чернівецька обл.

Oleg Korytsky (Putyla, Chernivtsi region),
surgeon. Putyla township, Vyzhnytskyi district,
Chernivtsi region

ЛІРНИКИ БУКОВИНСЬКОЇ ГУЦУЛЬЩИНИ ДМИТРО ГЕНЦАР ТА ГЕОРГІЙ КРЕЧУН У СПОГАДАХ СУЧАСНИКІВ

Анотація

У статті йдеться про актуальність епічного співочтва на теренах Путильщини (Буковинська Гуцульщина). Здійснено нові записи про лірників, ліру, спогади старожилів, щоб зацікавити нинішнє покоління, творчу молодь лірницькою спадщиною Буковини.

Ключові слова: ліра, сліпець, лірники Буковинської Гуцульщини, спогади.

Lyre players of the Bukovina hutsul region Dmytro Hentsar and Heorhiy Krechun in the memories of contemporaries

Abstract

The article deals with the relevance of epic singing in the Putil region (Bukovyna Hutsul region). New records about lyre players, lyre, memories of old-timers have been made to interest the current generation, creative youth in the lyrical heritage of Bukovina.

Key words: lyre, blind man, lyre players of Bukovynian Hutsul region, memories.

Актуальність дослідження

Необхідність звернення до даної проблеми диктує прагнення пізнати правдиву історію лірництва. Лірники відігравали велику роль у поширенні Слова Божого (виконання псалмів, кантів, Божих пісень) серед народу Буковини, прославляючи православну віру наших дідів

і прадідів. Поступово ця традиція згасала. Під впливом різних історичних подій закривалися при монастирях шпиталі, скасовувались братства і все це вплинуло на перебування сліпців біля святинь.

Теперішні записи свідчень та переказів про лірників можуть дати гарні результати в дослідженні кобзарсько-лірницької традиції. Далеко не завжди є можливість записати оповідь з усіма подробицями. Але, навіть незначна інформація зі спогадів очевидців, з малими деталями, буде цікавою.

До теми лірництва Буковинської Гуцульщини ми звернулися у 2019 р. Тоді вдалося зібрати дані про лірників з Путильщини — Дмитра Генцаря, Василя Тонієвича, Петра Дзурака, Юрія Федьковича, які були поміщені в збірнику матеріалів науково-практичної конференції з міжнародною участю [3]. Розвиваючи цю тему, у 2021 р. ми вдалися до записів спогадів очевидців — сучасників Дмитра Генцаря, мешканців населених пунктів колишнього Путильського району Чернівецької області, які особисто знали і спікувалися з Дмитром Генцарем, чи його бачили. Крім того, подаємо у цій статті спогади очевидців, які відгукнулися на фотографію Дмитра Генцаря, поміщену теперішнім бандуристом і лірником Назаром Божинським на своїй сторінці у Фейсбуку.

Лірник Дмитро Генцар (1908–1986)

Найповніші спогади про Дмитра Генцаря ми отримали від *Євдокії Миколаївни Дарії* (1928 р.н.) з хутора Чечули с. Киселиці: «Прийшли солдати в село і вийшли на хутір. Забрали в людей свині, різали їх і обпалювали снопами. На хуторі Площі спалили дві жінки, які були сліпі, дев'ять людей і паламаря з церкви с. Дихтинець. На Чечулах зігнали людей у велику стодолу і шукали зброї. Пізніше військо задикувалось на царині, де мадьяри залишили дикунки (землянки). Я брала сіно, а вони з царинки стріляли. Куля пролетіла біля мого вуха, я перескочила через пліт тай утікла в село. Біля церкви зустріла лірника. Він проспівав мені молитву і страх відійшов від мене. Казав, що і при цій радянській владі добра не буде. Співав людям таку пісню:

Сходить місяць над зорями,
Заковали нас кайдани.
Нам кайдани треба рвати,
Буковині волю дати.

Дати волю тай свободу,
Українському тай народу.
 Стань, Тарасе, пробудися,
 На свій нарід подивися.
Кий наш нарід голий, босий,
Та він собі смерті просить.
 Кий наш нарід завушений,
 Тай по тюрмах замучений.

А ще співав і таку пісню:

Ходив Сталін попід ліс,
Та на плечах козу ніс.
 Сталін кози попасає,
 Та до фронту висилає.
Дай сорочку, дай ще мила,
Бо вже воші мають крила.
 А то воші вилітають,
 Бабці клуби від'їдають.

Як минуло 4 роки по війні, зустріла Дмитра Генцаря біля хати вчителів Семаковських. Він відпочивав в тіньку під яблунею, на траві лежала ліра, яка нагадувала велику скрипку з різьбленим орнаментом. Лірник, сидючи біля дерева, дрімав. Почувши, що я з мамою іду, привітався. Дістав з кишені книгу Зодію. Коли я відкрила ту книгу, він поклав мені руку на голову, і каже: “Будеш багато років жити дитино. Ви щасливі у Бога. А мама твоя, молодою помре”. Мама мала 51 рік і померла. Мені вже 94 роки, отак подумати, він казав істинну правду» [1].

Коли саме відбувалися події, описані на початку спогадів пані Євдокії, вона точно не пам'ятає, але з їхнього змісту можна зрозуміти, що це часи чергового «визволення» Буковини радянськими військами у 1944 р. Згадана в спогадах «книга Зодія» — очевидно, якась книга з астрології.

Євдокія Дарій передала нам записаний на листочках текст повчань сліпого лірника Дмитра Генцаря. Такі ж повчання від лірника є в Анни й Володимира Троєцьких, спогади яких будуть подані нижче, і так само в багатьох мешканців краю.

Повчання сліпого лірника Дмитра Генцаря

«Послухайте люди добрі, що хочу казати, як маєте жити:

1. Люби свого ближнього, як самого себе.
2. Поділися обідом із сліпим, невидючим, калікою, старцем, немічним, дитиною-сиріткою. Прийми подорожного, обезсиленого. Подай води жадучому.
3. Не свідчи по неправді і не присягай.
4. Не відбирай межі сусіда.
5. Не побирайся з покровненим.
6. Не зводися з чужою супругою.
7. Не п'янствуй.
8. Слухай і поважай отця і матір.
9. Святкуй неділю, день Бога.
10. Не зрікайся своєї віри і мови, якою твоя матір говорить.
11. Не ошукуй другого.
12. Не муч і не бий звірят.

Хто буде так жити, того Бог поблагословить достатком земним і щастям душевним. Земля йому зародить, скотина розмножиться, а хліб насušний не зійде із стола. Мир запанує на цілм світі, діти стануть потіхою родичів, а родичі — благословенством дітей. Кождий хто возхвалить Бога своїм язиком, не зазнає ворога і буде все здоров. Хто не послухає Божої науки, на того впаде страх. Буде втікати від отця і матері, від брата і сестри, від своєї хати. У холоді і голоді буде скитатися по чужій землі.

Коли ви хочете заслужити Царство Боже, то уважайте і виконуйте те, що вам розказую. Найперше і найголовніше аби ви держалися православної віри, бо віра православна є дуже мила Богові. Не слухайте тих, що вас вербують до своїх вір, а віру православну гонять і гудять.

В неділю і свято не працюйте, бо це гріх. До мольфарів не ходіть, а ходіть до церкви, а після — до читальні. Читайте мудрі і Божі книжки. Рано і ввечір читайте молитви. Хто буде так жити, тому Господь приготує своє Царство» [1].

Володимир та Анна Троецькі (обом по 82 роки) із хутору Чечули, с. Киселиці згадують: «Дмитро Генцар приходив на гробки (поминальні суботи на цвинтарі) і храмове свято до церкви в с. Киселиці. Його обступали діти і дорослі, слухали його пісень під звуки ліри. Перейняли від нього «Пісню про суботників», які відріклися від прадідівської православної віри. Тепер ми співаємо цю пісню дома і на свята» [1].

Згадує **Марія Безиль** 1940 р.н.) та **Георгій Кочерган** (77 років) з с. Киселиці: «Любив ліварник Дмитро Генцар два рази на рік піти до монастиря в Хрещатик, а коли повертався, то ішов до нашого діда на хутір Площі. Дід його запрошував на великі свята до хати. Лірник заходив в дім, вітався, молився перед іконами, яких у діда було дуже багато. Сліпець поводився ввічливо, розказував нам різні оповідки, новини, співав Божих пісень. Любив грітися на печі. Ми в нього переймили одну пісню» [1]. За даними В. Гнатюка, Свято-Івано-Богословський чоловічий монастир у с. Хрещатик Заставнівського району Чернівецької області, був одним з місць, при якому найчастіше сходилися подільські лірники, щоб провести обряд «визвілки» [2, с. 3–4].

Марія Тарновецька (55 років) з потоку (хутора) Лісковач с. Киселиця згадує: «На храмове свято в с. Тораки Путильського району на цвинтарі грав Дмитро Генцар — сліпий лірник. Один недобрий чоловік украв з капелюха лірника гроші, а до капелюха поклав порвану газету. Лірник намацав в капелюсі куски газети і зрозумів, що його обікрали. Заплакав, сльози капали на ліру. Прочитав тихо молитву і далі грав Божих пісень. А той злодій при кінці життя дістав психічні відхилення, мав страшні рани на тілі і тяжко вмирав» [1].

У 2019 р. фотографію лірника Дмитра Генцаря, яку зробив у 1984 р. біля церковної брами у с. Киселиці церковний співак Микола Макарович Гулей, я переслав лірнику Назарію Божинському. Коли він розповсюдив це фото в мережі Інтернет, надійшло кілька відгуків, які подаємо в цій статті:

Марія Паучек: «Це спомин про дитинство, як ми малими бігали біля церкви, слухали лірника. Це є великий скарб для нашої культури».

Дмитро Хромей: «Я бачив і пам'ятаю цю людину. Я теж малою дитиною кидав до капелюха монети. З ним ходив хлопчик». Дмитро Хромей (70 років) — лікар-невропатолог з містечка Путили Чернівецької області.

Михайлина Семененко: «Я також добре пам'ятаю незрячого чоловіка, який на свята церковні сидів біля брами, співав і грав на лірі».

Анна Бугай: «І я пам'ятаю його біля церкви с. Дихтинець. Поруч нього жіночка продавала півників з паленого цукру».

Ганна Кравчук (Поляк): «Я теж пам'ятаю цього лірника. На свята хлопчик приводив його до церкви в Киселиці. Там він грав на лірі і співав, ми слухали». Пані Ганна — мешканка с. Киселиці, має вік 56 років.

Олена Біднарюк: «Він був незрячим. Пам'ятаю як під нашу церкву, у 70-ті роки, на Святу Неділю приходив грати такий чоловік. Грав на лірі в с. Усть — Путила». Усть-Путила — село Верховинського району Івано-Франківської обл.

Наталія Гожда (Верховинський район): «Кожне релігійне свято можна було побачити в Білоберезці лірника. Як сьогодні пам'ятаю цього лірника, який дарував людям свої пісні, а отримував копійки на прожиття. Це були 70-ті роки». Білоберізка — село у Верховинському районі Івано-Франківської області.

Лірник Георгій Кречун (1887–?)

Спогади про лірника Георгія Кречуна ми записали у 2021 р. від **Олени Данилівни Кречун** — внучки лірника, корінної жительки с. Киселиці колишнього Путильського району:

«Георгій Кречун народився в 1887 р., в с. Киселиці. Таїнство Хрещення малий Георгій отримав в церкві Святої Троїці. Таїнство здійснив отець Петро Брага, який служив в церкві з 9 грудня 1883 р., по травень 1891 р. Коли Юрко підріс, батько подарував йому фіакра (карету), якою він їздив і возив людей. Пізніше придбав собі ліру і навчився в старого лірника співати Божих пісень. Георгій не був сліпим. Лірникував на свята біля церков і ярмарках. Любив співати після роботи. Казав, що ліру створив Бог і передав її людям, щоб співали Божих пісень. До 1914 р. працював сплавщиком (плотогоном) лісу на дарабах.

Мав офіційний дозвіл від Австрійської влади керувати дарабою. Це була важка робота. Одружився з Марією. Мали діточок: Михайла, Івана, Катерину, Феодосію. Коли дараби плили по річці Путилка, через Киселиці, діти та дружина носили їсти Георгію, передавали баса-риннок на дарабу.

У 1914 р. Георгія забирають на війну. На прощання біля хати він заграв на лірі і заспівав: «В році чотирнадцятому, як війну почали. Всі монархи Європейські владу покінчали. Розійшлися сумні вісті, по всій Буковині. Сумні вісті розійшлися сумними словами...».

Зайшов лірник останній раз до рідної церкви, помолився, взяв благословіння в панотця Олександра Тотоескула і пішов на фронт. Отець Олександр Тотоескул любив слухати лірницькі псалми, пам'ятав як маленьким хлопцем слухав сліпців в монастирі с. Хрещатик.

Господь зберіг лірника Георгія. Після Першої Світової Війни лірник вертався з приятелями додому. З ними був хлопець з с. Дихтинець і батько Василя Фокшека, старости церкви, — Олекса. Коли вони біля дороги лягли відпочити, з невідомих причин лірник зник. Плакали вдома жінка і діти, тільки ліра на стіні старенької хати нагадувала їм про батька. На місці старої хати, побудували нову. Майстром був Лесьо Яновський, дід хірурга Ігоря Яновського. Сьогодні в цій хаті проживає внучка лірника Олена Данилівна Кречун, 23 лютого 1923 р.н. Хрещена в церкві с. Киселиці. Таїнство здійснив священник Василь Вішеван, який любив слухати лірника Петра Дзурака з с. Дихтинець. Він грав біля церков на лірі. Панотець Василь Вішеван учив дітей в школі, яка мала два класи. Приходив до школи у середу та суботу. Любив розказувати про кобзарів, лірників, навчав дітей лірницьких пісень. Отець Василь 1896 р.н. служив в церкві с. Киселиці з 1933 р. по 1940 р.» [1].

Мати Олени Данилівної — Феодосія (дочка лірника Георгія), коли чула звук ліри і Божі пісні, плакала, згадувала свого батька, який також грав на лірі.

Перед Другою Світовою Війною до дружини і дітей прийде лист з Австрії від лірника Георгія і більше звісток не буде. Де похований — тільки Бог знає.

Як і за часів В. Гнатюка, подільські лірники продовжували ходити лірникувати на Буковину й після другої світової війни. Інформацію про це маємо в спогадах **Токарчук Галини Арсентіївни** (1937 р.н.) з с. Нова Бубнівка, раніше Волочиського району, Хмельницької обл. Вона згадує, як у 50-х роках ХХ ст., в містечку Купіль на базарі грав

сліпий лірник, про якого люди розказували, що він ходив лірникувати за Збруч та Дністер на Буковину. За даними Є. Сицінського, в кінці XIX ст. в. Купіль, тоді Проскурівського повіту, мешкав лірник Тодор Буховський, котрий мав трьох учнів. Від одного з них, — Павла Дворника, Є. Сицінський записав кілька пісень [4, с. 83].

Висновки

Кобзарське слово, з'єднане з музикою ліри, є зрозумілим людям, навіть тим, які не знають нашої мови. І вони починають цікавитись лірниками та історією лірництва. Лірництво — це велика, потужна духовна система, яка існувала на теренах Буковини до 90-х років XX століття. Лірники відігравали велику роль у поширенні Слова Божого (виконання псалмів, кантів, Божих пісень) серед народу Буковини, прославляючи православну віру наших дідів і прадідів. Тісний зв'язок був у лірників Буковинської Гуцульщини з церквою і духовенством, монастирями.

За відсутності письмових та браком архівних джерел, теперішні записи свідчень та переказів про Дмитра Генцаря, отримані від його сучасників, мешканців населених пунктів колишнього Путильського району Чернівецької області, які особисто знали і спілкувалися з ним, дають гарні результати в дослідженні місцевої кобзарсько-лірницької традиції. Отримані важливі дані про ще одного, але «зрячого» лірника початку XX ст. Георгія Кречуна.

Лірницька традиція ще повернеться на Гуцульщину. На скрижалях історії Буковини є героїчні моменти, є і велика історія лірництва. Пісня сліпців вишиває нашу історію кольорами, як вишиванку. І коли струни ліри торкнуться вашого серця, ви самі будете виконувати Божественну музику, якою вас обдарує Отець небесний.

Список використаних джерел:

1. Власний архів автора.
2. Гнатюк В. Лірники. Лірницькі пісні, молитви, слова, звістки і т.и. про лірників повіту Бучацького зібрав в вересні 1895 р. Володимир Гнатюк // Етнографічний збірник, Т. 2. Львів: НТШ, 1896. С. 1–76.
3. Корицький О. Лірники Буковинської Гуцульщини. *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, 2020. С. 187–206. URL: <http://khotkevych.info/fond/2020/09/22/zbirnyk-naukovyh-robit-synergiya-vykonavtsya-i-sluhacha-v-kobzarsko-lirnytskij-epichnij-tradytsiyi-2020/> (Дата звернення: 12. 11. 2020).

4. Трембіцький А. Лірницькі пісні та лірники Поділля. *Народна творчість та етнографія*, 2003. № 4, С. 75–86.

References:

1. Author's personal archive.
2. Hnatiuk, V. (1896). *Lirnyky. Lirnytski pisni, molytvy, slova, zvistky i t.y. pro lirnykiv povitu Buchatskoho zibrav v veresni 1895 r.* Volodymyr Hnatiuk. *Etnohrafichni zbirnyk*, T. 2. Lviv, S. 1–76. [in Ukrainian]
3. Korytskyi, O. (2020). *Lirnyky Bukovynskoi Hutsulshchyny. Synerhiia vykonavtsia i sluhacha v kobzarsko-lirnytskii tradytsii: Zbirnyk naukovykh prats naukovo-praktychnoi konferentsii z mizhnarodnoiu uchastiu* (Kyiv–Kharkiv, 6 chervnia 2020 r.) / uporiad. K. P. Cheremskiy. Kharkiv–Kyiv, S. 187–206. URL: <http://khotkevych.info/fond/2020/09/22/zbirnyk-naukovyh-robit-synergiya-vykonavtsya-i-sluhacha-v-kobzarsko-lirnytskij-epichnij-tradytsiyi-2020/>. (Data zvernennia: 12. 11. 2020). [in Ukrainian]
4. Trembitskyi, A. (2003). *Lirnytski pisni ta lirnyky Podillia. Narodna tvorchist ta etnografia*, № 4, S. 75–86. [in Ukrainian]

Додатки



Лірник Дмитро Генцар.
Буковинська Гуцульщина.
Фото з архіву О. Корицького



Церква Святої Троїці с. Киселиці,
біля якої грав лірник



Дмитро Генцар, 50-ті рр. XX ст.
Фото з архіву Н. Божинського



Дмитро Генцар з людьми на цвинтарі. Фото з архіву В. Фокшека

УДК 398.8+780.61]:781.1(477)



Володимир Кушпет (Стрїтівка–Київ, Україна),
викладач Стрїтівського коледжу кобзарського
мистецтва, Заслужений артист України

Volodymyr Kushpet (Stretivka–Kyiv, Ukraine),
lecturer at the Street College of Kobzar Art,
Honored Artist of Ukraine

РЕКОНСТРУКЦІЯ МУЗИКИ СТАРОСВІТСЬКИХ КОМПОЗИЦІЙ (ДУМ)

Анотація

Стаття присвячена проблемам музичної реконструкції старосвітських композицій-дум. На основі власних теоретичних праць та багаторічного практичного викладацького й виконавського досвіду розглядається процес створення сучасної методики відтворення рецитацій на збережені тексти, відповідні до старцівської співогри.

Ключові слова: дума, старці, звукоряд, старосвітський спів, кобза, бандура, ліра

Reconstruction of music of ancient compositions (dum)

Abstract

The article is devoted to the problems of musical reconstruction of ancient compositions-thoughts (dum). On the basis of own theoretical works and long-term practical teaching and performing experience the process of creation of a modern technique of reproduction of recitations on the saved texts corresponding to the old man's co-play is considered.

Key words: дума, elders, scale, ancient singing, kobza, bandura, lyre

Як відомо, текстів старосвітських композицій (дум) збереглося набагато більше ніж їх нотних зразків. Унікальна спадщина нашої старовинної музичної культури залишається, у кращому випадку, дослідницьким матеріалом для філологів та істориків.

Спроби бандуристів академічної школи відродити виконання дум, призвели до появи зовсім іншого концертного жанру, що аж ніяк не відповідає виконавській традиції старосвітських композицій.

Аматори, або люди без музичної освіти переймали все «на слух», отже зберігали помилки від своїх попередників. Ось чому серед виконавців-аматорів поширилася співогра дум у натуральному мінорі, без мелізматики, акцентів та без емоцій.

Намагання освічених музикантів відтворювати думи за нотними записами Лисенка, Колесси та ін., виявилось справою довгою і непростюю.

У рукописах П. Д. Мартиновича існує запис розповіді кобзаря Івана Кравченка-Крюковського щодо його вивчення думи Про Кішку Самійла: «... я її не од майстра свого вивчив, а од кобзаря одного під Гадячем. ... Розбалакалися собі, та якось і за цього Кішку Самійла завели мову. Так той кобзар як проспівав її, так я йому дав карбованця, щоб він мене вивчив її. Так ми дві ночі з ним удвох над нею морочились» [2]. Стає зрозумілим, що у старців існувала власна система переймання композицій.

Аналіз музичного матеріалу зібраного дослідниками-попередниками (М. Лисенко, М. Грінченко, Ф. Колесса, К. Квітка, В. Харків, С. Грица та ін.) визначив, що переважна частина рецитацій старосвітських композицій виконувалися у дорійському звукоряді із змінною альтерацією четвертого ступеня; з обов'язковим оздобленням мелодії мелізматиною та акцентами; вокальна партія виконувалася достатньо емоційно, а за манерою виконання — музичним речитативом, звідси й назва — рецитації. Виспівувалися переважно кадансові закінчення.

Об'єднавши традиційну старцівську систему та дослідження музикознавців можливо розробити методіку реконструкції мелодики рецитацій старосвітських композицій (дум).

Попередні дослідники визначили форму та структуру дум:

1. Вступну частину називали, «*заплачка*», «*зачин*», «*заспів*».
2. Власне виклад думи називали «*уступами*» або «*штихами*».
3. Закінчення дум, або взагалі не виокремлювалося, як у М. Грінченка, або за С. Грицею названо: «*славословієм*», з тлумаченням, що у музичному речитативі «*ця частина не окреслюється... зазвичай закінчують типовим кадансом*» [1].

Варто зробити кілька коментарів:

По-перше: термін «*заплачка*» належав до старцівського лексикону, але у них вона мала зовсім інший зміст. В. Харків писав: «Слово «*заплачка*»... відповідає слову «*жаліб*», під жалібний голос співати...

Співають «на заплачку» псалми чи притчи (думи) в формі речитативу... Мелодія заплачки однотипна..., але в кожного вироблена своя відмінна. Як псалму, так і «веселеньких» співає на одну або на дві якихось улюблених і звичних мелодій» [3]. Отже, «заплачка» у старців означала не вступну частину думи, а спосіб та манеру виконання.

По-друге, «заспів», тобто маленький вокальний епізод, який навіть відсутній у переважній кількості нотних зразків дум. До того ж, суто вокальна манера виконання «заспіву» суперечить стилістиці рецитацій, а отже з'явився цей епізод досить пізно, коли канонічне виконавство рецитацій почало змінюватися та наблизитися до співу.

По-третє, фінальні каданси існують. Їх можна знайти у думках, записаних М. Лисенком від кобзаря О. Вересая та О. Сластіона. У записах Ф. Колесси від О. Сластіона та від Г. Гончаренка та ін.

По-четверте, незрозуміло, що означає термін «славословіє»? Закінчення у думках є традиційним посередницьким зверненням старців до Творця про заступництво. Єдиною формою звернення до Бога є молитва, тож вона й відповідає меті та назві закінчення композиції.

Саме така форма та структура старцівських дум має три частини: **зачин, уступи, молитва.**

У світських композиціях відсутні перша та остання частини (зачин та молитва). Як приклад, можна навести тексти XVII ст., знайдені М. Возняком у рукописному збірнику Кондрацького «Од неділі першого дня» та «Про козака нетягу».

Система переймання старосвітських композицій серед старців

У сільському архаїчному середовищі людину протягом життя супроводжував спів від колискових пісень до погребальних плачів. І якщо формування музичної чуттєвості у дитинстві йшло підсвідомо, то потрапивши у «навуку» до панотця, учень починав свідомо реагувати на мелос, тобто: на звукоряд, додавання жалоців, спів на весело та на жаліб т. ін.

Те саме відбувалося з вивченням текстів. Використання нерівноскладових текстів з дієслівною римою існувало у старцівських об'єднаннях навіть при кінці XIX ст. Ось, наприклад, фрагмент спілкування панотця П. Гащенко зі своїм учнем І. Кучугурою-Кучеренком: «Тут уже треба гостро вухо держати... і треба коло кобзи, дружини подорожньої всі назви знати. Як цеб-то коло неї називати, як у руках її держати, як струни чіпляти і як згуки шчитати» [4].

Отже, до ладової основи мелосу та своєрідних текстів старосвітських композицій учні призвичаювалися під час навчання.

Але головним чинником у системі традиційного вивчення композицій була форма творів. Для кожного розділу творів існували своєрідні формули-стандарти які відповідали козацькій, невольницькій чи побутовій тематиці композицій. Тобто, старцю не потрібно було кожного разу запам'ятовувати вступ та закінчення. Зачин та молитва, з деякими відмінностями, були вже готовими для різної тематики творів. Головним було запам'ятати сюжет, розкласти його по уступам та співати у звукоряді, до якого учень встиг призвичаїтися у панотця.

Скажімо, **зачин до творів з козацької тематики** міг починатися: *«Ой, од поля Кілійського ідет козак нетяга...»*, *«Біля устя Самарі-Богу, Семенова козацького рогу, то там-то пробувало 12 козаків бравославців-небувальців...»*, *«Ой, по потребі, по потребі барзе царській, то там-то много війська понажено, да через мечу положено...»* та таке ін.

У зачинах на невольницьку тематику фігурують образи вільних птахів — ясні соколи, сизії орли, або символи козацької волі — Чорне море, чистоти християнських помислів — білий камінь. Вони протиставлялися темним силам — темниці кам'яній та ін.: *«Що на Чорному морі, на камені біленькому, там стояла темниця кам'яная...»*, *«Ой, то не ясний сокіл хвилить-прохвиляє, гей, то син до батька до матері, із тяжкої неволі в города християнські поклон посилає...»*.

У зачинах на побутову тематику фігурують, переважно, або сива-сиза зозуленька, або дрібна пташечка, або одинока сосна. Усі ці образи можуть існувати як окремо, так і разом: *«В неділю рано-пораненко не сивая зозуля заковала, як сестра до брата с чужой сторони поклон посилала...»*.

Такі самі формули-стандарти існували у завершальній частині — **МОЛИТВІ**. Вони склалися з: а) звернення-прохання до творця; б) моралістичного висновку.

Форма такої молитви може бути розширеною або скороченою. Найбільш традиційною формою молитви видається наявність обох частин моралістичного висновку та звернення до Творця: *«То отцевська материна молитва от гріхов откупляє, до царствія небесного привождає, у купецтві, у реместві, і на полі, на морі, і на суходолі, Дай Боже миру царському, народу християнському, і всім вам православним християнам на многая літа, до конца віка!»*

Певні формули-стандарти існували й при виконанні УСТУПІВ.

Враховуючи, також, що старці ніколи однаково не виконували думи, тобто імпровізували, можна впевнено зазначити, що вони не завчали рецитації нота в ноту, чи, скоріше, звук в звук та слово в слово, а користуючись певними формулами та імпровізаційністю виконавських форм, перш за все, запам'ятовували сюжет твору. Саме на це і пішло у кобзаря Крюковського «...дві ночі, під час яких вони... над нею морочились».

Методика виконавської реконструкції старосвітських композицій (дум)

Використовуючи старцівську систему вивчення композицій та збережений нотний матеріал, було розроблено методику реконструкції, як існуючих музичних уривків, так, власне, й текстів без нотного запису. 2016 року видавництво «ТЕМПОРА» випустило навчально-методичний посібник, розрахований на людей з певною музичною підготовкою, студентів середніх та вищих музичних навчальних закладів «**Школа реконструкції виконавської традиції (кобза, ліра, торбан, бандура, спів)**» [5]. Навчально-методичний посібник рекомендовано до друку вченою радою Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України (протокол № 2 від 15 березня 2016 року).

Отже, для музичної реконструкції, як старцівських, так і світських композицій, було створено систему опанування усіма чинниками старосвітського виконавства.

Основними музичними виразниками співогри старосвітських композицій були: ЗВУКОРЯД, МЕЛІЗМАТИКА, МУЗИЧНИЙ РЕЧИТАТИВ (рецитація) у **співі**, та ЗВУКОРЯД, МЕЛІЗМАТИКА, ЛАДОВА ІМПРОВІЗАЦІЯ (перегри) у **грі на інструменті**.

Оскільки звукоряд та мелізматика є основними виконавськими вимогами до реконструкції старосвітської співогри, то саме цим характерним виразникам надавалося найбільше уваги в усіх частинах «Школи...».

У розділі «Старосвітський спів»: розроблені вправи для опанування співу у різних звукорядах (квартових, квінтових, октавних) з різними ступеневими альтераціями мінорно-мажорних ладів («на жаліб» та «на весело») та практичний матеріал, який дозволив би зрозуміти як застосовувати альтерацію в піснях та композиціях. Для оволодіння мелізматикою та її стилістичними виразниками (форшлагги, морденти,

групетто та ін.) існують вправи та фрагменти з традиційного пісенного та думового матеріалу.

Оволодіння музичним речитативом (рецитаціями) — це практична манера співу. Потрібно зауважити, що структура рецитацій в уступах також не є однаковою. Скажімо, у О. Вересая (за М. Лисенком) вона складається з двох відмінних поміж собою частин: а) сухого речитативу («говорком») побудованого на повторі одного з опорних звуків звукоряду, що нагадує церковні відправи з подальшими стрибками на кварту та квінту; б) музичної фрази у верхньому регістрі з мелізмами, за визначенням М. Лисенка, часом «з вищою експресією», «крик, лемент, словом — нота в голосі, не вдягнена навіть у музичну оболонку». Ця частинка більш схожа на ритуальні голосіння (плачі).

Для опанування стильових особливостей рецитацій у розділі подаються нотні зразки у вигляді вправ від Вересая, Сластіона, Гончаренка, Древченка, Скоби, Скубія та багатьох інших традиційних виконавців. Засвоювати їх потрібно як теоретично, так і практично.

Для закінчення уступів подаються приклади кадансів, як для середин, так і для закінчення творів. Для практичного їх опанування використовуються зразки від Скоби, Кравченка, Гришка, Баря та ін.

Музичні інструменти на яких супроводжується спів: кобзи без приструнків, колісні ліри, кобзи-бандури вересаївського типу, старосвітські бандури. Саме в такому порядку вони існували в історії східноєвропейської музичної культури, допоки деякі з них не залишилися виключно у старцівському середовищі.

Для реконструкції акомпанементу необхідно оволодіти грою у різних звукорядах, навчитися використовувати мелізматіку, вивчити зразки перегр та опанувати, принаймні, існуючі нотні зразки для створення стилістично відповідних перегр. Вправи для усіх цих завдань знаходяться в підручнику «Школа реконструкції виконавської традиції...» у частині II Українська колісна ліра, у частині III Кобза, та у частині IV Бандура.

Музична складова рецитацій набувала певних відмінностей у залежності від супроводу на певному інструменті. Суттєві музичні зміни в акомпанементах дум на струнно-щипкових інструментах відбулися, переважно, в XIX ст. Вони пов'язані із загальною заміною лютнеподібних музичних інструментів (на зразок кобзи-бандури О. Вересая чи П. Неховайзуба) на арфоподібні (багатопрестрункові бандури). Внаслідок принципових відмінностей між конструкціями, строями та

способами гри, сталося так, що на багатострунних бандурах не можна було акомпанувати думи так, як це робилося у супроводі кобз. Ладова різноманітність, існуюча у творах О. Вересая (псалми, пісні, танці, думи), стала недосяжною для бандуристів. Спрощувалась традиційна виразність, навіть звукоряд приструнків на бандурі став певним компромісом між строями «на весело і на жаліб».

Поява акордової фактури на бандурах, призвела до того, що опорні звуки втратили свої старосвітські функції — формування звукорядів, а почали функціонувати як ступені мажорно-мінорної гами для її гармонізації. Це вплинуло і на зміну музичної драматургії — боротьби двох опорних звуків за домінування над ладом (двох тонік за Колессою). В результаті, на основі головного опорного звуку з'явилась тоніка та тонічний акорд, а на її квірти вниз, або на квінті вгору Ля — домінантовий акорд (неповний без квінтового тону як у М. Кравченка, або повний, як у С. Пасюги). Речитатив на супроводі бурдону почав поступатися співу з акордовим акомпанементом на сталих функціях T-D, або T-S-D.

Саме з тих причин у підрозділі: «Будова рецитацій у межах уступів» подаються фрагменти рецитацій із супроводом до них на різних інструментах.

Тут зібрані варіанти мелодій, які починаються з повтору одного звука-ноти. Від кількості складів у тексті залежить кількість звуко-нот однієї довжини. У композиціях О. Вересая такі уступи схожі на церковні відправи. Майже завжди відбувається стрибок на кварту з переходом (чвертковими довжинами) на квінту та знову стрибок на кварту вгору.

Інші зібрані музичні зразки рецитацій починаються октавою вище від попередніх. Вони використовуються, переважно, в середіні музичних фраз, або є продовженням другої частини, яка нагадує «голосіння — плачі».

Наступна група формул використовується в місцях кульмінацій та сильних емоційних висловлювань, тому ці зразки починаються з найбільш високих за теситурою звуків-нот.

В останньому підрозділі «Молитва» (закінчення) зібрані уступи з кадансами, якими закінчуються старосвітські композиції (думи).

Так, у максимально стислому вигляді, можна пояснити методику музичної реконструкції текстів дум, яка дозволить реанімувати співогру існуючих текстів старосвітських дум, а отже зберегти нематеріальний пам'ятник музичної культури України.

Список використаних джерел:

1. Грица С. И. Музыкальные особенности украинских народных дум. Украинские народные думы. Академия наук СССР. Институт мировой литературы имени А. М. Горького. имени А. М. Горького. Наука. Главная редакция восточной литературы. 1872. С. 54–57.
2. ІМФЕ. Ф. 11–4. 565. С. 6 зв.
3. ІМФЕ. Ф. 6–2. Од. 3б. 23/2. С. 64–66.
4. ІМФЕ. Ф. 11–4. Од. зб. 941. С. 4зв.
5. Кушпет В. Г. Школа реконструкції виконавської традиції (кобза, ліра, торбан, бандура, спів). Київ, 2016.

References:

1. Hrytsa, S. Y. (1872). Gritsa S. I. Muzyikalnyie osobennosti ukrainskikh narodnyih dum. Ukrainskie narodnyie dumy. Akademiya nauk SSSR. Institut mirovoy literatury imeni A. M. Gorkogo. imeni A. M. Gorkogo. Nauka. Glavnaya redaktsiya vostochnoy literatury. S. 54–57. [in Russian]
2. IMFE. F.11–4. 565. S. 6 zv.
3. IMFE. F. 6–2. Od. Zb. 23/2. S. 64–66.
4. IMFE. F. 11–4. Od. zb. 941. S. 4zv.
5. Kushpet, V. H. (2016). Shkola rekonstruktsii vykonavskoi tradytsii (kobza, lira, torban, bandura, spiv). Kyiv. [in Ukrainian]



УДК 783.27:2–535.8]:78.071.2Тка(477)

Микола Товкайло (Переяслав, Україна), кандидат історичних наук, археолог, Цехмайстер Київського кобзарського цеху

Mykola Tovkaylo (Pereyaslav, Ukraine), Candidate of Historical Sciences, archaeologist, Head of the Kyiv Kobzar Tsekh



Ярина Товкайло (Київ, Україна) кандидатка мистецтвознавства, викладачка Дитячої музичної школи № 28, виконавиця на традиційних народних духових інструментах

Yaryna Tovkailo (Kyiv, Ukraine) Phil. Dr., teacher of the Children's Music School № 28, performer on traditional folk wind instruments

ПСАЛЬМА «ПРО СТРАШНИЙ СУД» ТА ЇЇ ВИКОНАННЯ ГЕОРГІЄМ ТКАЧЕНКОМ

Анотація

У статті проаналізовано один з різновидів популярної серед українців покаянної псалми «Про страшний суд», що вирізняється нерівноскладовим віршем і наближеним до дум речитативом. До нашого часу дійшло кілька записів текстів і мелодій цього різновиду псалми, найдавніший з яких міститься в почаївському «Богогласнику». Здійснено нотну транскрипцію псалми від бандуриста Георгія Ткаченка.

Ключові слова: Георгій Ткаченко, бандуристи і лірники, «Страшний суд», записи, нотна транскрипція.

Psalm «About doomsday» and its performance by Heorhiy Tkachenko

Abstract

A kind of one of the most popular amongst Ukrainians repentance psalm “About Doomsday” has been analyzed in this article. It differs from others by its unequal verse which is very close to duma by its recitative. A few notations of these texts and melodies have been

preserved till current times and the oldest of them can be found in Pochaiv “Bohoslasnyk”. A note transcription of the psalm was transcribed from bandurist Heorhiy Tkachenko.

Key words: Heorhiy Tkachenko, bandurists and lirnyks, “Doomsday”, notes, note transcription.

Основу репертуару старосвітських кобзарів, бандуристів та лірників, поруч зі світськими епічними творами, такими як історичні пісні, думи, козацькі пісні, балади, складали твори, пов’язані з християнством: канти, псалми, духовні вірші, пісні-молитви. Псалми були найчисленнішим жанром серед творів професійних незрячих співців-музикантів початку ХІХ ст., тобто з часу активного дослідження цього явища, і по 20–30-ті роки ХХ ст. — часу остаточного занепаду традиційного кобзарства в Східній Україні. Наприклад, серед дум, що дійшли до нашого часу, К. Грушевська нараховувала 33 сюжети [6], тоді як далеко не повний перелік псалмів, що їх виконували бандуристи й лірники, нараховує 90 позицій [15, с. 132; 9, с. 218]. Якщо говорити про персоналії, то, наприклад, у репертуарі бандуриста Хведора Гриценка-Холодного, ровесника Т. Шевченка, було 70 псалмів; у Павла Братиці — 50; Павла Гащенка — 42, Петра Дрвченка — 44 [9, с. 217]. Ще в більшій мірі це стосується лірників. Зокрема, за даними О. Сластьона, його сучасник, лірник Юхим Максимович із Бутовщини знав 120 псалмів [9, с. 217]. «Основним репертуаром старосвітських бандуристів та лірників були псалми. Псалми дуже розповсюджені були, їх безліч було і вони дуже подобались народу, бо світогляд звичайний був у той час ідеалістичний, а вони всі релігійного змісту» — згадував у 1980 роках Георгій Ткаченко, котрий почав навчатися кобзарству ще в 1917 р. в Харкові від тодішніх старосвітських бандуристів.

У 20–30 рр. ХХ ст. у підсоветській Україні ці твори потрапили під заборону, а зі знищенням традиційного кобзарства на початку 1930-х років майже повністю вийшли з ужитку. Лише подекуди у віддалених селах ще можна було почути ці твори у виконанні лірників, які чудом пережили репресії і влаштований окупаційною владою голодомор. Бандуристи нової радянської формації псалмів уже не співали. Ось як характеризує цю ситуацію видатна фольклористка сучасності Софія Грица: «З українського фольклору і фольклористики в умовах тоталітарного режиму майже повністю більш як на півстоліття було відкинено глибинний пласт духовної спадщини — духовні вірші, псалми, пісні-молитви, пов’язані з християнством. У народі про них часто

боялись навіть згадувати. В науці їх замовчували, або критикували як пережиток, пов'язаний з релігією» [4, с. 42]. І така ситуація в Східній Україні тривала аж до початку «хрущовської відлиги», коли поодинокі бандуристи стали виконувати псалми і канти на приватних зібраннях чи, навіть, у концертах. Одним із них був Георгій Ткаченко (1898–1993), що народився у слободі Глушково на Слобожанщині, тепер Курської області РФ. Дещо іншою була ситуація в Західній Україні — там псалми залишалися у репертуарі лірників аж до 1980-х років.

У репертуарі Г. Ткаченка значиться кілька псалм, у тому числі й Про страшний суд» — дуже популярна в народі покаєнна псалма. В ряді релігій (християнство, іслам та ін.) міститься уявлення про остаточне вирішення долі світу і людства, пов'язане з вірою в божественне воздаяння грішникам і праведникам як серед живих, так і померлих, що має статися на «страшному суді» в «кінці світу». При цьому померлі воскреснуть, грішники будуть приречені на вічні муки в пеклі, праведники дістануть блаженство у раю [22]. В Україні ця псалма відома в багатьох варіантах текстів і мелодій і поширена на всіх територіях, заселених українцями. Зокрема, вона зафіксована в різних часах на Волині [20, с. 107–109], Покутті [18, с. 285–286], Перемишльщині



Рис. 1. Богогласник. Пісня о общем суді мертвих.

[19, s. 189–190], Західному [3, с. 68–73] та Східному Поділлі [17, с. 41; 2, с. 694–695; 15, с. 174; 16], історичній Київщині [11, с. 61–62; 7, с. 39–42; 15, с. 174], Чернігівщині [15, с. 170, 223–224; 10, с. 163–164, 173–174], Полтавщині [13, с. 24–25, 31–32] та Слобожанщині [12, с. 308].

Псальма «Про страшний суд», що входить до репертуару Г. Ткаченка, вирізняється нерівноскладовим віршем і наближеним до дум речитативом. З часів живої кобзарсько-лірницької традиції кінця XVIII — початку ХХ ст. до нашого часу дійшло кілька записів цього різновиду псалми, найдавніший з яких (текст і мелодія) міститься числом 239 в почаївському «Богогласнику» під назвою «Піснь о общемъ суді мертвих» (рис. 1). Вона записана книжною українською мовою, наближено до народної й датується 1790 роком [1].

Наступний запис, але лише тексту, під назвою «Peśń o strasznym sądzie» зроблений десь на Волині від невідомого лірника волинським краєзнавцем і письменником Тадеушем Стецьким й опублікований латинкою у 1864 р. [20, с. 107–109]. Ще один варіант цієї псалми з нотами записав на Перемишльщині, ймовірно у 1865 р. польський етнограф і фольклорист Оскар Кольберг, який він опублікував латинськими літерами польської абетки у 1891 р. у розділі «Pieśni dziadowskie» [19, s. 189–190]. У 1874 р. було опубліковано текст і ноти псалми «Про страшний час» від кобзаря Остапа Вересая, що походив з історичної Полтавщини [13, с. 31–32; ноти подані в додатку на с. 13–14]. Близький до описаних текст «Страшного суду» записав у 1895 р. Володимир Гнатюк від лірника Якова Златарського (Москвина) в містечку Жижномирі Бучачського повіту [3, с. 70–72]. Текст і ноти псалми «Страшний суд» від лірника Грицька Слюсара записав на Київщині Порфирій Демущкий (місце запису невідоме) [7, с. 41–42]. Зважаючи на бібліографічну рідкість вказаних видань, друкуємо подані в них тексти псалм у додатках 1–5. Тексти псалм, записаних латинкою, передаємо (транслітеруємо) літерами української абетки.

Всі варіанти складаються з семи нерівноскладових строф, кожна з яких має по 5 рядків, побудовані за однаковою схемою й близькі за змістом:

1. У першій строфі повідомляється про наближення страшного суду та заклик до всіх готуватися до нього.
2. Знак хреста на небі, страх грішників (Богогласник, лірник з Волині, варіант з Перемильщині, Я. Златарський) чи всіх християн (О. Вересай, Г. Слюсар) та зішестя Христа на Землю.

3. Ангели трублять на «чотири часті» й будять всіх умерлих («Богогласник», лірник з Волині, варіант з Перемишльщини, Я. Златарський) чи «живих і мертвих» (О. Вересай, Г. Слюсар). Заклик до всіх «человіци востаніте з ваших діл ся оправдіте своєму творцю» («Богогласник», варіант з Перемишльщини), «всі вмерлі вставайте, отвiт Богу отдавайте (создавайте) творцю своєму (лірник з Волині, О. Вересай, Г. Слюсар), «поклон Богу отдайти, своєму Пану» (Я. Златарський).
4. Картина природних катаклізмів, які настануть в той час: «ріки огненная будут клекотати, землю осквернену імать очищати» («Богогласник», лірник з Волині, варіант з Перемишльщини, Я. Златарський); «огненні ріки будуть клекотати і всякую скверность стануть на землі очищати» (О. Вересай). Найбільшу схожість спостерігаємо тут між варіантами з «Богогласника», з Перемишльщини та від Я. Златарського). У Г. Слюсара маємо перекручення тексту і, відповідно, смислу: «огненні ріки будуть клекотати, освітліщу землю будуть освіщати».
За українськими традиційними віруваннями вважалося, що як настане Страшний суд, тоді вся земля горітиме, вода кипітиме, а небо скотиться в клубочок і впаде додолю. Всі мертві повстануть із ям своїх, і всі вони будуть тридцятилітками: і старе, і мале, хто б яким помер [21].
5. В усіх варіантах грішники будуть відлучені від господньої десниці й засуджені всіма святими в «адскую пропасть». Тут же йдеться про невідворотність покарання: «хто ж в той час тебе будет ратувати, не заступит отец, ані рідна мати, кождий там поставит, да от діл своїх справит все отцу Богу» («Богогласник», варіант з Перемишльщини). В інших варіантах: «Той час не одкупить ні отець, ні мати, волів би я не родиться, ніж в пеклі смажиться за гріхи свої» (лірник з Волині), «лучче б вже не родиться, ніж у пеклі все смажиться, у пеклі навіки» (О. Вересай, Я. Златарський, Г. Слюсар).
6. У «Богогласнику» відсутній, а в запису від лірника з Волині вперше з'являється сюжет про Сафатову долину, як місце проведення Страшного суду. У Г. Слюсара це Іоасофатова долина, а в О. Вересая суд має відбутися просто в долині. Також тут спостерігаємо різночитання: «там приятельство витатися

буде» (лірник з Волині); «там приятельство всім нам буде» (О. Вересай); «там приятельства жадного не буде» (Г. Слюсар). У записах з Перемишльщини та від Я. Златарського згадки про Сафатову долину також відсутні.

7. Заклик до християн не грішити: «гріхами ся хранимо, суду страшного смиренно молимо, би позволив нам подати, вість благуу услышати на суді своїм» («Богогласник», Я. Златарський) чи перестати грішити (лірник з Волині, запис з Перемишльщини); покаятися в гріхах (О. Вересай, Г. Слюсар) й тоді настане прощення гріхів та вічне блаженство «в небі на віки» (лірник з Волині), «Христа в небі вихваляти» (О. Вересай), «і глас Божий услышати в небі на віки» (Г. Слюсар).

Строфи можуть бути переставлені місцями, але зміст залишається незмінним. І це наводить на думку, що всі розглянуті тут варіанти псалми «Про страшний суд» походять з єдиного джерела. І справді, порівнюючи тексти, побачимо, що найбільшу подібність до тексту з «Богогласника» має запис ймовірно у 1865 р. з Перемишльщини. Обидва тексти майже ідентичні, отже, скоріше всього, співак з Перемишльщини скористався текстом псалми, запозиченим безпосередньо з «Богогласника».

Текст псалми, записаної В. Гнатюком у 1896 р. від Я. Златарського, значно більше відрізняється від первісного варіанту, поданого в «Богогласнику», й це значить, що до Я. Златарського він потрапив іншим шляхом — шляхом передачі від учителя до учня, коли й відбуваються основні зміни в тесті та мелодиці пісень. І це свідчить про наявність на Західному Поділлі кінця ХІХ ст. окремої лінії розвитку найближчих у просторовому відношенні варіантів псалми.

Ще одна лінія розвитку псалми виникла у найбільш віддалених у просторі й часі варіантів: волинський запис 1864 р., запис від О. Вересая 1874 р. та від Г. Слюсара 1903 р., які дуже схожі між собою за змістом, в тому числі появою сюжету про Сафатову долину.

Отже, первісним джерелом міг послужити почаївський «Богогласник», що вперше був виданий у 1790 р., і з того часу псалма поширилася на всі терени, заселені українцями. Автором тексту могли бути, наприклад, якийсь дяк, каламар чи священник. Те що лірники поповнювали свій репертуар в тому числі й з «Богогласника» відзначав В. Гнатюк, говорячи про Я. Златарського, який деякі псалми як:

„О хто, хто Николая любить“, „Пречистая Діво Мати“, „Пасли пастирі овци на горі“, „Пам'ятайте християни, що ся з вами потім стане“ та кілька інших цитував так, «якби з Богогласника читав, не робячи навіть змін фонетичних» [3, с. 73].

Про книжне походження «набожних» пісень та псалмів писав і відомий дослідник Поділля Євфимій Сицінський: вони потрапляли в репертуар бандуристів та лірників „...через грамотних з різних книжкових віршів, з богословника старого видання, тому ці пісні деколи дуже перекручені, часто важко добратися до змісту вірша, деколи самі співці не можуть пояснити зміст слів своєї пісні“ [цитуємо за: 16, с. 80]. Але ці зауваження В. Гнатюка й Є. Сицінського не стосується розглядуваної псалми «Про страшний суд», яка принаймні з середини ХІХ ст. увійшла до репертуару бандуристів та лірників і далі розвивалася вже й видозмінювалася, переходячи з рук в руки — від учителя до учня.

Водночас, можлива й інша версія, адже пісні складали й самі співці: у «Богогласник» текст псалми міг потрапити від лірника чи бандуриста з Перемишльщини чи Західного Поділля, будучи поміщена туди кимось з укладачів «Богогласника». Виходячи з нерівноскладового вірша та речитативного характеру мелодики, можна стверджувати, що виникла вона в старцівському (кобзарсько-лірницькому) середовищі. Увійшовши до репертуару бандуристів та лірників псалма зажила власним життям: при збереженні структури вірша й основного змісту твору, виникають варіанти текстів, при цьому з'являється новий сюжет, який повторюється в пізніших варіантах. Кожен з пізніших записів зберігає слов'янізми, відображає діалектні особливості української мови або містить полонізми, й це є ознакою записів від місцевих старців (лірників чи бандуристів). Її поширення від Перемишльщини до Полтавщини лише підтверджує цей висновок, а з іншого боку — вказує на єдність кобзарсько-лірницьких братств (цехів). Сказаному не суперечить висновок відомого мистецтвознавця Юрія Медведика про створення псалми в кінці ХУІІІ — на початку ХІХ ст. [14, с. 136]. Паралельно виникали інші різновиди текстів і мелодій на теми «Страшного суду».

Про суд Божий у Йосафатовій долині, що знаходиться поблизу Єрусалима в Ізраїлі, йдеться у Біблії в книзі пророка Йоїла: «...зберу всі народи, зведу їх у долину Йосафатову, і там буду судитися над ними за народ Мій й спадщину Мою, за Ізраїля ...». Як стверджує біблійська енциклопедія архімандрита Никифора, на основі цих слів

пророка євреї, магометани й дехто з християн вважають, що долина Йосафатова буде місцем останнього Страшного Суду Божого над народами [8, с. 111]. Принагідно відзначимо, що в Україні також є місцевості, у назвах яких використано біблійську назву «Сафатова долина», що вкотре засвідчує популярність серед українців есхатологічних уявлень. Найвідоміша з них знаходиться біля с. Голинчинці колишнього Шаргородського району Вінницької області (додаток 6).

Для аналізу подібності та відмінності музичного матеріалу маємо лише п'ять варіантів нотних транскрипцій псалми «Про страшний суд». Кожна з них суттєво відрізняється одна від іншої. Перший і найстаріший варіант з «Богогласника» написаний давнім способом так званої «київської нотації», тобто запису квадратними нотами на п'ятирядковому нотному стані. Цим способом відносно умовно позначали звуковисотність та тривалості нот, а динаміку, мелізми та інші характеристики — взагалі не фіксували (рис. 1). В загальних рисах мелодію з «Богогласника» можна прочитати. Занотована мелодія першого куплету складається з чотирьох музичних речень, перше і друге з яких ідентичні. Перша частина цих речень приходить до умовного основного тону (Т), а завершується через висхідний рух на квінтовому (D). Третє речення починається із закличного мотиву — стрибка на кварту вгору та завершується на квінтовому звуці. Четверте речення також починається з квартового закличного стрибка, є довшим та завершується на основному тоні. Загальний діапазон занотованої псалми із «Богогласника» в межах октави.

Другий варіант: мелодія «Псалми про Страшний суд» записана і занотована О. Кольбергом на Перемишльщині. Мелодія



Рис. 2. «Ах пора приходить...», записаний О. Кольбергом

№ 3. ПРО СТРАШНИЙ СУД.

— 3/4 —

Нес-да-сас... ми-во-дод, тре-ва но-си-ра ти,
ке-а ке-с да-са-омбо, тре-ва но-ки-да ти;
сас го-ва-на у-вак-ва Е!
ТАК САМО И ДАЛІ:
стра-ш-ний Суд при-бли-жа-є! се-тра-со-ає всі!
Хри-ст не-бо по-ка-жа бла-го-вер-ник ес-но,
він нах Хри-сти-а-ни, він нах бу-де страш-но
бо, він бу-де да-крі-ва-ти, по-ба-ши-бу-де
страх-за-ти, ад-зій-де Гос-поді!

Рис. 3. Псалма «Про страшний суд», записана від О. Вересая

зафіксована одноголосно, лише 10 такт нотації має подвійні ноти. Розмір — трьохдольний (3/8). Мелодія занотована у тональності e-moll. Особливістю мелодики є те, що з'являється підвищений третій щабель (1, 3, 7, 13 такти), надаючи світлого «мажорного» звучання, проте в наступних тактах (2, 5, 6, 8) він відразу відмінюється. Також, подібна ситуація відбувається із підвищенням сьомого щабля у 9 такті, та відміна його бекаром у наступному такті (рис. 2). Мелодії варіантів псалми із «Богогласника» та О. Кольберга все ж мають деякі подібності. Це «закличні» квартовий мотив на початку фрази «Час година...».

Третій варіант: псалма записана від О. Вересая являє собою більш деталізовану нотну транскрипцію, яка окрім вокальної мелодії містить ще й супровід (рис. 3). На першому рядку, у скрипічному ключі, занотована мелодія голосу; на другому, в басовому ключі — мелодія акомпанементу, який дублює вокальну мелодію октавою нижче. Супровід є одноголосним, лише на сильні долі фрази та на кадансах він підсилюється 1–2 октавними бурдонами в басовій партії. Вокальна мелодія прикрашена форшлагами.

З кінця XVIII ст. і до початку XX ст. змінилося багато поколінь традиційних співців і, відповідно, багато циклів усної передачі твору. Віддалення в часі від первісного змісту твору закономірно могло приводити до його часткової втрати (О. Вересай), перекручення слів і спотворення змісту, як це ми маємо у запису початку XX ст. від Г. Слюсара. Це ж саме стосується і мелодії. Вона зазнавала ще більших змін, ніж текст.

Нотація цієї псалми здійснена на чотирьох рядках, об'єднаних аколадами по дві (Trio та Solo). Тональність — f-moll, розміру немає, хоч поділ на такти є. Основна мелодія проходить у басовій партії Trio. Початок мелодії («Когда час приходит») дуже подібний на варіант О. Вересая — зачин з тонічного звуку і стрибок на кварту вгору, закінчується фраза теж на тоніці. Другий такт характерний тим, що з'являється підвищена терція і відразу ж відмінюється. Таке вже зустрічалося у псалмі, занотованій О. Кольбергом.

У нашій фонотеці є три записи цієї псалми від Георгія Ткаченка. Один з них початку 1980-х років пропонуємо Вашій увазі.

ПРО СТРАШНИЙ СУД

Когда час приходить — треба помірати,
Славу і богатство треба оставляти.
Час-година упливає,
Страшний суд приближає:
Готуймося всі!

Хрест небо покаже благовірним ясно —
Всім нам, християнам, всім нам стане страшно,
Як зійде Господь.

Ангели вострублять на чотири части,
Всіх живих і мертвих в одну мить розбудять.
Всі люди вставайте,
Отвіт Богу дайте —
Творцю своєму.

Огненні ріки будуть клекотати
І грішную землю будуть озаряти.
Піднімуться вітри та й будуть буяти,
Ні скелі, ні гори не будуть стояти.
Горітимуть гори, горітимуть луки —
Будуть грішній душі пекельні муки.

Грішний чоловіче, що будеш гадати,
Як там на правиці стануть розтягати?
В той час не одкупить ні отець, ні мати,
Краще б не родитись,
Ніж в пеклі смажитись —
У пеклі на віки.

А ми, християни, гріхов своїх каймось —
Перед Христом-Богом крижем упадаймо.
Бо він нам дарує глас його послухать
У раю на віки,
У раю на віки.

Рис. 4. «Страшный суд», псалма від Г. Слюсаря

№ 40. Страшный судъ.

Псалма¹⁾ видъ Григорія Слюсара

Largo Maestoso

Trio.

Ко - гда часъ пры - хо - дыть, тре - ба по - мы - ра - ты;

Ко - гда часъ пры - хо - дыть, тре - ба по - мы - ра - ты;

Coro.

Ко - гда часъ пры - хо - дыть, тре - - - ба по - мы - ра - ты;

Ко - гда часъ пры - хо - дыть, тре - - - ба по - мы - ра - ты;

Хочъ я - ке бо - гатс - тво, тре - ба по - кы - да - ты; *ff* часъ го - ды - на

Хочъ я - ке бо - гатс - тво, тре - ба по - кы - да - ты; *ff* часъ го - ды - на

а бо - гатс - тво, по - кы - да - ты; *ff* часъ го - ды - на

а бо - гатс - тво, по - кы - да - ты; *ff* часъ го - ды - на

Рис. 4. продовження, «Страшный суд», псалма від Г. Слюсаря

у-плы-ва - е, страш-ный судъ ся пры-блы-жа - е: го-туй - мо - ся вси!

у-плы-ва - е, страш-ный судъ ся пры-блы-жа - е: го-туй - мо - ся вси!

у-плы-ва - е, страш-ный судъ ся пры-блы-жа - е: го-туй - мо - ся вси!

у-плы-ва - е, страш-ный судъ ся пры-блы-жа - е: го-туй - мо - ся вси!

- 1 Когда часъ прыходить,
Треба помырати;
Хочь яке богатство,
Треба покидаты.
Чась година уплывае,
Страшный судъ ся прыблыжае —
Готуймо ся вси!
- 2 Якъ Господь крестъ покаже
Благовирнымъ ясный,
Въ той же часъ, хрыстыяне,
Всімъ намъ буде страшно...
Очи будемъ закрываты,
Бо великий страхъ будемъ маты,
Якъ сойдетъ Хрыстось!
- 3 На чотыри части
Ангелы вострублять,
Всихъ насъ, живыхъ
И мертвихъ, возбудять:
— «Вси, мертви, возставайте,
Отвить Богу создавайте,
Творцю своему!»
- 4 Огненніи рики
Будуть клекотаты,
Осветлицу⁽²⁾ землю
Будуть освицаты⁽³⁾;
- Пиднесеться пидъ небеса,
Разомъ спадегъ
Невира Господня.
- 5 На Іоасофатови долини
А всефати (?) люде...
А тамъ прыйятельства
Жадного не буде,
Когда крыкнутьъ вси святіи:
— «Отойдите, проклятіи,
Въ огненную пропасть!»
- 6 А! гришний чоловиче,
Що будешъ гадаты,
Якъ тамъ на правыци⁽⁴⁾
Будуть розлучаты?
Въ той же часъ не одкупить
Ни отецъ, ни маты...
Лучше було й не родытись,
Нижъ у пекли все смажытись,
Въ пекли на выкы!
- 7 А мы, хрыстыяне,
Тихъ же гриховъ каймось:
Передъ Сотворытелемъ
Крыжемъ⁽⁵⁾ упадаймо!
Богъ намъ рече даруваты
И гласъ Божый услышаты
Въ неби на выкы!

Ткаченків «Страшний суд», що складається з шести строф — це ще один текстовий варіант того самого різновиду псалми. Частина строф (1, 3, 5, 6) побудовані за тією ж схемою. Інші строфи можуть бути скорочені (3), чи, навпаки, розширені (4). Так, наприклад, у четвертій строфі подається більш розгорнута картина природніх катаклізмів, чого немає в інших, розглянутих раніше варіантах. У Ткаченковому тексті також відсутній сюжет про Сафатову долину. В інших варіантах запису від Г. Ткаченка, співак може міняти місцями куплети або й використовувати інші слова чи строфи, що не містяться в поданому нами варіанті.

Навчатися кобзарству Г. Ткаченко розпочав у 1917 році в Харкові від тодішніх бандуристів, що приходили до міста з навколишніх хуторів, а найбільше він перейняв від П. Дривченка. Деякі думи, пісні та псалми він засвоїв усним способом. Далі він поповнював свій репертуар від кобзарів 1920–30-х років, пізніше від свого друга Є. Мовчана та з книжок [4, с. 44; 5, с. 118]. Описуючи принципи та манеру виконання Ткаченком дум, С. Грица пише: «...якщо текст перейнятий з книжки, він не дотримувався його дослівно... У текстах дум у виконанні бандуриста відчувалося прагнення до логічної послідовності у викладі сюжету, і якщо у фіксованому оригіналі були порушення, то співець дозволяв собі перестановки сюжетних мотивів, незначні доповнення, проте, без зміни їхньої сюжетної основи. Попередньо засвоєна традиція втримувала в єдності всі виконувані ним думи, псалми та пісні» [5, с. 119]. Сказане можна застосувати й до виконання Ткаченком псалми «Про страшний суд». Схоже, її текст співець узяв від Г. Слюсара [7, с. 41–42], відповідно змінюючи і формуючи його за власним розумінням логічної побудови сюжетної лінії. Певна річ, Г. Ткаченко був знайомий і з іншими варіантами цієї псалми.

Спів Г. Ткаченка спокійний, розважливий. С. Грица так характеризувала манеру співу Г. Ткаченка: «Його спів без афектації і позерства приваблював природністю, щирістю, гідністю, як і він сам» [5, с. 118].

За основу мелодії Г. Ткаченко використав мелодію іншої псалми «Нема в світі правди», однак, не слідував їй буквально, а вдавався до імпровізації та власного трактування (див. нотний додаток). Традиція застосування мелодії однієї пісні на слова іншої у кобзарському середовищі була не поодинокую.

Тональність, виконуваної Г. Ткаченком псалми — g-moll, натуральний мінор («на жаліб»). Розпочинається вона бандурним вступом.

Більшість куплетів мають дві частини (2–3 рядки + 2–4 рядки), між ними кобзар робить короткі перегри. Ці короткі інструментальні проґраші виконавець щоразу видозмінює, варіюючи/імпровізуючи ритмічний контур мелодії. При цьому інтонаційний контур зберігає свою основну мелодичну лінію, але і незначні видозміни тут також присутні. Темп перегри кожного разу є дещо швидшим за куплет і звучить він відносно стабільно та немає відчутних агогічних відхилень. Проте, на відмінну від перегри, куплет — темпово мінливий. Другу половину та кінець куплету Григорій Кирилович свідомо заповільнює, голосом акцентуючи кожен склад, переходячи в рецитацію, ніби хоче повернути увагу до важливості підкреслених слів. Манера заспівування початку кожного куплету різна, оскільки в них нерівномірна кількість слів та складів.

Бандурний супровід, який зафіксований лише у нотації виконання О. Вересая та нашій транскрипції від Г. Ткаченка дублює партію голосу. Г. Ткаченко часто дублює вокальну мелодію в терцію. Його гра більш насичена, виразна і частіше підсилена акордами. Максимальна кількість звуків у акорді, що звучать одночасно — п'ять. Для прикладу: О. Вересай застосовує лише октавне бурдонування в акомпанементі на Т, S та D.

Порівнюючи нотні транскрипції псальми «Про страшний суд», які збереглися до цього часу робимо такі висновки: Музична складова псальми «Про страшний суд» зазнала більших змін та трансформацій, ніж літературна. З часом мелодія розвивалася і видозмінювалася, з'явилися альтеровані звуки та мелізми, ускладнювалася ритміка і гармонія, відбувся перехід від одноголосного звучання і кварто-квінтового бурдонування до гомофонно-гармонічної фактури.

Список використаних джерел:

1. Богогласник [з нотами]: пісні благоговінныя праздником господьским, богородичным и нарочитых святых..., к сим же нікоторым чудотворным иконам служащыя, таже различныя покаянныя и умилителныя содержащ. Почаїв, 1790. [292] арк.; 4°.
2. Боржковский В. Лирники. *Киевская старина*. 1889. Т. 26. № 9. С. 653–708.
3. Гнатюк В. Лірники. Лірницькі пісні, молитви, слова, звістки і т.и. про лірників повіту Бучацького зібрав в вересні 1895 р. Володимир Гнатюк. *Етнографічний збірник*, Т. 2. Львів: НТШ, 1896. С. 1–76.

4. Грица С. Псалми в репертуарі кобзаря (до 95-річчя від дня народження Георгія Ткаченка). *Народна творчість та етнографія*. 1993. № 4. С. 42–47.
5. Грица С. «Дума про удову і трьох синів» від Георгія Ткаченка і два інтерв'ю з ним. *Студії мистецтвознавчі: Театр. Музика. Кіно*. 2011. 1 (33). С. 117–141.
6. Грушевська К. Вибрані праці у трьох томах. Т. 1. Донецьк: Норд-Прес, 2007. 518 с.; Т. 2. Донецьк, 2006. 444 с.
7. Демуцький П. Д. Ліра та її мотиви: Зібрав на Київщині П. Демуцький. Київ, № 22, 1903. VI с.; 58 с.
8. Иосафатова долина. *Иллюстрированная полная популярная библейская энциклопедия* в 4-х выпусках. Вып. II. Ж-Л. Труд и издание Аримандрита Никифора. Москва, 1892. 189+2+(3) с.
9. Кушпет В. Старцтво: мандрівні співці-музиканти в Україні (XIX — поч. XX ст.). Київ: Темпора, 2007. 592 с., іл. с. 218.
10. Луговський Б. Чернігівські старці. «Стареча топографія Чернігова». *Первісне громадянство*. 1926, № 3. С. 131–177.
11. Малинка О. Лірник Андрій Корнієнко. *Киевская старина*. 1895, № 9. С. 59–64.
12. Мартинович П. Д. Українські записи. Харків, 2012. 534 с.; 128 іл.
13. Материалы. Думы и песни, исполняемые Вересаем и записанные гг. Чубинским и Русовым. Ноты к думам и песням, исполняемых Вересаем. *Записки Юго-Западного отдела Императорского Русского географического общества*: за 1873 год. Т. 1. Киев: Тип. Имп. ун-та св. Владимира, 1874. III, 366, 62, 28 с.: граф., табл. С. 1–52; С. 1–28.
14. Медведик Ю. Ліра і її мотиви (Інцинітарій текстів). *Демуцький П. Д. Ліра і її мотиви. Додатки. Біографічні матеріали*. Харків, 2012. С. 124–139.
15. Сперанский М. Н. Южно-русская песня и ее носители (по поводу бандуриста Т. М. Пархоменка). *Сборник историко-филологического общества при Институте князя Безбородько в Нежине*. Т. 5. Киев, 1904. С. 97–230.
16. Трембіцький А. Лірницькі пісні та лірники Поділля. *Народна творчість та етнографія*, 2003. № 4, С. 75–86.
17. Тюменев И. Ф. Лирницкие песни. Стаття слухателя інститута И. Ф. Тюменева с предисловием Действительного члена Н. П. Рогозина. *Вестник археологии и истории издаваемый археологическим институтом*. Выпуск 4. Санкт-Петербург, 1885.
18. Kolberg O. Pokucie. *Obraz etnograficzny* / Oskar Kolberg. Kraków: Drukarnia Uniwersytetu Jagiellońskiego, 1883. Т. II. 300 s.
19. Kolberg O. Przemyscie. *Dzela wczystcie*. Т. 35. Krasów, 1891. XX s.; 243 s.

20. Stecki T. Wołyń pod względem statystycznym, historycznym, archeologicznym. Lwów, 1864. T. 1.
21. URL: https://uk.wikipedia.org/wiki/Страшний_суд
22. URL: <https://ure-online.info/encyclopedia/filter: ст/page/3/>

References:

1. Bohohlasnyk [z notamy]: pisny blahohoviyniia prazdnykom hospodskym, bohorodychnym y narochytykh sviatykh..., k sym zhe nikotorym chudotvornym ykonam sluzhashchyiia, tazhe razlychniia pokaianniia y umylytelnyiia soderzhashch. Pochaiv: Drukarnia Uspenskooho monastyria, (1790). [292] ark.; 4°
2. Borzhkovskiy, V. (1889). Lyrnyky. Kyevskaia staryna. T. 26. № 9. S. 653–708. [In Russian]
3. Hnatiuk, V. (1896). Lirnyky. Lirnytski pisni, molytvy, slova, zvistky i t.y. pro lirnykiv povitu Buchatskoho zibrav v veresni 1895 r. Volodymyr Hnatiuk. Etnohrafichnyi zbirnyk, T. 2. Lviv: NTSh. S. 1–76. [In Ukrainian]
4. Hrytsa, S. (1993). Psalmy v repertuari kobzaria (do 95-richchia vid dnia narodzhennia Heorhiiia Tkachenka). *Narodna tvorchist ta etnohrafia*. № 4. S. 42–47. [In Ukrainian]
5. Hrytsa, S. (2011). «Duma pro udovu i trokh syniv» vid Heorhiiia Tkachenka i dva intervju z nym. *Studii mystetstvoznavchi: Teatr. Muzyka. Kino*. 1 (33). S. 117–141. [In Ukrainian]
6. Hrushevska, K. (2006–2007). Vybrani pratsi u trokh tomakh. T.1. Donetsk. 518 s.; T. 2. Donetsk. 444 s. [In Ukrainian]
7. Demutskiy, P. D. (1903). Lira ta yii motyvy: Zibrav na Kyivshchyni P. Demutskiy. Kyiv: Notopechatnia i drukarnia Y.Y. Chokolova, Funduklyevska, № 22. VI s.; 58 s. [In Ukrainian]
8. Yosafatova dolyna. Ylliustryrovannaia polnaia populiarnaia bybleiskaia entsyklopediia v 4-kh vyryuskakh. (1892). Выр. II. Zh-L. Trud y yzdanye Arymandryta Nykyfora. Moskva. 189+2+(3) s. [In Russian]
9. Kushpet, V. (2007). Startsvstvo: mandrivni spivtsi-muzykanty v Ukraini (XIX — poch. XX st.). Kyiv: Tempora. 592 s., il. s. 218. [In Ukrainian]
10. Luhovskiy, B. (1926). Chernihivski startsi. «Starecha topohrafia Chernihova». Pervisne hromadianstvo. № 3. S. 131–177. [In Ukrainian]
11. Malynka, O. (1895). Lirnyk Andrii Korniienko. Kyevskaia staryna. № 9. S. 59–64. [In Ukrainian]
12. Martynovych, P. D. (2012). Ukrainski zapysy. Kharkiv. 534 s.; 128 il. [In Ukrainian]

13. Materyaly. Dumy y pesny, yspolniaemye Veresaem y zapysanye hh. Chubynskym y Rusovym. Noty k dumam y pesniam, yspolniaemykh Veresaem. Zapysky Yuho-Zapadnoho otdela Ymperatorskoho Russkoho heohrafycheskoho obshchestva: za 1873 hod. T. 1. Kyev: Typ. Ymp. un-ta sv. Vladymyra, 1874. III, 366, 62, 28 s.: hraf., tabl. S. 1–52; S. 1–28. [In Russian]
14. Medvedyk, Yu. (2012). Lira i yii motyvy (Intsynitarii tekstiv). Demutskiy P.D. Lira i yii motyvy. Dodatky. Biohrafichni materialy. Kharkiv. S. 124–139. [In Ukrainian]
15. Speranskyi, M. N. (1904). Yuzhno-russkaia pesnia y ee nosytely (po povodu bandurysta T.M. Parkhomenka). Sbornyk ystoryko-fylolohycheskoho obshchestva pry Ystytute kniazia Bezborodko v Nezhynе. T. 5. Kyev. S. 97–230. [In Russian]
16. Trembitskyi, A. (2003). Lirnytski pisni ta lirnyky Podillia. *Narodna tvorchist ta etnohrafia*. № 4, S. 75–86. [In Ukrainian]
17. Tiimenev, Y. F. (1885). Lyrnytskye pesny. Statia slushatel'ia ynstytuta Y. F. Tiimeneva s predyslovyem Deistvytel'nogo chlena N. P. Rohozyna. Vestnyk arkhеolohyy y ystoryy yzdavaemyi arkhеolohycheskym ynstytutom. Vypusk 4. Sankt-Peterburh: Typohrafyia ymperatorskoi Akademyy nauk. [In Russian]
18. Kolberg, O. (1883). Pokucie. Obraz etnograficzny / Oskar Kolberg. Kraków: Drukarnia Uniwersytetu Jagiellońskiego. T. II. 300 s. [In Polish]
19. Kolberg, O. (1891). Przemyscie. Dzela wczystcie. T. 35. Kraców. XX s.; 243 s. [In Polish]
20. Stecki, T. (1864). Wołyń pod wzgłędem statystycznym, historycznym, archeologicznym. Lwów. T. 1. [In Polish]
21. URL: https://uk.wikipedia.org/wiki/Strashnyi_sud
22. URL: <https://ure-online.info/encyclopedia/filter:st/page/3/>

Додаток 1

ПІСНЯ ПРО СТРАШНИЙ СУД (PEŚŃ O STRASZNYM SĄDZE)

Когда час приходит, же треба умирати,
 Хоть яке богатство треба покідати.
 Час година упливає,
 Страшний суд ся приближає,
 Готуймося всі.

Як покаже Христос небо, же праведним ясно,
То той час всім грішним дивитися страшно.
Очи будуть закривати,
Бо больший страх будуть мати,
Як зийде Христос.

Огненні ріки будуть клекотати,
І скверную землю очищати,
Піднесуться під небеса
Крижем падем, острахнемся
Время господне.

Ой, на штири часті ангели затрублять,
В той час всіх умерлих в гробах збудять:
Всі умерлії вставайте,
Отвіт Богу отдавайте
Творцю своєму.

Грішний чоловіче що маеш діяти,
Той час не одкупить ні отець, ні мати.
Волів би я не родиться,
Ніж в пеклі смажиться
За гріхи свої.

На Сафатовой долині зйдуться люде,
То там приятельство витатися буде,
Когда крикнуть всі святії
Одейдіте проклятії
В пропасть огненую.

А ми христіяне гріхів перестаньмо,
Пред сотворителем крижом упадаймо,
Жеб нам гріхи живо даровати,
Лице його оглядати
В небі на віки.
(Stecki 1864, s. 107–109).

Додаток 2**ПРО СТРАШНИЙ ЧАС**

Когда час приходить — треба помірати,
Хоть яке богатство треба покидати!
Час-година упливає
Страшний суд приближає:
Готуймося всі!

Хрест небо покаже благовірним ясно:
Усім нам, Християнам, усім нам буде страшно!
А чим будеш закривати,
Побольший страх будемо знати,
Як зийде Господь.

Огненні ріки будуть клекотати
І всякую скверность стануть на землі очищати
Піднесеться під небеса,
Разом стануть усі жалоці,
Як зийде Христос.

На чотири части ангели вострублять,
Усіх живих і мертвих од гроба ізбудять:
«Ви, мертві, уставайте,
Одвіт Богу создавайте
Богу своєму.

А хто на долині. — Усе грішні люде.
Ой там нам приятельство всім нам буде.
Крикнули усі святії:
«Отступіться проклятії
У пропасть вечную!»

« А хто ж нас там буде рятувати?»...
Що в той час не поможе ні отець, ні мати
Лучче б вже не родиться,
Ніж у пеклі все смажиться
У пеклі навіки.

Тепер ми християне гріхами покаймося.
Перед Сусом Христом крижем упадаймо!
Той нам рече дарувати
Христа в небі сохваляти.
(Матеріали 1874, с. 31–32).

Додаток 3

PIEŚNI DZIADOWSKIE

Ах пора приходит, треба умирати,
І душі от тіла гірко одставати.
День година утікаєт,
Страшний суд ся приближаєт,
Зготуймося всі.

Небо крест покажет справедливий ясний,
Но той для грішників станет ся ужасний.
Будут очи закривати
З стида, страху, би не знати
Як сниде Христос.

Ангели вострубят на штири части,
Мертвих розбудити по Божой власти.
Человіци! возстаните,
З ваших діл ся оправдите
Своєму творцу.

Ріка огнена будет клекотати
Землю скверную імаг очищати.
Піднесем ся до небесі,
По том впадет, во словеси
В пропасть вічную.

Бідний чоловіче, що будеш творити,
Гди ся од десниці скажут одлучити?
Тогда з Христом
Всі святії крикнут, ідіт проклятії
В адскую пропасть.

А хто ж в той час тебе будет ратувати,
 Не заступит отец, ані рідна мати.
 Кождий там поставит,
 Да от діл своїх справит
 Все отцу Богу.

Убо (вієс) християне, гріхів ся храньмо.
 Судія страшнаго смиренно мольмо,
 Би ізволів нам подати, — отвіт благий услышати,
 На суді своїм.
 (Kolberg 1891, s. 189–190).

Додаток 4

ПРО СТРАШНИЙ СУД

А ўже час приходит, траба умирати,
 Хоць йаке богацтво, траба покидати. /71/
 Час, година упливайи,
 Суд сьа божий приближайи:
 Готуймо сьа ўсьі.

Небо хрест покажи праведним йасно;
 Грішникам страх буди і пред вочи страшно.
 Вочи будут закривати,
 Бо горший страх будут мати
 Ййк зыйде Христос.

У той сьа час мертвийа ў гробах (сьі) возбудьа
 Йак на штири части ангели затрубьа:
 Усьі миртвийа уставайти,
 Поклон Богу ўсе отдайти,
 Свойиму Пану.

Нишчаслиў чоловік шчо буде гадати
 Когда на дьвіцьу будут розлучати?
 У той час крикнут ўсьі сьватийа:
 Ідыт вод нас спрокльатыя,
 А ў пропасць глыбоку.

Вогневийа ріки будут кликотати,
Когда скверну землю будут вочишчати.
Поднисет съа під нибиса,
Потим спади, усунит съа,
Уремньа Господни.

Хтош тибє буде ў той час ратувати?
Ни воткупит тибє ны вотец ны мати
Вольїубим съа ни ўродити
Ньш у пекльї съа смажити
А ў вогни вічної.

І ми Христийани тих съа грїхоў каймо,
Прет Сотворитилим крижем упадаймо,
Аби нас рачиў живот даровати,
Лице ў небї огльадати
На віки вічнійї.
(Гнатюк 1896, с. 70–72).

Додаток 5

СТРАШНИЙ СУД

Когда час приходить треба помирати;
Хоч яке багатство, треба покидати.
Час година упливає,
Страшний суд ся приближає —
Готуймо ся всі!

Як Господь крест покаже благовірним ясний,
В той же час християне всім нам буде страшно...
Очі будем закривати,
Бо великий страх будем мати,
Як сойдеть Христос!

На чотири часті ангели вострублять,
Всіх, нас живих і мертвих, розбудять:
«Всі, мертвії, вставайте,

Отвіт Богу создавайте,
Творцю своєму!»

Огненні ріки будуть клекотати,
Освітліщу землю будуть освіщати;
Піднесеться під небеса,
Разом спадеть
Невіра Господня.

На Йосафатові долині а всефати (?) люде...
А там приятельства жадного не буде,
Когда крикнуть всі святії:
«Отойдіте, проклятії
В огненную пропасть!»

А! грішний чоловіче, що будеш гадати,
Як там на правиці будуть розлучати?
В той час не одкупить ні отець ні мати...
Лучче було й не родитись,
Ніж у пеклі все смажитись,
В пеклі на віки!

А ми, християне, тих же гріхов каймось:
Перед Сотворителем крижем упадаймо!
Бог нам рече дарувати
І глас Божий услишати
В небі на віки!
(Демуцький 2012, с. 102–103).

Додаток 6

Йосафатова долина біля с. Голинчинці колишнього Шаргородського району Вінницької області. Розташована тут криниця з цілющою водою нібито відома з ХУІІ ст., але диво у Йосафатовій долині розпочалося у 1923 р. Як і чому виник феномен Йосафатової долини, що цьому передувало і які це мало наслідки описано в автобіографічній книзі письменника і військового діяча часів УНР Юрія Горліса-Горського. У 1923 р. він перебував у Вінницькій тюрмі й був очевидцем ліквідації

«дива у Йосафатовій долині» та його учасників (Горліс-Горський Юрій. Ми ще повернемось! Спогади. Повість. Поезії. Документи. Листування / Коваль Р. М. Бібліотека Історично клубу «Холодний Яр». — Вінниця: ДП «Державна картографічна фабрика», 2012. — 412 с. — (Серія «Отаманія ХХ століття». — Кн. 5).

«Вінницька тюрма влітку 1923 року мала специфічне обличчя — більша частина в'язнів були священики, дяки та церковні старости. 1923 рік зустріла Україна під знаком нечуваного підйому релігійних почувань у селянських масах. Обдерте продовольчими загонами, здеятковане кулями чекістів і голодом, ображене в своїх релігійних почуттях село потяглося душею до вищих сил за порятунком... Початок «дива в Йосафатовій долині» не мав нічого чудесного чи незрозумілого. Пастух Яків, що пас у тій долині череду, оголосив, що йому у сні з'явилася Свята Діва Марія і сказала, що ось-ось на Україну має впасти така страшна кара Божа, якої народ ще не бачив. Врятується лише той, хто у цій долині поставить якнайвищого хреста... З уст в уста, із села до села, з повіту в повіт рознеслася чутка про слова Діви Марії до пастуха Якова. Спочатку з ближніх сіл, а вже на другий місяць із Херсонщини, Таврії, Катеринославщини, Полтавщини, Курщини, Чернігівщини та Волині потяглися натовпи богомольців, що зі співами молитов несли на плечах до Йосафатової долини величезні хрести. Загони ГПУ обсадили дороги, розганяли їх і відбирали хрести. Богомольці зрубували у лісах дерева, робили хрести і полями вночі йшли в долину. Протягом трьох місяців у долині постало понад сорок тисяч хрестів, обвішаних вишиваними рушниками... Арешти селян не допомагали, та й ГПУ не мало фізичної можливості арештувати безперервні потоки людей. Тоді в навколишніх селах арештували всіх священиків і оголосили, що, коли богомольці не розійдуться, священиків негайно розстріляють. Це вплинуло на людей. Сапери вирубали хрести в Йосафатовій долині... У час, коли я потрапив до тюрми, саме проводилася ліквідація. Пастух Яків конав у тюремній лікарні, жахливо побитий чекістами».

(Горліс-Горський, 2012. — с. 138–139)

З 2005 р. паломництво у Йосафатову долину поновилося й тепер там знову встановлено тисячі хрестів, а щороку 15 серпня тут відзначають День чуда з'явлення Божої Матері.

Нотний додаток

Про страшний суд псалма

Георгій Ткаченко,
транскрипція Я. Товкайло

♩ = 141 rit. ♩ = 180

Голос

Бандура

4 ♩ = 141

1. Ког - да час при - хо - дить

8 ♩ = 100

тре - ба по - ми - ра - ти сла - ву і бо - га - тство тре - ба о - став - ля - ти.

2 $\text{♩} = 144$

15 $\text{♩} = 99$

Час го-ди - на уп-ли-ва - є, страш-ний суд приб-ли - жа-є Го-туй - мо-ся всі!

$\text{♩} = 99$

20 $\text{♩} = 144$

23 $\text{♩} = 144$

2.Хрест не-бо по - ка - же бла - го-вір-ним яс - но

26

всім нам хри-сті-я - нам всім нам ста-не страш-но як зій-де Гос-подь.

29

32

3. Ан - ге - ли роз - труб-лять на чо-ти-ри ча - сти, Всіх жи-вих і мерт-вих

36

в од-ну мить роз - бу - дять.

4

40 **rit.**

Всі лю - ди вста - вай - те, От - віг Бо - гу да - йте Твор - цю сво - є -

rit.

44 **a tempo**

му.

a tempo

48

4.Ог - не - ні - ї рі - ки бу - дуть кле - ко - та - ти і грі - шну - ю зе - млю

52

бу - дуть о - за - ря - ти.

56

Пі - дні-муть-ся ві-три та й бу-дуть бу-я - ти ні ске-лі, ні го - ри

60

не бу-дуть сто - я - ти.

64

Го - рі - ти-муть го - ри го - рі - ти-муть лу - ки

67

Бу-дуть гріш-ній ду - ші пе-кель-ні - ї му - ки.

6

70

5.Грїш - ний чо - ло - ві - че,

74

що бу - деш га - да - ти, як там на пра - ви - ці бу - дуть роз - тя - га - ти?

77

В той час не од

81

ку - пить ні о - тець ні ма - ти кра - ще б не ро - ди - тись

84 $\text{♩} = 98$ rit. $\text{♩} = 144$

ніж в пек-лі сма - жи - тись у пек-лі на - ві-ки.

88 $\text{♩} = 98$ rit. $\text{♩} = 144$

6.А ми хри-сті - я - ни

93

грі - хов сво-їх кай-мось пе-ред Хрис-том Бо - гом кри-жем у - па - да - ймо.

96 **accel.**

accel.

УДК 783.27+2-535.8:27-789.63](477.51) Гре



Михайло Хай (Київ, Україна), доктор мистецтвознавства, професор, провідний науковий співробітник, завідувач сектору етномузикології Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Рильського НАН України

Mykhailo Khay (Kyiv, Ukraine), Doctor of Arts, Professor, Leading Researcher, Head of the Sector of Ethnomusicology of the Institute of Art History, Folklore and Ethnology. M. Rylsky National Academy of Sciences of Ukraine

ПСАЛЬМА «ПРО ЛАЗАРЯ» ЛІРНИКА А. ГРЕБЕНЯ ЯК ФЕНОМЕН СТРОФІЧНОЇ «ВЕЛИКОЇ ФОРМИ»

Анотація

Розглядувана у цій публікації композиція «Псалми про Лазаря» лірника Аврама Гребеня, структура якої занотована В. Атаманчуком аж на 71-й сторінці компактного нотного набору, вперше представляє Україні і Світови безпрецедентний взірць епічного жанру строфічної структури одного із найостанніших «могіканинів» знаменитої т. зв. «чернігівської школи» українських кобзарів, бандуристів та лірників. Розмах і масштаб її форми просто вражають, а мірило есхатологічного проникнення у глибину відчуттів й сакральності «фольклорної псалми» може рівнятись хіба-що із найвищими зразками азербайджансько-іранських мугамів/макомів, індійських вед, наспівів скандинавського історичного епосу «Калевала»/«Калевіопег» та ин.

Максимальне наближення форми і змісту строфічності «Лазаря» до рецитаційної природи переважної більшості астрофічних форм героїчної та побутової музичної епіки у різних фольклорних традиціях світу не лише ставить її в один ряд із ними, а й помітно вирізняє з-поміж них за ступенем фонографічної та нотно-транскрипційної фіксації, атрибуції та науково-структурної (парадигматичної) аналітики. Водночас, публікація спростовує хибний погляд на строфічну епіку як форму періодично-«квадратної» структури із 8–16 тактів і відкриває широкий шлях дослідникам й виконавцям-практикам до деталізованих науково-виконавських реконструкцій цього вершинного жанру української епічної псалмової культури паралітургійного характеру.

Ключові слова: Аврам Гребень, псалма «Про Лазаря», строфіка, астрофічність, етнофонія, науково-виконавська реконструкція, монотонія

Psalm «About Lazarus» by lyre player A. Greben as a phenomenon of strophic «great form»

Abstract

Considered in this publication, the composition «Psalms of Lazarus» by lyre player Avram Greben, the structure of which is noted by V. Atamanchuk on page 71 of the compact set, for the first time presents to Ukraine and the World an unprecedented example of epic genre strophic structure Chernihiv School «of Ukrainian kobzars, bandura players and lyre players. The scale and magnitude of its form are simply astounding, and the measure of eschatological penetration into the depths of sensations and sacredness of the «folklore psalm» can be compared only with the highest examples of Azerbaijani-Iranian mugs / makoms, Indian Vedas, «Scandinavian» and other.

The maximum approximation of the form and content of Lazarus' strophicness to the recitative nature of the vast majority of astrophic forms of heroic and everyday musical epics in different folklore traditions of the world not only puts it on a par with them, but also distinguishes them by phonographic and musical transcriptional fixation, attribution and scientific-structural (paradigmatic) analytics. At the same time, the publication refutes the erroneous view of strophic epics as a form of periodic «square» structure of 8–16 bars and opens a wide way for researchers and practitioners to detailed scientific and executive reconstructions of this top genre of Ukrainian epic psalm culture of paraliturgical nature.

Key words: Avram Hrebin, psalm «About Lazarus», stanza, astrophicity, ethnophony, scientific-executive reconstruction, monotony

Стан збереженості й дослідженості українського лірництва як одного із найфеноменальніших виявів нашої культури і духовності на сьогодні вимагає значно ретельнішої й сумліннішої уваги з боку громадськості, істориків культури та фахівців-кобзарознавців. Продовжуючи роздуми про невтішну долю лірництва у до- і після фонографічний період фіксації і дослідження цього насправду феноменального явища нашої традиційної культури, маємо зазначити, що становище, яке склалося в українському музичному епікознавстві внаслідок надто ревно й тенденційно інспірованих квазінаукових спроб «порятунку кобзарства» наприкінці ХІХ — ХХ ст. та вульгарних виявів неповажного ставлення окремих виконавців-етнофорів і, навіть, учених-фольклористів (О. Вересай, М. Лисенко, К. Грушевська, Н. Кононенко та ін.) до лірників, як лише жебраків-носіїв ніби-то «нижчої», порівняно з кобзарями й бандуристами музично-виконавської естетики, — насправді не відповідає ні фактологічній, ні науковій істині. А літературо-центристські й зафілологізовані досліді лірництва навіть таких серйозних дослідників, як П. Мартинович, П. Демуцький, В. Боржковський, В. Гнатюк попри весь їх визначний внесок у вітчизняне й світове лірнікознавство не



змігли внести вагомий внесок до питання об'єктивної й неоднобічної оцінки цього насправді неперевершеного, високо естетичного, духовного й виконавського феномену. Зіставлення його не лише з вершинами українського музичного епосу (билинами, думами, історичними піснями, псалъмами, кантами, баядами, співанками-хроніками та ін.), що співалися у давнину під гусли, кобзу і бандуру, а й зі своїми лірницькими й пісенно-співацькими аналогами в європейському й світовому епікознавстві, доводять, що українські лірницькі практики, не лише не поступаються, а щодо есхатологічного заглиблення у внутрішній світ духовних образів і самих співців та рівня екзальтації оспівуваних ними біблійних сюжетів та життєвих ситуацій — у більшості випадків відчутно перевершують їх.

У цьому контексті кожна спроба пролити світло на недостатньо іще розроблену у нашій науці ділянку музично-інтонаційної й структурно-типологічної сутності українського лірництва, яке із кожним таким дослідженням набирає щоразу більшої цінності і ваги на тлі інших музично-епічних мандрівницьких практик світу, насправді, важко переоцінити. Не менш важливо — не випускати з поля зору громадськості

України, Європи і світу стану дослідженості і меморіяльної збереженості цих феноменальних святинь нашої духовності і культури. В час, коли на розгляд ЮНЕСКО від України висуваються далеко не найкращі зразки пісенної культури Дніпропетровської області, а феномени підголоскової поліфонії безсмертної полтавської Крячківки, історичної думової та псалмової епіки кобзарсько-лірницьких практик України, інструментальної та пастівницької музики Карпат, Волині й Наддніпрянщини та їх стану збереженості й оцифрування у фонозбірниках України залишаються поза увагою, саме час на увесь світ заявити, що сучасна політика системного знищення НАН України ставить під смертельну загрозу ці унікальні святині, якими наш народ вигідно різниться від решти світу. Бо вирішення таких важливих питань збереження культурної спадщини не можна полишати на відкуп хоч і дуже активних, але недостатньо кваліфікованих ентузіастів-аматорів.

Дивно констатувати, чому багаторічна системна праця видатної дослідниці українського думового епосу проф. Софії Грици, що вилилася у багатотомні фоліанти музичних транскрипцій українських народних дум та теоретичних розвідок про них до цього часу не заслужила не лише жадної державної нагороди, а навіть елементарної фінансової підтримки на схилі літ видатної дослідниці музичного епосу нашої нації. На цьому тлі висунення пересічного фольклорного гурту із Дніпропетровщини на відзнаку ЮНЕСКО виглядає щонайменше нескромно і некоректно. Так само вкрай недостатня увага з боку влади надається вивченню і популяризації культурних феноменів українського лірництва, традиційного інструменталізму, фінансуванню видання унікальних записів із фондів ІМФЕ та інших фонозбірень країни тощо. Адже, саме від публікацій нотних видань цих безсмертних творінь народного Генія залежить оцінка Європою і світом цих феноменальних явищ української традиційної та духовної культури.

Наприклад, «незвичайно різнорідна, строката» складова репертуару останніх волинських лірників, зосібна, за твердженнями О. Ошуркевича містила у собі, окрім соціально-побутових, сатиричних, жартівливих, алегоричних, календарно-звичаєвих та танцювальних мелодій також і таких обов'язкових й канонічних для кожного лірника пісень релігійно-моралізаторського змісту (кантів, псалмів і т.п.): «Про напад турків на Почаївський монастир», «Сирота», «Про Лазаря», «Про Олексія, чоловіка Божого», «Про безплідну матір», «Боже милостивий, дай нам пам'ятати», «На гору Голгофу все врагі взошли», «Кажуть

люди, що я умру» [1, с. 11]. Однак, із них від останнього поліського лірника Івана Власюка («Смика») зафіксовано лише дві — «Про напад турків на Почаївський монастир» та знамениту «Сироту»/«Сирітку». «Неофіційно побутує думка, що в силу об'єктивних причин у післявоєнний період лірники залишали традиційний інструмент і переходили на більш удосконалений — на гармошку. Лише частково можемо з цим погодитися, «перехід» цей аж ніяк не був типовим. Навпаки, спостерігалася серед окремих лірників фанатична прив'язаність до свого традиційного інструменту» [там само, с. 12].

Незважаючи на не менш ретельний наступ осатанілого режиму на лірницьку психологію на лівобережній Україні він стосувався лише іще жорсткішої, ніж на Волині, цензури на твори релігійного характеру, а фактів переходу на методично насаджуваний клубними установами «удосконалений» інструментарій тут не зафіксовано. Натомість, тут спостерігаємо процес цинічного нав'язування самим лірникам та їх записувачам нехарактерних їм творів більшовицько-кон'юнктурного змісту. Так у знаменитій праці Б. Кирдана — А. Омельченка можна прочитати: «А. Юсову вдалося записати від А. Гребеня чимало творів, у своїй брошурі він подав лише такі записи: «Гопак», «Про урядника», «Гей Україна», «Життя наше процвітає», «Там, де зорі сяють з-за гори», «На смерть Шевченка», «Спасибі партії», «Сяють зорі комунізму» [2, с. 166].

Абсурдність радянської ідеологічної ситуації доходила до того, що з лірників-автентиків система примусово ліпила т. зв. «самодіяльних композиторів». Заполітизовані статті А. Юсова, Б. Кирдана, А. Омельченка, І. Корсака, І. Дудки та, особливо, М. Полотая вихолощували усю лірницьку та духовно-есхатологічну сутність репертуару і самої постаті співця, тенденційно наголошуючи на його буцім-то революційних та навіть атеїстичних поглядах. А із творів, серед яких від Гребеня зафіксовано 6 дум і 40 пісень і танців, лише заледве десяток припадає на штучно інспіровані системою «нові сучасні пісні про щасливе життя радянських людей» [3, с. 103]. Автор навіть стверджує, що «на відміну від інших лірників, Гребень не співав релігійних пісень, хоча знав їх багато... він всі сили віддає пропаганді народного мистецтва, здійсненню культурної революції на селі, викоріненню релігійних та інших старих пережитків» [там само, с. 102]. За таких обставин залишається загадкою — яким дивом у безцінних фондах ІМФЕ у досить пристойному стані зберігся зразок найвищого рівня

гребенівської медитативної монотонії обсягом понад 70 сторінок нотного тексту — знаменитої псалми «Про Лазаря». Публікація цього неперевершеного зразка лірницького псалмового епосу вимагає негайного оприлюднення!!!

Не заглиблюючись далі у суть цієї найболючішої проблеми у трагічній долі усього нашого кобзарства й лірництва (час записування припадав на пік сталінсько-брежнєвсько-сусловського «зоологічного» дикунства, коли за саме лише згадування Бога можна було заgrimіти «до білих ведмедів»), зосередимось на конкретиці стану збереженості меморіяльних місць, пов'язаних із ім'ям славетного представника чернігівської кобзарсько-лірницької школи лірника А. Гребеня.

У ході Всеукраїнського семінару-практикуму з науково-виконавської реконструкції традиційної культури, який відбувся 21 листопада 2005 р. за підтримки Департаменту Міністерства культури і туризму, національностей та релігій Чернігівської ОДА та Чернігівського обласного філармонійного центру фестивалів та концертних програм, автор цих рядків виступив зі «Словом про стан збереженості й дослідженості репертуару лірника А. Гребеня» (із ілюстрацією фонограм із фондів ІМФЕ ім. М. Рильського НАН України та нотних транскрипцій аналітичного типу «Думи про Марусю-Богуславку, згаданої вже псалми «Про Лазаря» та понеділкового танцю «Чоботи», здійснених провідним мистецтвознавцем В. Атаманчуком).

Тут також відбулися майстер-кляси традиційної лірницької співогри із сліпими лірниками та усіма бажаючими, звіт троїстих музик академічного ансамблю пісні і танцю «Сіверські клейноди» (худ. кер., з.д. мист. Сергій Вовк), презентації книг Михайло Хай «Микола Будник і кобзарство», Михайло Хай, Лідія Федоронько «Динаміка фольклорної традиції сіл Лютовиська та Биличі на Старосамбірщині» та Великий концерт за участю Цехмайстрів Київського кобзарського цеху Миколи Товкайла та Львівського лірницького цеху Михайла Хая, сліпих лірників Олександра Тріуса (Ромни) та Лайоша Молнара (Львів).

Однак, сумною преамбулою до успішної роботи семінару-практикуму стали відвідини напередодні пам'ятних місць лірника Гребеня — хати його останніх днів та могили вічного спочинку у селі Дмитрівка Менського району на Чернігівщині. Сам стан хати і могили (див. фото №№ 1, 2) та розповіді чисельних односельців, які прийшли на звуки ліри і бандури, відкрили перед учасниками семінару та тележурналістами (за присутності представника райвідділу культури

з Мени) страхітливу картину блюзнірського ставлення місцевих властей до пам'яті видатного лірника-носія славетної чернігівської кобзарсько-лірницької школи, учня безсмертного її представника уславленого на цілий світ — Терешка Пархоменка.

На запитання, як ставиться влада району до цього кричущого факту, начальник від районної культури заявив, що доти поки в області не запрацює туристична програма визначних місць Чернігівщини — нічого не зміниться ні в Дмитрівці, ні в інших селах району.



Макет хати, у якій останні дні доживав і помер лірник А. Гребень

Радіо-, відео- та фото сюжети, привезені із Дмитрівки та обговорення ситуації на семінарі-практикумі привели усіх до спільної думки — необхідно організувати подібні рейди по усіх пам'ятних місцях і могилах визначних носіїв-етнофорів української традиційної кобзарсько-лірницької епіки України силами не лише кобзарсько-лірницьких цехів, а й громад усіх сіл і міст, на територіях котрих проживали і знайшли свій вічний спочинок славетні співці старцівських

мандрівницьких практик їхнього краю. Бо, якщо сьогодні держава системно працює лише на методичне знищення пам'яті і науки про традиційну культуру та її видатних представників, то, як і з ситуацією на фронті, основний тягар цієї праці мусить лягти зову-таки на плечі фахівців-науковців іще не до кінця знищеної НАНУ та волонтерів-добровольців т. зв. «внутрішнього фронту».

* * *

Дана публікація — це найперша у вітчизняній та світовій етномузикологічно-лірнікознавчій практиці спроба «схоплення» (термін Ф. Колесси) повного обсягу монументальної широкоформатної строфічної псалмової структури лірницької співогри. На відміну від розгорнутої форми дум, тут спостерігаємо не виразно розбиту на «уступи» астрофічність, що вільно й невимушено підпорядкована природній неримованій будові думового вірша, а — навпаки — латентно приховану, «розмиту», стихійно утворену внаслідок відхилень від нормативної псалмової строфіки — римовану куплетну строфічність. Здавалось би, досить виразно і послідовно проведена у всіх 52-х куплетах псалми ритмічна формула 6+5, що лише подекуди сюжетом об'єднується у свою подвоєну структуру $(6+5)^2$, мала б дуже конкретно «квадратизувати» форму строфічного вірша на всьому обширі композиції так монотонійно побудованої структури псалми. А втім, саме ця монолітність монотонії її головного мотиву, на нашу гадку, власне й створює провокаційне відчуття ілюзії «астрофічності», що раз-пораз, то тут, то там ніби чинить відчайдушні спроби вирватись із «прокрустового жолоба» схоластично накинутаго на нього (мотиву) фатального настрою безнастанно повторюваного характеру псалмової монотонії. Короткі ж, а подекуди й дещо ширше розгалужені інструментальні, т. зв. «короткі перегри» («мережанки»), замість того, щоби, як зазвичай, відокремлювати кожен квадратизований мотив один від одного, навпаки, ніби пролонгують й видовжують каденційні «сполучні ланки» між періодами. Словом, все тут працює не на вкорочення, а на латентне «видовження» побудови як міжкуплетних стосунків, так і загально-композиційного розвитку форми, узагалі.

Макро- і мікроструктуру звичайних (пересічних) строфічних пісень, зазвичай, аналізують на основі диференціювання мікроструктурних одиниць ритміки пісенного вірша, здебільшого, майже цілком



Могила лірника А. Гребеня у с. Дмитрівці

ігноруючи множинну розмаїтість мелічної (включно із мелоритмічним контуром), ладово-інтонаційної, темпово-агогічної та етнофонічної парадигм форми. Ця фатальна помилка усієї нашої і, ширше, світової, структурно-типологічної школи й призвела її до повної кризи жанру, оскільки всі структурні дослідження, що їх сьогодні називають (і навіть картографують!) як «мелогографічні» насправді такими не є, бо фіксують не мелічну парадигму пісні, а виключно лишень структуру ритмічного контура пісенного вірша. Навіть, теорія «мелотипу», що формально ніби й існує у цій методи становить мізерну частку у велетенському морі, насправді, «ритмогеографічних» мап структури пісенно-віршової ритміки, надалі уперто чомусь продовжують називати «мелогографічними»/«мелоареальними».

Цей хід думок мимовільно спонукає до абсолютно логічного перегляду очевидно хибної методики дослідження мелотипологічних особливостей строфічної структури переважної більшості українського пісенного мелосу через аналізу ритміки пісенної строфіки вірша. Тим більше, контрпродуктивною виглядає така метода в дослідженнях астрофічних форм — билин, дум, розгорнутих імпровізаційних полонів інструментальної фактури, включно із танцювально-приспівковими композиціями тощо. У цьому сенсі, проблема «тяжіння» лірницького псальмового мелосу до «переходовости» строфічної побудови форми в астрофічну й пов'язаних з нею мовно-сюжетної, темпово-агогічної й етнофонічної парадигм мелопобудови, поза всілякими сумнівами, має розглядатися крізь призму парадигмальної структурно-типологічної аналізи.

Макроформатні розміри композиції «Псалми про Лазаря» можна було б групувати не так за особливостями структурних мікроутворень усередині існуючих спільностей множин побудови мелічної, музично-ритмічної, ладово-інтонаційної, темпово-агогічної та етнофонічної (народно-виконавської) парадигм мелосу, як за тими відмінностями між ними, що виникають внаслідок навколо сюжетно-емоційних колізій формотворення псалми. Зосібна, подібні «сплески» емоційного зриву лірника із монотонійно-есхатологічного настрою на трагедійно-розпачливий спостерігаємо вже у зоні 9-го й 12-го куплетів, що одразу призвело до збільшення самих строф за рахунок сполучення кількох варіантів, власне, головного мотиву, з одного боку, та імпровізаційного урізноманітнення інтонаційно-ритмового контура у єдиний формоутворюючий блок, з другого.

Емоційний зрив сюжетної лінії, що відтворює переживання лежачого «ва гнаї» Лазаря тут пронизує не лише мелічну горизонталь, а й усю решта парадигмальну вертикаль фактури твору: ускладнення розбіжностей ритміки вокальної партії із конфігурацією ритмічної лінії «співаниці», зміну помірних темпово-агогічних пульсацій із ММ-♩=88 через ММ-♩=108 аж до до ММ-♩=110 та ММ-♩=122, як рівно ж і цілу галерію етнофонічних прийомів впливу лірницької співогри на сприйняткову здатність слухача-реципієнта — від контрапунктичних протискладань співу лірника зі звучанням «співаниці» інструмента і до більш ускладнених прийомів етнофонічного характеру. Не мовлячи вже про темброво-кольористичну своєрідність вокальної фонації лірника із сильно розгалуженою палітрою скалі фонічних характеристик його «жалісливо-страдницьких» інтонацій, що досягаються ним як завдяки використанню широкого спектру режимів «прикриття» і «відкриття» фонічного відтворення голосних та й т. зв. «озвучування» (моск. «огласовки») приголосних. Ну, а щодо техніки мікроальтеративно-мікромелізматичного фразування каденційних зворотів псальми А. Гребінь, як видається, рівних собі не має.

Що далі (13–15 куплети), то імпровізаційні видозміни парадигматичних контурів горизонтально-вертикальних контурів побудови композиції твору ускладнюються, періодично відокремлюючи мотиви й напівмотиви головної мелоритмоформули чвертковими, половинними, або й надміру пролонгованими цілими павзами, котрі, своєю чергою, у природній спосіб, видовжують побудову форми, надаючи їй характеру монументально-монолітної побудови. Посутні візерунково-імпровізаційні зміни у цій зоні «розгону»-розвитку форми відбуваються і в мелічній парадигмі партії ліри. Арсенал цих засобів виразности досить широкий: від пунктуризації та мелізматичного обарвлення головного мелодичного контура до оснащення його додатковими мелодичними й ритмічними фігураціями із групами особливого ритмічного поділу, включно.

Мірило протискладання мелоритмічних парадигм голосу лірника і «співаниці» тут набирає характеру ескалації емоційної напруги, що у часі трансформується у принцип кумуляції/нагнітання настрою медитативної монотонії, який, до слова будь сказано, пронизує характер співогри лірника і сприйняття твору слухачем-реципієнтом й формується врешті-решт у найголовніший етнофонічний чинник, який, власне, й наближає співогру строфічної псальми

до рецитаційно-мелодекламаційного стилю астрофічної за характером думи.

Зона 20–24 куплетів (що сюжетно пов'язана із вигнанням Лазаря із дому) ніби повертає фактуру співогри псалми до настрою есхатологічно-розпачливої монотонії і строгої «квадратизації» форми, перерваної імпульсивною переграю ліри, що настроєво покликана, вочевидь, підготувати відчуття характеру «воскресіння» Лазаря із хворобливо-летаргійного стану.

До арсеналу засобів художньої виразності цього епізоду псалми додається подальше заглиблення у мелічно-лінійну та горизонтально-фонічну фактуру побудови твору шляхом мікроальтераційних кінцівок каденцій, довільних тривалостей ритмоподілу з вкороченням усередині та акцентуацією в кінцівках фразування та гнучкістю динамічної амплітуди звучання голосу лірника у глибині горизонтальної фактури загального звучання псалми.

Із 25-ї строфи мелодія монотонії основного мотиву псалми знову набирає життєтворчого характеру, що цілком збігається із констатуюче-стверджуючим настроєм «зцілення» Душі Лазаря (28-й куплет) та молитви до Господа (29-й) й «вознесіння» Душі на Небеса, що у 32–33-му куплетах досягають апогею, який розширює його формат до 4-разового повторення основного мотиву. Характерно, що у транскрипції монотонійно-молитовного епізоду Лазаря до Бога особливих новаційних зрушень у засобах відтворення фактури лірницької співогри А. Гребеня не спостерігається. Радше — навпаки — одноманітність та повторюваність одних і тих самих прийомів сприяє природньому відтворенню молитовно-есхатологічного настрою самого виконавця, ступеню заглибленості його у стан передсмертного благання Господа прийняти його душу «на хмари сває».

Перші зміни у музичній фактурі твору починають відбуватися аж у тій самій 29-тій строфі, коли сюжетна лінія викармовує драматургічну канву псалми на момент, коли Господь Бог «сасилає с небес светлих ангелов». Саме у цей момент партія «співаниці» ліри вибухає цілим арсеналом активізації мелоритмічних засобів пожвавлення ліній мелічної (співвідношення мелодизації інтонаційного контура зі стрибкоподібними фігураціями від субкварти до септими) та ритмічної парадигм (подрібнення вісімкових мотивів шістнадцятковими тирадами та пунктуризація й довільне групування «сигнальних» епізодів ритмічного контура). Вказані прийоми побудови фактури супроводу ліри

(щоправда, у менш загостреній форми) тривають також і в зоні епізоду вознесіння Душі Лазаря в рай.

І тут раптом настає час «павз, що говорять» в голосі лірника й першої т. зв. «великої перегри/мережанки», що носить характер не каденційно-комплементарної інструментальної вставки між куплетами чи внутрістрофічними побудовами напівперіодного значення, а повноцінного «увідного» епізоду в стилі «на міру» до семантично контрастного із попередніми, сюжетного бльоку, де старший брат Лазаря продовжує своє грішне життя (32-й куплет). Для партії «співаниці» із цього моменту настає час кумуляції/накопичення імпровізаційно новаційних та кореляцій їх з уже апробованими способами фактуротворення.

Вже з «короткої» (2-тактової) прикінцево-каденційної перегри/«мережанки» стає відчутною тривога передчуття «біди» у господарці брата-багатія. Цікаво зазначити, що тут характер молитовної монотонії, який панував у композиції впродовж усіх 32-х куплетів, різко змінюється на настрій збурення природніх і Божих сил, спрямованих на покарання грішника за нечестиве його життя й ганебне ставлення до рідних «атса і матушки» та, особливо, за глум й жорстоке ставлення до бідного брата Лазаря.

«А десь узелася злая хвароба, да й тронула й багача с каня дадолу, да вдарила й багача аб серу землю...». Фактура твору відзначається тут теситурно, штрихово-артикуляційними (*portato*), мікроальтераційними, імпровізаційно-агогічними і, навіть, чисто динамічними «зсувами» від *mf* на початку фрази через раптове *diminuendo* аж до майже ледь-ледь чутного *pianissimo*. Цей набір засобів музичної виразності залишається й у 24-й та 25-й строфах. Аж поки «только й жив багатий» (тобто віддав Богу душу після падіння з коня) і став уже на тім світі молитися Богу (36 куплет). Тут виникає певна колізія із застосуванням зазначеного динамічного відтінку у партії «співаниці». Вочевидь, транскриптор поставив його механічно, виходячи із фальцетного відтворення цієї динаміки голосом співця, бо вже у наступному мотиві правомірно переніс ці позначення у партію голосу. З позиції загального сприйняття синергетичної синестезії лірницької співогри така динамічна гнучкість фактури є цілком виправданою, однак, монотонія звучання ліри, зазвичай, її не передбачає. Тому інтуїція нотувальника і привела його до такого саоерідного синестезійного компромісу ното-грpfічного транскрибування динамічних різниць між звучанням голосу та інструмента.

Епізоди «розкаяння» грішника (37–38), моління за прийняття його душі до раю відзначаються комбінаторикою зазначених щойно прийомів артикуляції, мікромелізматики й мікроальтерації в партіях голосу і «співаниці» та яскравими мелоритмічними фігураціями розв'язково-розгінного характеру в супроводі ліри. Що ближче до фінальної розв'язки сюжету псалми, то більш урізноманітнюється інтонаційний контур співочої партії і «густішою» стає фактура «співаниці», то відчутніше міцнішає й ускладнюється внутрікуплетна структура форми, посліпь. Мелодична структура фрази набирає ознак речитативу й сканзійности, все більше і більше уподібнює стиль рецитації лірника до характеру форми думового «полотна». Так триває доти, аж поки у сцені приймання Душі й Тіла «на хвалу Господа» у 38-му куплеті до констатуючої стилістики основної мелодії голосу лірника не прилучаються пунктировано-фанфарні комплементарно-заповнюючі фігурації його ліри, які спонукають співця до ще більш розширеного за сюжетикою епізоду із 8-ми разовою повторюваністю цього так штучно утвореного квазіперіоду.

Епізод Божого присуду (куплет 39-й), крім згаданого комбінаторного набору засобів використовує й нові: пришвидшення темпу (на тексті «Сасилає с пекла трох пекелников»), періодичного пожвавлення руху мелоритмоформул комплементарно заповнених каденцій між кожним мотивом побудови періоду, побудованого за принципом — «запитання — відповідь», логічно вибудованим фразуванням мелодії «співаниці», які транскриптор не знайшов іншого способу, як не цілком коректно об'єднати зовсім неможливою у лірницькій фактурі, «фортепіанною» лігою. Нарешті, у сцені «вкидання багача в пекло» лірник вдається до зворотньої зміни музичної семантики, віддаючи функцію інструментального викладу формули «запитання» однотактовій перергі «співаниці», а «відповіді», відповідно, вокально виголошеному присудови Бога співцем.

Що драматичніше розвивається сюжетна лінія фабули псалми, то до вже перелічених конструктивних й етнофонічних барв вислову додаються все новіші мелоритмічні й фразеологічні прийоми урізноманітнення фактури за рахунок почергового «відбирання» головної музичної думки, то інструментальною версією від вокальної і — навпаки (див. купл. 40–48).

Кульмінаційним епізодом усієї псалми виступає епізод, який умовно можна назвати «Діялогом душ двох братів» (купл. 42–49).

Характерно відзначити, що вербальна структура смислової фабули цього діалогу душ братів по їх смерті, побудована на переліку чеснот бідного і гріхах багатого кардинально різниться контентом засобів музичної виразності співця і супроводу ліри. Подібне, як і в епізоді діалогу іще живих братів (вмираючого Лазаря і безжального його брата Багача) чергування канонічних повторів основного мотиву псалъми, разом із дещо розширеними його версифікаціями, створює атмосферу нескінченної дії молитовного «діалогу» Душі Лазаря, яка знаходиться вже на порозі життя і смерті, з небесними силами і неминучої перемоги Добра над Злом. Цей органічний зв'язок сюжетної канви твору із перипетіями змін мікро- а, відтак, і макроформи у передфінальному діалозі Душ обох братів і Потоїбиччі відтворюють муки Багача, що висить на гаку, та каюття його перед бідним братом Лазарем.

Зосібна, діалоги між двома братами контрастно фіксують і підкреслюють різниці статичної функції вокальної партії, яка контрапунктично супроводить мелодичну лінію «співаниці» ліри та тлі безнастанного бурдона «тенора» і «байорки». Павзи у вокальній партії при цьому щоразу частішають, вивільняючи, у такий спосіб, місце для вільних сольних імпровізацій «співаниці».

«Мікроальтераційні «зсуви» у співі лірника ще більше підсилюють «переможний» настрій мелодії й утверджують нас у думці про органічний зв'язок інтонації лірницької мелодекламації із імпровізаційно-мобільними засобами формотворення композиції. Така емоційно-психологічна зумовленість звукоінтонаційного й лінійно-просторово-часового чинників, що нівелює строфічно-арифметичну визначеність мелоритмоструктури і ніби «розмиває» латентно приховану строфічність її побудови, максимально наближає, на наш погляд, відчуття часово-просторових вимірів строфічної структури псалъми до монументальних розмірів думових уступів і, загалом, форми думового масштабу, поспіль.

«Прославна» зона псалъмової композиції А. Гребеня «Про Лазаря» (купл. 50–52) позначена незначним ступенем трансформації співецької партії, що, здебільшого, торкається лише тенденції завершення усіх каденційних закінчень не на домінанті, а на секунді, що теж сприяє поширенню настрою незавершеності (тобто продовження!) розвитку наративу «монотонії». Якщо у експозиційних зонах композиції твору тоніко-домінантові опори покликані створювати опінію оповідальності, то у розгінно-розвиткових епізодах опора мікроальтераційно

невизначеної квінти із ще більш нехарактерною для кадансових закінчень секстою, спонукає до епізодичного утвердження відчуття немічності образу Лазаря і самого лірника-співця, котрий в гранично екзальтований спосіб передає весь трагізм / розпач основного героя псалми — Лазаря. Раптовий перехід каденційних закінчень основного мотиву на тонікально-фіналісні реляції на словах «Амінь! Амінь!» та утвердження тоніки прославним висловом «Так нам Господь дав!» у фіналі композиції супроводжуються комплементарними фігураціями «співаниці» і додатково підсиленим гармонічно-акустичним «гарчанням» бурдонних струн ліри (див. передостанній такт), що бравурно завершують прикінцевий декресцендууючий фіналіс голосу співця.

Висновки

Виходячи із методологічної засади, згідно якої специфіка і сутність кожного явища світобудови, природи і духовного життя людини визначається структурним наповненням його змісту/сутності й форми, аналітичний розгляд описаного щойно феномену будови великої традиційно-музичної форми — парадигматичної структури строфічної псалми «Про Лазаря» лірника Аврама Гребеня з с. Дмитрівка Менського району Чернігівської області — містить у собі такі основоположні висновки:

Віднайдений у архівах ІМФЕ ім. М. Рильського НАН України варіант широкоформатної композиції створеної колективним генієм знаменитої на весь світ чернігівської кобзарсько-лірницької традиції на межі професіоналізму народного і його техніко-, художньо- й виконавськи максимально наближеного до академічного професіоналізму, становить на сьогодні одну із найреальніших сходинок зарахування цієї перлини української традиційно-музичної культури до вершин світових здобутків людства. Разом із традиційним гуртовим співом безсмертної Крячківки та розстріляної у Харкові більшовиками монументально-епічної кобзарсько-лірницької думової традиції, цей витвір народного генія українців посідає, на наше переконання, чільне місце у переліку найвидатніших зразків традиційних музично-інструментальних практик світу.

У програмі плянаної теми відділу етномузикології ІМФЕ ім. М. Рильського НАН України «Регіонально-жанрова антологія українського музичного фольклору» (автор ідеї проф. Софія Грица, керівник теми «Інструментальний фольклор Східного Полісся» проф.

Михайло Хай) провідний мистецтвознавець цього відділу Володимир Атаманчук виконує надзвичайно трудомістку і важкодоступну роботу з нотного транскрибування цієї унікальної композиції, важливої, надскладної й, водночас, фахово проблемної й фізично трудомісткої праці. Викладені тут аналітичні структурно-типологічні розсліди цієї максимально деталізованої композиції дають усі підстави заперечувати поширений в етномузикологічних колах погляд на строфіку пісенної творчості (включно із лірницькою фолькльоризованою псальмою) як на форму «застиглу» у рамцях т. зв. «квадратного періоду» строфічного характеру.

Окрім констатації самого факту феноменальности розглядуваного тут предмету і важливости публікованої транскрипції на 71-й (!) сторінці нотного тексту для майбутніх етнофонічних експериментів науково-виконавської реконструкції твору, у даному прикладі структурно-типологічної (парадигматичної) аналізи його внутрішньо-стильової та композиційної побудови вперше у європейській (а, можливо, й у світовій) етноорганологічній практиці на прикладі найзнаковішого зразка східно-поліської лірницької співогри здійснюється спроба глибокого проникнення у парадигматику етнофонічної (народно-виконавської) структури твору.

Варіанти супроводу ліри, що нерідко значно відхиляються від основної мелодії співу разом із зафіксованими транскриптором деталізованими зразками «довгої» та «короткої» перегр, створюють асоціацію наскрізного розвитку фактури співочої та інструментальної партій. Водночас, щільна насиченість мікромелізматикою (за Ф. Колессою — «мережанками»), довільність поліметричного та ритмічного викладу, незважаючи на строфічну куплетність форми, дозволяє віднести фактуру інструментального супроводу даного твору до числа лірницьких псальмів т. зв. «переходової зони» зі строфічної форми в астрофічну.

Мозаїчність мелічної, ритмічної, ладово-інтонаційної, темпово-агогічної та, особливо, етнофонічної парадигм стилістики монотематичного за мелодичною структурою твору міститься не так у загальній і внутрішній структурно-типологічній парадигмах його побудови, як у перманентних спробах лірника творити власну внутрішньо-видову «парадигматику» заглиблення у есхатологічно-гіпнотично-медитаційну фактуру мелосу, що, ніби голос факіра, силою співецької монотонії синестезійного злиття звучання унікального голосу лірника із унісоновим дублем «співаниці» ліри, проникає у найглибші анали духовного

світу Святого Лазаря, досягаючи у такий спосіб надлюдського, неземного єднання його стражденної Душі із самим Господом!

Сказане дає можливість теоретикам-аналітикам України і світу на підставі детальної аналізи фонограми і системно-аналітичної транскрипції безсмертної співогри всесвітньо відомої лірницької псалми «Про Лазаря» Аврама Гребеня розгорнути кампанію щодо визнання цього твору і всієї лірницької псалмової традиції України, поспіль, феноменальним явищем традиційної культури українців і внесення її до Списку ЮНЕСКО найвищих художніх здобутків Людства.

Список використаних джерел:

1. Лірницькі пісні з Полісся: Матеріали до вивчення лірницької традиції / зап., впоряд. і примітки О. Ошуркевича, нот. транскрип. Ю. Рибак. Рівне, 2002. 137 с.
2. Кирдан Б. Омельченко А. Народні співці-музиканти на Україні. Київ, 1980. С. 166.
3. Полотай М. Лірник Аврам Гребень — народний музика. НТЕ, 1958. № 4.

References:

1. Oshurkevych, O., Rybak, Yu. (2002). *Lirnytski pisni z Polissia: Materialy do vyvchennya lirnytskoi tradyicii*. Rivne. 137 s. [in Ukrainian]
2. Kyrdan, B. Omelchenko, A. (1980). *Narodni spivtsi-muzykanty na Ukraini*. Kyiv. S. 166. [in Ukrainian]
3. Polotai, M. (1958). *Lirnyk Avram Hreben — narodnyi muzyka*. NTE. № 4. [in Ukrainian]

УДК 783.27+2-535.8:27-789.63](477.51)Гре



Володимир Атаманчук (Київ, Україна), композитор, провідний мистецтвознавець відділу етномузикології Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Рильського НАН України

Volodymyr Atamanchuk (Kyiv, Ukraine), composer, leading art critic of the Department of Ethnomusicology of the Institute of Art History, Folklore and Ethnology M. Rylsky National Academy of Sciences of Ukraine

АНАЛІТИЧНА ТРАНСКРИПЦІЯ ПСАЛЬМИ «ПРО ЛАЗАРЯ» ЛІРНИКА А. ГРЕБЕНЯ, С. ДМИТРІВКА МЕНЬСЬКОГО РАЙОНУ ЧЕРНІГІВСЬКОЇ ОБЛАСТІ

Анотація

В історії традиційної музичної музично-епічної культури українців існує безліч феноменальних виявів і композицій, які за визначенням ЮНЕСКО слід безсумнівно віднести до найвищих культурних досягнень/надбань Світу. Їх стильова й світоглядно означена архетиповість та «емблемність» настільки точно відтворює характеристичні ознаки етнічного звукоідеалу (за С. Грицою – «модусу інтонаційного мислення») середовища, етносу і, ширше, загально-людської цивілізації, що етномузикологічна наука, визнаючи своє невстигання за аналізою традиції, що вже відійшла у минуле, лише сьогодні приступає до розпрацювання методологічних, методичних та етнофонічних (народно-виконавських) засад парадигмальної їх структури, побудови форми та характеристики змісту.

Публікація виконаної методом аналітичної нотації транскрипції відомої лірницької псалми, записаної від лірника А. Гребеня у 50-х роках псалми «Про Лазаря», що дивом збереглася у фондах ІМФЕ ім. М. Рильського НАН України, вирішує одразу два фундаментальних завдання вітчизняного етномузикознавства – демонструє найсучасніший рівень аналітичної транскрипції та візуально демонструє феномен однієї із найунікальніших широкоформатних композицій української лірницької традиції методом науково-виконавської реконструкції. Завдяки цій високофаховій нотації вперше в українському лірникознавстві з'являється реальна можливість утривалення складної техніки й специфіки лірницької співогра в сучасному побуті та увічнення її в майбутніх поколіннях.

Ключові слова: Аналітична транскрипція, псалма, Аврам Гребень, етнічний звукоідеал, лірницька співогра

Analytical transcription of the psalm «About Lazarus» by lyre player
A. Greben, Dmytrivka village, Mensk district, Chernigiv region

Abstract

In the history of the traditional musical and epic culture of Ukrainians, there are many phenomenal manifestations and compositions, which according to UNESCO should undoubtedly be considered one of the highest cultural heritage in the world. Their stylistic and ideological archetypes and «emblems» so accurately reproduce the characteristics of the ethnic sound ideal (according to S. Hrytsa – «mode of intonation thinking») environment, ethnicity and, more broadly, human civilization, that ethnomusicological science, recognizing its analysis tradition that has passed into the past, only today begins to develop methodological, methodological and ethnophonic (folk-performing) principles of their paradigmatic structure, construction of form and characteristics of the content.

The publication of the transcript of the famous lyric psalm, written by the lyre player A. Greben in the 1950s, the psalm «About Lazarus», miraculously preserved in the funds of the Institute of Art History, Folklore and Ethnology named after M. Rylsky of the National Academy of Sciences of Ukraine task of domestic ethnomusicology: demonstrates the latest level of analytical transcription and visually demonstrates the phenomenon of one of the most unique large-format compositions of the Ukrainian lyric tradition by the method of scientific and performing reconstruction. Thanks to this highly professional notation, for the first time in Ukrainian lyric studies there is a real opportunity to maintain the complex technique and specifics of lyric singing in modern life and perpetuate it in future generations.

Key words: Analytical transcription, psalm, Avram Greben, ethnic sound ideal, lyric singing

Псалма про Лазаря

(на старинний мотив)

Аврам Родіонович Гребінь
(ліра, спів)

22' : 08" **Повільно** *) $\bullet = 88$ *mf* > *mp*

Голос

1. Хо - ди жи -(ви) со - бі слав - ни

Ліра

mp

чо - ло - ві - (ки) ба - га - ті. 2. Ко - то - рій в раз - ко - шах

да пи вав і й (є) - дав. 3. Пре - ди - ми - лас - ку й у

Бо - га й не - че - го не знав. 4. На Бо - жі - ї

церк - ві вон ни па - да - вав.

5. Тив - ко - на - й сві - чі вон (ни) па - став -

ля. 6. На пу - ті на тем - ни - ці он (ни) на - кла -

The first system of the musical score consists of a vocal line and piano accompaniment. The vocal line is written in a bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. It begins with a fermata over a quarter note, followed by a series of eighth and sixteenth notes. The piano accompaniment is in a grand staff (treble and bass clefs) with a key signature of one sharp and a 3/4 time signature. It features a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand, with various ornaments and phrasing marks.

дав. 7. І ни - щих, й у - бо - гих

The second system continues the musical score. The vocal line begins with a fermata, followed by a triplet of eighth notes and a quarter note. The piano accompaniment continues with a similar melodic and harmonic structure, including a triplet in the right hand.

он (ни) на - зо - ряв. 8. А - са сво - го й

Прискорюючи

The third system concludes the musical score. The vocal line has a fermata over a quarter note. The piano accompaniment features a triplet in the right hand. The instruction *Прискорюючи* (Accelerando) is placed above the piano part. The system ends with a fermata over a quarter note in the vocal line and a sustained chord in the piano accompaniment.

♩ = 108

ма - туш - кі он не по - ми - нав, бра - та сво (о) - го

Ла - за - ря за бра - та й не мав.

♩ = 110

f

9. Ког жи - ви сі - без сльоз - ни

ча-ла-век у - бо - ги... Он хво-рой бо - лез - ня - ці,

а ле-жав ва гна - ї,- пе - ред (и) ба - га -

че - ви (м) ва-роть ми є - го.

$\bullet = 122$

10. Ві - хо - див ба - га - тий сам за ва - ра -

та, а за ї-ми вий - шла че - лядь -

піш - (и)-на-я ро - та.

mf

Піш - на - я ро - та, а всьо пі - хо - та.

11. (В)ско - рос-тї ба - га - тий з Ла - за - рям зрав

нявсь, як хво - рий Ла - зар, гла - сом і спа -

си, сва-є-му (ї) бра - ту (ї) ба - га - чу

он ре-ші - на - ре - ці. 12. Бра - тец мой,

бра - тец мой, сіл - ной ба - га - тий,

Не пра - шу я в те - бе, б(и) - ра - тец,

The first system of the musical score consists of a vocal line and piano accompaniment. The vocal line is written in a bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. It begins with a whole rest, followed by a series of eighth and quarter notes. The piano accompaniment is written in a grand staff (treble and bass clefs) with the same key signature and time signature. The right hand features a melodic line with slurs and accents, while the left hand has a simple bass line with slurs.

не - чим, не - че - го, а й не - чим, не -

The second system continues the musical score. The vocal line includes a fermata over a note, with a '24' and a slash above it, indicating a specific performance instruction. The piano accompaniment continues with similar melodic and harmonic patterns as the first system.

чо - го, не сре - б(и) ра - зла - та,

The third system concludes the musical score. The vocal line features a fermata and a final note with a slash and a '2' above it. The piano accompaniment provides a harmonic foundation for the vocal line.

а й не да - ра - го - го са - ді - га - ні -

я.* 13. Саз - дай мі - не, бра - тец мой,

хле - ба і со - лі, а хлі - ба і

* Мабуть — одягу (Ред)

со - лі, хоч ми - лас - ти - ну.

The first system consists of a vocal line in bass clef and a piano accompaniment in treble and bass clefs. The vocal line has a melodic line with a slur over the first two notes and a fermata over the last note. The piano accompaniment features a triplet of eighth notes in the right hand and rests in the left hand.

А ни я же та - бе, бра - тец мой,

The second system continues the vocal line and piano accompaniment. The vocal line has a slur over the first two notes and a fermata over the last note. The piano accompaniment features a triplet of eighth notes in the right hand and rests in the left hand.

бу - ду а - да - те. Гос - подь та - без

The third system continues the vocal line and piano accompaniment. The vocal line has a slur over the first two notes and a fermata over the last note. The piano accompaniment features a triplet of eighth notes in the right hand and rests in the left hand. The system includes dynamic markings *mp* and *mf*, and a tempo marking $\frac{1}{2}$.

не - бес бу - де за - пла - те.

14. Он плю - нул на Ла - за - ря

сам преч а - да - йшов, гор - де - е

mf $\frac{1}{4}$

сло - во Ла - за - рю ска - зав,

а - са сву - бо ма - туш - ке при - рав - няв да

f

псов. 15. Ой, ле-жиш ти, Ла - за - ре,

mf *p*₃₂ *mf* 3

ле - жиш ва гна - е, а смер- диш, ва-

ня - еш, как мой лю - тий пес.

А ще ві ма - ем бра - том на - зи - ва - ї -

12
2

1/4 3

ся. 16. Ти й не на - зи - вай - ся,

1/4 24

ти бра - том мо - їм.

3 1/5

На - зи - вай - ся бра - том ма - їм лю - тим

псам! А є в ме - не бра - ті - я

та - ка, как я сам. 17. Та - ка, как

я сам - раз - пре - піш - ній пан,

mf

ві - їм са - бі че - лядь - раз - пре - пиш - ню

$\frac{1}{28}$
// $\frac{1}{20}$

лють. А ще й то - го среб - ра - зла - та -

$\frac{1}{20}$

цар - скіх де - ні - га. 18. А ца - ря й

Бо - га век не ба - ю - ся,

зло - го й ча - ла - ве - ка пре - ча - да - б'ю -

ся, ад наг - ло - ї смер - р(и) - ті

я й ад - куп - лю - ся, в ца - ри - стві - ю (к)

не - бес - на - му сам пре - бли - жу - ся.

19. Хоч не при - бли - жу - ся, дак при - куп - лю-

ся, а среб - ром да зла - том

The first system of the musical score consists of a vocal line and piano accompaniment. The key signature is G major (one sharp). The vocal line begins with a half note 'ся,' followed by a quarter note 'а', and then a series of eighth notes: 'среб - ром да зла - том'. The piano accompaniment features a flowing eighth-note melody in the right hand and rests in the left hand, marked with a '3' and a fermata.

я й аб - сип - лю - ся. 20. Зви - лів за са -

The second system continues the musical score. The vocal line has a half note 'я й аб - сип - лю - ся.' followed by a quarter rest, then a quarter note '20. Зви - лів за са -'. The piano accompaniment continues with eighth-note patterns in the right hand and rests in the left hand, marked with a '3' and a fermata.

бо - ю ва - ра - та зам - кнуть,

The third system concludes the musical score. The vocal line has a half note 'бо - ю' followed by a quarter note 'ва - ра - та зам - кнуть,'. The piano accompaniment continues with eighth-note patterns in the right hand and rests in the left hand, marked with a 'p' (piano) and a '3' with a fermata.

шоб хво - ру - го Ла - за - ря і гла - сом не

чуть. 21. За - ка - зав ба - га - тий,

сва - є - му два - (р)ві, шоб не би - ло

в ма- йом два - рі не 'дна - є - є ду - ші,

а ни є - ди - ной ду - шеч - ки ми - ла - сти - ва -

є. 22. Над хво - рим Ла - за - рям

Musical score for the first system. The vocal line (bass clef) includes a triplet of eighth notes and a quarter note with a grace note. The piano accompaniment (treble and bass clefs) features a melodic line in the treble and a rhythmic pattern in the bass.

воз - ми - лу - ва - ся. А хво - ра - му

Musical score for the second system. The vocal line (bass clef) includes a quarter note with a grace note and a triplet of eighth notes. The piano accompaniment (treble and bass clefs) continues the melodic and rhythmic themes.

й Ла - - за - рю хле - ба - со - лі

Musical score for the third system. The vocal line (bass clef) includes a quarter note with a grace note and a triplet of eighth notes. The piano accompaniment (treble and bass clefs) continues the melodic and rhythmic themes.

дать. 23. Толь - ко й би - ло в ба - га - ча

два лю - ти - є пса. А - ни й па пу -

сто - лю жаждо - схи - ди - лі.

24. Міл - кі - є кро - шеч - кі во - зби - ра - ва -

ли. А хво - ра - му й Ла - за - рю

ва - гну (й) на - си - лі. 25. Пій - ми ю - гу

й ду - шу, ті - ло вас - пи - ту - ва - ли.

Ба - є - злі - є ра - ни за - ли - зу - ва -

ли. Пе - ри - ве - є

вре - ми - є ча - си зга - ди - ші.

виразно

26. Став у хво - рий Ла - зар на но - ги вста -

вать, ай на но - ги вста - вать -

Бо - гу ма - лить - ся, Бо - гу мо -

Литъ - ся, ма - лит - ви тва - рі(ть).

The first system consists of a vocal line in the bass clef and a piano accompaniment in the grand staff (treble and bass clefs). The vocal line has a melodic line with a slur over the first two measures and a triplet in the third measure. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and rests in the left hand.

27. Он ма - лит - ві тво - рі(ть) ще й Бо - га про -

The second system continues the vocal line and piano accompaniment. The vocal line includes a triplet in the third measure. The piano accompaniment has a melodic line in the right hand with a slur and a triplet, and rests in the left hand.

силь. Ви - слу - шай, Гас - подь Бог,

The third system continues the vocal line and piano accompaniment. The vocal line includes a triplet in the second measure. The piano accompaniment has a melodic line in the right hand with a slur and a triplet, and rests in the left hand. The dynamic marking *mf* is present above the vocal line.

мо - лит - ви ма - є, а при - йми й ма - ю

й ду - шу, й ті - ло да хма - ри сва - є.

28. А вже ж і ма - я й ду - ша - те - ло на - скі - та - ла -

ся. Го - ло - дом - хо - ло - дам

на - ба - чи - ла - ся, ба - яз - лі - є

ра - ни на - ба - лі - ли - ся.

29. Ви - слу - шай Гас - по - ді Бог,

мо - лит - ви є - го. Са - си - ла - є

с не - бес свет - ліх ан - ге - лов.

30. А влє - ті - те а - ни - ге - ли с не - бес на зем -

лю. А в Ла - за - ря - ву,

а ду - шу є - го да й возь - ми - те

Ла - за - ря сти - хо по - ма - лу,-

This system contains the first line of the hymn. It features a vocal line in the bass clef with lyrics and a piano accompaniment in the grand staff (treble and bass clefs). The piano part includes a triplet of eighth notes in the right hand and rests in the left hand.

а сти - хо по - ма - лу ду - шу і сті -

This system contains the second line of the hymn. It features a vocal line in the bass clef with lyrics and a piano accompaniment in the grand staff. The piano part includes a triplet of eighth notes in the right hand and rests in the left hand.

ла. 31. Да не - сі - те Ла - за - ря

This system contains the third line of the hymn. It features a vocal line in the bass clef with lyrics and a piano accompaniment in the grand staff. The piano part includes a triplet of eighth notes in the right hand and rests in the left hand.

да й на не - бе - са, по - са - ді - те

Ла - за - ря при світ- лом ра - є.

Гос - па - да в не - бес - но - го В че - сті й у хва -

лє. 32. Пер - ве - є

The first system of the musical score consists of three staves. The top staff is a vocal line in bass clef with a key signature of one sharp (F#). It begins with a whole note 'лє.' followed by a four-measure rest, and then a triplet of eighth notes in the final measure. The middle staff is the piano accompaniment in treble clef, featuring a continuous eighth-note pattern with various phrasing slurs and a triplet in the final measure. The bottom staff is the piano accompaniment in bass clef, which is mostly empty with a few notes and rests.

вре - ми - є час і зга - ди - ші,

The second system continues the musical score. The vocal line (top staff) has a key signature change to two sharps (F# and C#). It contains several phrases: 'вре - ми - є' (quarter note), 'час і зга - ди - ші,' (quarter note), and a triplet of eighth notes. The piano accompaniment (middle and bottom staves) continues with eighth-note patterns, including a triplet in the middle staff and various phrasing slurs.

ви - їж - джав бо - га - тий (в) чи - сте - є по -

The third system concludes the musical score. The vocal line (top staff) continues with the phrases 'ви - їж - джав бо - га - тий' and '(в) чи - сте - є по -'. The piano accompaniment (middle and bottom staves) maintains the eighth-note accompaniment with phrasing slurs and accents.

ле. А в чи - сте - є по - ле

The first system consists of a vocal line in bass clef and a piano accompaniment in treble and bass clefs. The vocal line begins with an accent (>) on the first note. The piano accompaniment features a steady eighth-note pattern in the right hand and rests in the left hand.

на пра - гу - ля - є. Сва - йой пи - шой

The second system continues the vocal line and piano accompaniment. The vocal line includes a triplet of eighth notes marked with a '3' and a 'tr' (trill) marking. The piano accompaniment continues with eighth-note patterns and includes a triplet of eighth notes in the right hand.

че - ре - ді на ра - сма - та - не.

The third system concludes the vocal line and piano accompaniment. The vocal line features a triplet of eighth notes marked with a '3'. The piano accompaniment continues with eighth-note patterns and includes a triplet of eighth notes in the right hand.

mf

33. А десь у - зе - ла - ся

tr

зла - я хва - ро - ба, да й тро - ну - ла

й ба - га - ча ска - ня да - до - лу,

mf

да вда - ри - ла й ба - га - ча аб се - ру зем -

pp *mf*

лю, об си - ру - зем - лю,

mf

аб жов - тий пе - сок. 34. Да й ли - жав ба -

га - тий аж тро - є су - ток.

Не ва-здрі - є ба - га - тий (в) не - чим, не - че -

го. 35. Ой не - чим, не - чо - го,

не два - ра су - го, а й не два - ра

су - го, не же - ни сва - є.

36. Толь - ки жив ба - га - тий - Бо - гу й ма - лив -

ся, Бо - гу й ма - лив - ся,

мо - лит - ви тва - рив.

37. Гос - по - ди Бо - же ми - Спас ми - ла - сти -

mp

вий, ви - слу - шай, Гас - подь Бог,

mf

мо - лит - ви ма - є: 38. «А при-йми ма - ю й

ду - шу йте - ло да хва - ли сва - є.

f

А вже жи ма - я ду - ша - те - ло й на - пи - та - ла -

ся, ра-

mf

- зи - ну - го ку - ша - ння й на - ку - ша - ла -

ся і слад - кіх на - пит - ков

на - пи - ва - ла - ся, і цар - ських ді -

ньо - жак на - счи - та - ла - ся,

по бі - ї - ла - му сві - ту на - їж - джа - ла -

ся. Спа - ла - ми, склі - я - ми

на - гу - ля - ла - ся». 39. Ви - слу - шав

Гас - по - ді Бог мо - лит - ви є - го.

The first system consists of a vocal line in bass clef and a piano accompaniment in treble and bass clefs. The key signature has two sharps (F# and C#). The vocal line has lyrics: "Гас - по - ді Бог мо - лит - ви є - го." The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and rests in the left hand.

Рухливіше

tr

Са - си - ла - є с пек - ла трох пе - кел - ни -

pp *p*

The second system is marked "Рухливіше" (More lively). It includes a vocal line and piano accompaniment. The vocal line has lyrics: "Са - си - ла - є с пек - ла трох пе - кел - ни -". The piano accompaniment includes dynamic markings *pp* and *p*, and a triplet of eighth notes in the right hand.

ков, - а вли - ті - те про - кля - ті - є

pp *p*

The third system continues the vocal line and piano accompaniment. The vocal line has lyrics: "ков, - а вли - ті - те про - кля - ті - є". The piano accompaniment includes dynamic markings *pp* and *p*, and a triplet of eighth notes in the right hand.

с пек - ла й на зем - лю, [дай],

дай воз - мі - те ї ба - га - ча за лі - ве реб -

ро, *mf* а за лі - ве *тр* ре - б(и) - ро,

за пра - ве й о - ко... 40. За - че - пі - те

й ба - га - ча же - ліз - ним кру - ком,

да й пу-д(и)-ні - мі-те ба - га - ча вго - ру й ви - са -

mf

ко, а вго - ру й ви - со - ку...

да вки - не - те й ба - га - ча

в пек - ло й гли - ба - ко.

41. Ско - ра - сті ба - га - тій

у - го - ру за - жив та ми - ло - му

ви - дів ат - ца й А вра - мі - я.

Во - зи - ві й А - вра - мі - я бра - та й Ла - за -

ря. 42. Ско - ра - сті й ба -

га - тий гла - сом і - спра - си,

сво-ї-му ї бра - ту й Ла - за - рю он ре-чи на - ре -

чи: 43. «Бра - тец мо-ї, бра - тец мой,

све - той Ла - за - ре, а є - ди - на

а - тец, ма - ти нас двох ра - ді - лі,

да й ни од - ну до - лю нам Бог да - ра -

вав, ті - бе, б(и)-ра - тец, Бог дав

ниж - не вбо - же - ство, а мі-не, бра - тец,

The first system of the musical score consists of a vocal line in the bass clef and a piano accompaniment in the grand staff (treble and bass clefs). The vocal line begins with a quarter note 'ниж', followed by a dotted quarter note 'не', an eighth note 'вбо', a quarter note 'же', and a quarter note 'ство'. There are accents and slurs over the notes. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes in the right hand, while the left hand has a simple bass line with rests.

Бог дав силь - не ба-га - че - ство,

The second system continues the musical score. The vocal line starts with a quarter note 'Бог', followed by a quarter note 'дав', a quarter note 'силь', a quarter note 'не', a quarter note 'ба-га', and a quarter note 'че - ство'. The piano accompaniment continues with similar rhythmic patterns, including slurs and accents.

ти че - рез у - бо - же - ство в пре - світ - лом ра -

The third system concludes the musical score. The vocal line begins with a quarter note 'ти', followed by a quarter note 'че - рез', a quarter note 'у - бо', a quarter note 'же - ство', and a quarter note 'в пре - світ - лом ра -'. The piano accompaniment includes triplets in both the right and left hands, indicated by a '3' above and below the notes.

є, а в а т - ц а й А в - р а - м і - я

на пра - в о м ла - н е, *mf* Г о с - па - да

у не - бес - ну - (го), в чес - ті й у хва - л е.

44. Я че - ре-з(и)ба - га - че - ство

в пе - кель - ном ог - не, спа - ра - ши го -

ди - ян - го - ла, а в ру - цях є - го,

mf

чи й не мож - но, бра - тец, сьуо - го с'у - чи -

нить, свой ме - зин - ний па - лець

у мо - ре вмо - чи, ма - ї сма...

ма - ї смаж - ні ус - та хоч пра - ха - ла -

дить. 45. «Не ма - я, брат,

во - ля, Са - мо - го Бо - га,

Са - мо - го Бо - га І - су - са Хрис -

та! Ти ж на том свіє - ті

сам ви - хва - ляв - ся, і ца - ря ї

Бо - га век не ба - яв - ся,

зло - го й ча - ла - ве - ка пре - чад - би - вав -

ся, к Ца - рі - стві - ю

к Не - бес - на - му сам при - бли - жав - ся.

The first system consists of a vocal line in bass clef and a piano accompaniment in treble and bass clefs. The key signature has one sharp (F#). The vocal line begins with the lyrics 'к Не - бес - на - му сам при - бли - жав - ся.' The piano accompaniment features a melodic line in the right hand and a rhythmic bass line in the left hand.

46. Хо - чи не при - бли - жа - в(и) - ся, дак при - куп - ляв -

The second system continues the musical score. The vocal line includes the lyrics '46. Хо - чи не при - бли - жа - в(и) - ся, дак при - куп - ляв -'. A triplet of eighth notes is marked above the final notes of the vocal line. The piano accompaniment continues with similar melodic and rhythmic patterns.

ся, а среб-ром да зла - том

The third system concludes the musical score. The vocal line includes the lyrics 'ся, а среб-ром да зла - том'. A triplet of eighth notes is marked above the final notes of the vocal line. The piano accompaniment features a complex rhythmic pattern in the right hand, including triplets and sixteenth notes.

ти й аб - си - пав - ся. 47. А где тва - є

сре - б(и) - ро, де тва - є зла - то?

mf Си - ли - не - є і - мі - ні - є, ба - га - че - ства

тьма. 48. Бра - тец мой, бра - тец мой,

све - той Ла - за - ре, не - ту при мі -

ні не чим, не - че - го,

а ще жі зли - є два - ру й не да -

йшли, - що среб - ро да

зла - то пра - хом раз - нес - ли,

а мі-ні саз - да-ли му - ку

The first system of the musical score consists of a vocal line and piano accompaniment. The vocal line is written in a bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. It begins with a rest, followed by a series of eighth notes: G4, A4, B4, C5 (marked with an accent >), B4, A4, G4. A slur covers the final three notes, with a '1' above and a '24' below, indicating a 24-measure phrase. The piano accompaniment is in a grand staff (treble and bass clefs) with the same key signature and time signature. The right hand plays a continuous eighth-note accompaniment, while the left hand has rests marked with a slash and a colon (/:).

пред - ве - ч(е) - ну - ю.

The second system continues the musical score. The vocal line starts with a slur over the first two notes (G4, A4), followed by a slur over the next two notes (B4, C5), and then a final note (B4) with a fermata. The piano accompaniment continues with the same eighth-note accompaniment in the right hand and rests in the left hand.

49. Бра - тец мой, бра - тец мой, све - той Ла - за -

The third system begins with the vocal line marked with a piano dynamic (*mp*) and a 4/4 time signature. It starts with a slur over the first two notes (G4, A4), followed by a slur over the next two notes (B4, C5), and then a final note (B4) with a fermata. The piano accompaniment continues with the same eighth-note accompaniment in the right hand and rests in the left hand.

ре, каг - да ж би я се - є ве - дав,

The first system of the musical score consists of a vocal line and piano accompaniment. The vocal line is written in a bass clef with a key signature of one sharp (F#). It begins with a quarter rest, followed by a quarter note 'ре', a quarter rest, and then a triplet of eighth notes: 'каг - да ж би я'. This is followed by a quarter note 'се', a quarter rest, a quarter note 'є', a quarter rest, and a quarter note 'вав'. The piano accompaniment is in a treble and bass clef with a key signature of one sharp. The right hand features a triplet of eighth notes in the first measure, followed by a series of eighth notes and quarter notes. The left hand has a simple bass line with some rests.

каг - да ж би я знав, то би на Бо - жій

The second system continues the musical score. The vocal line starts with a quarter note 'каг', a quarter rest, a quarter note 'да', a quarter rest, a quarter note 'ж', a quarter rest, a quarter note 'би', a quarter rest, a quarter note 'я', a quarter rest, and a quarter note 'знав'. This is followed by a quarter rest, a quarter note 'то', a quarter rest, a quarter note 'би', a quarter rest, a quarter note 'на', a quarter rest, a quarter note 'Бо', a quarter rest, and a quarter note 'жій'. The piano accompaniment continues with similar rhythmic patterns, including a triplet of eighth notes in the first measure of the system.

церк - ві всіх - да по - да - вав,

The third system concludes the musical score. The vocal line begins with a quarter note 'церк', a quarter rest, a quarter note 'ві', a quarter rest, a quarter note 'всїх', a quarter rest, a quarter note 'да', a quarter rest, a quarter note 'по', a quarter rest, a quarter note 'да', a quarter rest, and a quarter note 'вав'. The piano accompaniment features a triplet of eighth notes in the first measure, followed by a series of eighth notes and quarter notes.

і ни - щих, у - бо - гих все - гда б на - за -

ряв, а - са сву - го й ма - туш - ку

все - гда б по - ми - нав, те - бе, б(и) - ра - те - ц(и)

Ла - за - ре, за бра - та бя мав,

а при кан - ці смер - ті все - гда б по - ми -

нав. 50. Ска - їв - ся ба -

га - тий, да й не вре - мен - но,

The first system of the musical score consists of a vocal line and piano accompaniment. The vocal line is written in a bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. It begins with a triplet of eighth notes (G4, A4, B4) marked with a '3' and a 'Jr' symbol. The piano accompaniment is in a treble clef with the same key signature and time signature, featuring a triplet of eighth notes (C5, D5, E5) marked with a '3'. The bass clef part of the piano accompaniment contains a slash and a percent sign, indicating it is not transcribed.

а вже й те - му вре - мі - єч - ку пра - ми - ну - ло -

The second system continues the musical score. The vocal line (bass clef) has a key signature of one sharp and a 3/4 time signature. The piano accompaniment (treble clef) continues with a melodic line in eighth notes, marked with a '3' for a triplet. The bass clef part of the piano accompaniment contains a slash and a percent sign.

ся, по - вік ся - я сла - ва

The third system concludes the musical score. The vocal line (bass clef) has a key signature of one sharp and a 3/4 time signature. The piano accompaniment (treble clef) features a melodic line with a triplet of eighth notes (G4, A4, B4) marked with a '3'. The bass clef part of the piano accompaniment contains a slash and a percent sign.

не вми - ну - ь - ь - ся, по ми - ру хре -

The first system of the musical score consists of a vocal line and piano accompaniment. The vocal line is written in a bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. It contains the lyrics "не вми - ну - ь - ь - ся, по ми - ру хре -". The piano accompaniment is written in a grand staff (treble and bass clefs) with the same key signature and time signature. It features a melodic line in the right hand with a triplet of eighth notes and a bass line in the left hand with a triplet of eighth notes. The piano part is divided into three measures.

ще - на - му пра - слав - ля - ь - ь - ся.

The second system of the musical score continues the vocal line and piano accompaniment. The vocal line contains the lyrics "ще - на - му пра - слав - ля - ь - ь - ся.". The piano accompaniment continues with a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand, both featuring triplet markings. The piano part is divided into three measures.

51. Ви - кли - ку - ють а - н(и) - ге - ли, дай в на не - бе -

The third system of the musical score begins with the number "51." followed by the lyrics "Ви - кли - ку - ють а - н(и) - ге - ли, дай в на не - бе -". The vocal line and piano accompaniment continue with the same musical notation and triplet markings as the previous systems. The piano part is divided into three measures.

сax: «А све - то - му Ла - за - рю

The first system of the musical score consists of three measures. The vocal line (saxophone) is written in a bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The lyrics are "сax: «А све - то - му Ла - за - рю". The piano accompaniment is written in a grand staff (treble and bass clefs) with a key signature of one sharp and a 3/4 time signature. The right hand features a complex, flowing melodic line with many sixteenth notes, while the left hand plays a simple bass line with rests.

сла - ве - мо по - ем: А - мінь!

The second system of the musical score consists of three measures. The vocal line (saxophone) is written in a bass clef with a key signature of one sharp and a 3/4 time signature. The lyrics are "сла - ве - мо по - ем: А - мінь!". The piano accompaniment is written in a grand staff (treble and bass clefs) with a key signature of one sharp and a 3/4 time signature. The right hand features a complex, flowing melodic line with many sixteenth notes, while the left hand plays a simple bass line with rests.

А - мінь!» 52. Так нам Гас - подь дав.

The third system of the musical score consists of three measures. The vocal line (saxophone) is written in a bass clef with a key signature of one sharp and a 3/4 time signature. The lyrics are "А - мінь!» 52. Так нам Гас - подь дав.". The piano accompaniment is written in a grand staff (treble and bass clefs) with a key signature of one sharp and a 3/4 time signature. The right hand features a complex, flowing melodic line with many sixteenth notes, while the left hand plays a simple bass line with rests.

Про - йшла ве - ра хри - сти - ян не [в]ва

свет - - лий рай.

**Musikalische Volkskunde
und Musikpädagogik**
Annäherungen und Schnittmengen
**Festschrift für
Günther Noll
zum 75. Geburtstag**

Herausgegeben von
**Gisela Probst-Effah / Wilhelm Schepping /
Reinhard Schneider**
unter Mitarbeit von
Christiane Burmeister und Astrid Reimers

Репринт

УДК 780.612:78.09-055.2](4)''18/19''



2002

Musikalische Volkskunde

Materialien und Analysen

Schriftenreihe des Instituts für Musikalische Volkskunde
der Universität zu Köln

Band 15

Comptoir - für

Marianne Bröcker

Freizeitgestaltung oder Existenzsicherung. Zur Sozialgeschichte eines „Frauen“-Instrumentes

Zur Einführung

Im folgenden soll ein ganz kleiner Ausschnitt aus der Geschichte eines Musikinstrumentes beleuchtet werden, das seit den ersten Nachweisen seiner Existenz vor nahezu eintausend Jahren als historisches Musikinstrument betrachtet werden kann, das aber immer auch im Kontext der europäischen Sozialgeschichte zu sehen ist. Die Drehleier hat eine so wechselvolle Geschichte gehabt wie kein anderes Musikinstrument, denn vom 12.–14. Jahrhundert war sie ein Kircheninstrument und gleichzeitig ein hochgeachtetes Instrument des Adels wie der Spielleute und Minnesänger, wurde dann aber vom 15. Jahrhundert an zum bevorzugten Instrument herumziehender Bettler und Blinder. Parallel dazu blieb sie in den ländlichen Gebieten Europas bis ins 20. Jahrhundert ein Volksmusikinstrument. Aus der Volksmusik kam sie erstmals im 17. Jahrhundert, länger dann im 18. Jahrhundert an den französischen Hof als aristokratisches Modeinstrument, wo schließlich jede Gräfin, Herzogin oder Königin, die etwas auf sich hielt, eine „vielle à roue“ zu spielen hatte. Diese Mode fand ihr Ende mit der Französischen Revolution, und die Drehleier wurde wieder den Straßenmusikanten und Volksmusikern überlassen.

Auffallend in der Geschichte des Instruments sind zwei Aspekte: Von Beginn an war sie das bevorzugte Instrument von Angehörigen wandernder Bevölkerungsgruppen wie Spielleuten und später Bettlern, und ebenfalls von Anfang an wurde sie besonders häufig von Frauen gespielt, und zwar auch oder gerade von solchen, die ein Wanderleben führten. So stellt die Geschichte der hessischen Drehleierspielerinnen im 19. Jahrhundert, auf die hier besonders eingegangen werden soll, in gewissem Sinne den Endpunkt einer langen, engen Verbindung zwischen Frau und Instrument dar.

Die „vmbblauffende Weiber Leyre“ bis in die frühe Neuzeit

Schon im Mittelalter gab es sehr viele Frauen, die ihren Lebensunterhalt auf der Straße verdienten. Die Gründe dafür lagen nicht etwa in einer gewissen Abenteuerlust von Frauen dieser Zeit, sondern in dem Wunsch zu überleben. Die zahlreichen Kriege, körperliche Strafen wie Blenden und Verstümmeln, ganz besonders aber die vielen Seuchen führten häufig zum frühen Tod der Männer, so dass im Spätmittelalter in ganz Europa ein großer Frauenüberschuss herrschte. Wenn daher in dieser Zeit eine Witwe oder ein junges Mädchen nicht von der Familie aufgenommen wurde oder keine eigene wirtschaftliche Grundlage hatte, dann gab es für sie in der Regel nur drei Möglichkeiten: entweder einen Dienst anzunehmen, in das sog. „Frauenhaus“ (das „Freudenhaus“) zu gehen oder aber ein Leben auf der Straße zu führen. Zusätzlich sorgten die immer wiederkehrenden Hungersnöte dafür, dass auch vielen Sesshaften die Existenzgrundlage entzogen wurde, so dass im späten Mittelalter ein wahres Heer von Bettlern und Bettelmusikanten auf Europas Wegen unterwegs war.

Schon sehr früh gehörten Frauen als Tänzerinnen, Akrobatinnen oder als Instrumentalmusikerinnen zu den Spielleuten. Sie sind bereits seit dem 12. Jahrhundert in dieser Funktion nachzuweisen, und unter den 21 Spielleuten, die 1321 die Statuten der *Confrérie de Saint-Julien et Saint-Genest* in Paris unterzeichneten, waren bereits acht Frauen. Sie wurden als „jongleresses“ bezeichnet und traten auf öffentlichen Plätzen, in Gaststätten und auch in Bürgerhäusern oder Palästen auf, wo sie tanzten oder sangen und sich dabei auf einem Instrument begleiteten. Frauen benutzten dazu besonders gern die Drehleier, die im Mittelalter als „symphonie“, „symphony“, „chifonie“, „cifonie“ u. ä. bekannt war: „and with-in the cite ther wente a-bowte a womman syngyngge with a symphanye“ (Weatherly 1936: 252, Z. 18–20).

Die Vorliebe der Frauen für die Drehleier lässt sich nicht nur anhand von Darstellungen nachweisen, sondern wird auch in schriftlichen Quellen erwähnt. Im „*Tractatus de Musica*“ des Paulus Paulirinus de Praga (etwa 1460) wird die Drehleier folgendermaßen beschrieben: „Ysis est instrumentum in modum rote introrsus habens“; der Autor fügt hinzu, dass dieses Instrument im allgemeinen den Frauen dazu diene, ihren Lebensunterhalt zu verdienen: „Ysis dictum quoniam ab ysi inventrice primitus est repertum quo instrumento communiter mulieres solent suum citum querere“ (Reiss 1925: 264).

Im 16. Jahrhundert wird in den Quellen oft von wandernden Drehleierspielerinnen berichtet, die als nicht anständig galten, zum Teil mit dem Hinweis darauf, dass sie sich nicht so benähmen, wie es fromme Musikerinnen sollten (vgl. Bröcker 1977: I 403). Aus späterer Zeit sind nicht nur zahlreiche Abbildungen von wandernden Drehleierspielerinnen überliefert, sondern für das 17. Jahrhundert gibt es auch zwei besonders wichtige Zeugnisse:

1. Michael Praetorius bezeichnet die Drehleier als „Bawren= vnnd vmblaufende Weiber Leyre“, d. h. er spricht einerseits vom Instrument der ländlichen Bevölkerung, also dem Volksmusikinstrument, und andererseits vom Instrument der herumziehenden Frauen, die offensichtlich auch zu seiner Zeit sehr zahlreich waren (Praetorius 1619: 49).

2. Einige Jahrzehnte später schilderte Hans Jakob Christoffel von Grimmelshausen, der wichtigste deutsche Barockdichter, in seinem Roman „Der seltsame Springinsfeld“ (1670) die Erlebnisse der herumziehenden Bettler und Musiker. Eine der Protagonistinnen dieses Romans ist die Tochter eines Bettlers, die sich als Leierspielerin ihr Geld verdient. Sie zieht mit wechselnden Partnern durch das Land und wird sogar mehrfach der Zauberei beschuldigt. Sie spielt auf der Straße, vor Haustüren, aber auch zum Tanz und zur Kirchweih. Als der Springinsfeld sie heiratet, versucht er bald, aus dem Milieu der Bettler herauszukommen:

„wir liessen sie [die Kinder] ihnen auch gern folgen / weil wir bedacht waren / vnser Nahrung nicht mehr unter dem Schein elender Bettler: sonder durch unser Saitenspiel zu gewinnen / welches reputierlicher zu seyn schiene“ (von Grimmelshausen 1928: 114).

Erstes sichtbares Zeichen einer veränderten gesellschaftlichen Stellung scheint die Kleidung gewesen zu sein, die sich nach Grimmelshausen doch deutlich von der der noch ärmeren, bettelnden Bevölkerungsgruppe unterschied: „Derowegen liesse ich mich und sie ein wenig besser kleiden / nemlich auff die Mode wie Leyrer=Gesinde auffzuziehen pflegt“ (von Grimmelshausen 1928: 115).

Die Veränderung der äußeren Erscheinung zeigt nicht nur den verständlichen Wunsch nach einem gesellschaftlichen Aufstieg, sondern zugleich auch, dass in dieser Zeit mit einer Tätigkeit als „Straßenmusikant“ mehr Geld zu verdienen war als ausschließlich mit Betteln, denn bereits vor ihrer Ehe hatte die Leierspielerin so viel verdient, dass sie „nicht allein sich selbst damit ernährte sonder noch Geld zuruck legte / und ihrem Vatter davon mitteilte“ (von Grimmelshausen 1928: 111).

Zusammen traten der Springinsfeld und seine Frau dann bei Bauertänzen, Jahrmärkten und Kirchweihen auf, was ihnen „treflich eintrug“ und ihr „Gelt nach und nach zimlich vermehrte“ (von Grimmelshausen 1928: 115).

Zum Tanz, wie bei Grimmelshausen, haben Frauen mit ihren Drehleiern offenbar auch schon im 15. Jahrhundert aufgespielt, wie aus dem in der ersten Hälfte des Jahrhunderts entstandenen satirisch-didaktischen Gedicht „Des Teufels Netz“ hervorgeht: „die wib mit den liren [...] machend den andren tanz“; „Es solt och die lirerin [...] ain tanz machen“ (Des Teufels Netz 1863: 382 f., V. 12062 ff.).

Natürlich ist davon auszugehen, dass die Frauen, die sich mit ihren Instrumenten wandernd den Lebensunterhalt verdienen mussten, nicht immer nach den Moralvorstellungen der Gesellschaft lebten und auch nicht leben konnten. In der Regel suchten sie sich, wie wir von Grimmelshausen wissen, einen Gefährten, denn allein war das Leben auf der Straße für sie sehr gefährlich. Oft lebten sie längere Zeit mit einem Partner zusammen, was sich gut an den zahlreichen Darstellungen ablesen lässt, die Frauen in Begleitung eines Kriegsinvaliden, eines Blinden oder eines sonstwie behinderten Mannes zeigen, wobei in der Regel die Frau eine Drehleier spielt:

„Vor Metz ward mir der Schenckel abgeschossn.
 Seyd thu ich stets dem Krieg nachdroßn;
 Wo man zu Feld ligt, hab ich sold.
 Doch hab ich auch mein Metzen hold;
 Hab ich kein krieg, so hilfft sie garten,
 Thut beim Bauren des hoffierens warten.
 Darzu kann sie int Leyern singen,
 Der Hunnd kan durch den Ranff (= Reif) springen.
 Byn daheym weder dort noch hie,
 Nehr mich also, Gott weyß wol wie“.
 (Hans Guldemund der Elter, M.D.Lv.)

So lautet der Reim unter der Darstellung eines Kriegsinvaliden mit seiner Drehleier spielenden Begleiterin von Hans Guldemund dem Älteren.

Der „Musikmarkt“ war in früherer Zeit sehr begrenzt, es boten sich nicht viele Gelegenheiten, durch Musizieren Geld zu verdienen. Dagegen gab es sehr viele Musiker, die gerade dies versuchten. Die ortsansässigen Musiker, in den Städten die Stadtpfeifer und Türmer, wehrten sich denn auch gegen die nebenberuflichen Spielleute, die zumeist ein größeres ländliches Umfeld mit

Musik versorgten, und beide Gruppen wiederum versuchten, sich gegen die zahlreichen herumziehenden Musiker zu behaupten.

„... bei den grundsätzlich begrenzten Einkommensmöglichkeiten bedeutete jeder Verlust eines Auftrages eine empfindliche Einschränkung. So ist es durchaus verständlich, daß 1784 in Nürnberg einige einheimische Musikanten vier vagierende Spielleute aus Regensburg zu verprügeln versuchten, weil sie ihnen ein Engagement weggeschnappt hatten“ (Küther 1983: 63).

Unterstützt wurden die sesshaften Musiker schon seit dem Hochmittelalter von den Behörden, die durch entsprechende Gesetze oder durch die Erteilung von Erlaubnisscheinen und durch strenge Kontrollen versuchten, die ortsansässigen Musiker vor der wandernden Konkurrenz zu schützen.

„Mit romantischer Verklärung kann die Existenz des Spielmanns, des Bänkelsängers nicht gesehen werden. Im Gegensatz zu seinen ‚beamten‘ Kollegen, [...] diesen ‚ordinari Musicanten‘ waren die Spielleute in erster Linie arme vagierende Gesellen, notleidend, stets an der Grenze zum Bettel und zur Kriminalität“ (Schubert 1983: 237).

Oft waren ganze Familien unterwegs, deren Frauen Drehleier spielten, wie aus einem Würzburger Steckbrief von 1713 hervorgeht. Weil die darin genannten Personen gesucht werden, sind hier sogar besondere Merkmale wie das Fehlen der Zähne erwähnt: „er und sein gröster Sohn Balthasar spielen auf der Geigen, dessen Frau aber [...] so keine Zähne mehr hat, leyert dazu“ (E. Schubert 1983: 237).

Selbstverständlich galten auch nicht steckbrieflich gesuchte, vagierende Musikerinnen als Konkurrenz auf dem engen Markt, weshalb 1755 die kurfürstlich-bayerische Hofkanzlei in einem Schreiben an die Regierungen in Landshut, Straubing, Burghausen und Amberg darum bat, „dass denen Weibs Persohnen in öffentlichen Wirthshäusern das Aufspielen und mit Pass und Violin geigen noch Hackbretl schlagen: oder leyren, so andern Instrumenten in zukunft nit mehr gestattet“ werden sollte. Auch sollten alle diejenigen, die keinen Berechtigungsschein besaßen, „in specie aber die Leyrer, Leyrerinnen“, in Wirtshäusern nicht mehr spielen dürfen (Moser 1910: 100, 125).

Wandernde Leierspielerinnen aus Deutschland müssen im 18. Jahrhundert sehr weit in Europa herumgekommen sein, denn der Italiener Filippo Bonanni stellt 1723 in seinem „Gabinetto armonico“ eine wandernde Leierspielerin dar

und bezeichnet ihr Instrument als „Lira Tedesca“, als „deutsche Leier“ (Tafel LXV).

Die Savoyarden

Seit dem 18. Jahrhundert sind uns besonders Kinder und Jugendliche aus Savoyen und dem Piemont bekannt, die durch Europas Städte zogen und mit ihrem Spiel auf der Leier, später auch auf der Drehorgel, und den Vorführungen ihrer dressierten Murmeltiere die Menschen unterhielten. Sie wanderten nicht nur durch Frankreich, Deutschland, England und Skandinavien, sondern wurden noch 1905 auch in St. Petersburg gesehen. Diese Kinder verließen ihre Heimat im Alter von 8–15 Jahren aus wirtschaftlicher Not, weil ihre Eltern sie nicht ernähren konnten, und kehrten oft erst Jahre später oder gar nicht mehr zurück. Ihre „Arbeit“ auf der Straße verfehlte ihre Wirkung auf die Erwachsenen nicht. Das schlug sich in den unzähligen Darstellungen kleiner Savoyarden nieder, die allerdings nie sozialkritisch auf die Ursache für dieses Herumziehen, die extreme Armut in Savoyen und Piemont, hinweisen, sondern die in sentimentaler, oft anrührender Weise die Kinder mit ihren Instrumenten und Tieren zeigen (vgl. dazu Bröcker 1977, I: 415 ff.).

Natürlich zog diese Massenabwanderung von Kindern auch die entsprechenden verbrecherischen Charaktere an. Es waren in der Regel Männer, die ehrlich aussahen und sich anboten, mehrere Kinder mitzunehmen, in der Fremde auf sie aufzupassen und für sie zu sorgen. So schildert Honoré Daumier in den 40er Jahren des 19. Jahrhunderts einen solchen Menschen, der die Kinder aus Savoyen nach Paris führte, sie dort auf einem Speicher elend unterbrachte und ihnen alles, was sie auf der Straße verdienten, abnahm, bis er schließlich nach Haus zurückkehrte, sich dort Land kaufte und ein Haus bauen konnte (Daumier, Rousseau 1977: 63–65). Diese Schilderung hat eine geradezu fatale Ähnlichkeit mit den zeitgleichen Berichten über die Kinder und Jugendlichen aus Hessen, die von üblen Geschäftemachern nach London gelockt wurden und denen dort dasselbe Schicksal widerfuhr (s. Abschnitt „Fliegenwedel und Mädchenhandel“).

Wie die Leierspielerin von Grimmelshausen so wanderten auch die Kinder aus Savoyen oder dem Piemont immer zu zweit, oft Bruder und Schwester, und natürlich kam es häufig vor, dass die jungen Mädchen in den Städten auf die

schiefe Bahn gerieten. Das Glück der kleinen Savoyardin Fanchon la vielleuse in einem Bühnenstück von 1803, die als Leierspielerin nach Paris kommt und dort einen Grafen heiratet, kann nicht einmal als Ausnahmeschicksal, sondern nur als Wunschtraum bezeichnet werden (vgl. Bröcker 1977: II 833 ff.). Auch wenn die rührende Geschichte der Drehleierspielerin Fanchon keinerlei Ähnlichkeit mit der Realität hatte, wurde sie ein solcher Bühnenerfolg, dass bald schon Übersetzungen in vielen europäischen Sprachen vorlagen und zahlreiche Nachfolgestücke entstanden, die bis in die 50er Jahre des 19. Jahrhunderts auf allen europäischen Bühnen aufgeführt wurden.

London bot anscheinend schon im 18. Jahrhundert besonders gute Verdienstmöglichkeiten für die wandernden Kinder und Jugendlichen aus Savoyen und dem Piemont. Nach der Französischen Revolution scheinen sich die jungen Mädchen aus Savoyen der ganz besonderen Gunst der Londoner Gesellschaft erfreut zu haben. Offensichtlich das Tagesgespräch dieser Zeit in ganz London war die Affäre des Herzogs von Cumberland mit einer Savoyardin, denn sie war sogar Thema einer Karikatur, die den Herzog zu Füßen der Drehleier spielenden Savoyardin wiedergibt. In der Bildunterschrift heißt es dazu:

„John of Gant in Love, or Mars on his knees
Musick hath Charms to sooth the Savage Breast!
To soften Rocks, and bend the knotted Oak.“

Der Herzog hatte sich in das Mädchen verliebt und schickte es auf seinen Besitz nach Windsor. Als sie aber die angebotenen 100 Pfund ablehnte, ließ er sie erbost zu Fuß nach London (ca. 35 km) zurückkehren.

Das Wandergewerbe

Zu den Menschen, die in Europa unterwegs waren, gehörten auch solche, die einem Wandergewerbe nachgingen, d. h. die Hausierer und fliegenden Händler. Sie versorgten die ländliche Bevölkerung mit lebensnotwendigen kleinen Dingen, aber auch mit bescheidenen Luxusgütern. Sie stellten zumeist in Heimarbeit Gegenstände des täglichen Gebrauchs her – oder kauften sie von Betrieben an –, die sie dann auf ihren Wanderungen an den Haustüren und auf Märkten verkauften: Bürsten, Besen, Körbe, Seife, Bänder, Uhren aus dem Schwarzwald, auch Kanarienvögel, die von den Tiroler Vogelhändlern fast in ganz Europa vertrieben wurden.

Gewöhnlich stammten diese Wanderhändler aus besonders armen Regionen, in Deutschland vor allem aus den Mittelgebirgsgebieten wie der Eifel, dem Hunsrück, dem Westerwald, dem Taunus, aus Niederbayern, der Pfalz, Franken oder aus der Rhön (vgl. u. a. Pöller-Salzman 1975; Schneider 1928; Bingle 1935). Neben ganzen Familien, die ohne festen Wohnsitz umherzogen, gab es auch Händler, die allein oder in Begleitung eines anderen Familienmitglieds, zumeist eines Kindes oder eines Jugendlichen, auf Wanderschaft gingen. Wir finden in mehreren deutschen Gebieten sogenannte Landgängerdörfer, d.h. Dörfer, die während der Sommerzeit fast ausgestorben waren, weil deren Bewohner erst im Winter wieder zurückkehrten. Diese Wanderhändler legten weite Wege zurück und kamen bis nach Russland, Skandinavien, Frankreich und vor allem England.

England, hier besonders die Großstadt London, scheint im 18. und im 19. Jahrhundert auf alle Arten von nicht sesshaften Gewerbetreibenden eine ganz besondere Anziehungskraft ausgeübt zu haben, denn es gibt zahlreiche Berichte aus dieser Zeit über Wandermusiker, Händler, Gaukler usw., die von Zeit zu Zeit in Konflikt mit dem Gesetz gerieten. Auch für die fliegenden Händler aus Hessen war die Britische Insel ein besonders beliebtes und anscheinend auch lohnendes Betätigungsfeld (vgl. Ullius 1930: 86 f.; Bingle 1935). Zwar setzte in Hessen die Entwicklung eines derartigen Wandergewerbes sowie der Landgängerdörfer erst relativ spät ein, war dann allerdings – im negativen Sinne – um so erfolgreicher. In diesem Zusammenhang ist zu unterscheiden zwischen bettelnden, musizierenden und gewerbetreibenden Menschen, die seit Generationen auf der Straße lebten, und dem erst im 19. Jahrhundert in Hessen beginnenden Wandergewerbe. Die seit mehreren Generationen vom Wandergewerbe lebenden Menschen hatten einen bestimmten Ehrenkodex und über lange Zeit hinweg tradierte Verhaltensregeln entwickelt, die für das in wenigen Jahren immens aufblühende hessische Wandergewerbe jedoch fehlten, so dass sich daraus möglicherweise auch die Auswüchse erklären lassen, die dieser Erwerbszweig dann in kürzester Zeit annahm.

Fliegenwedel und Mädchenhandel

Ein Markenzeichen der hessischen Wanderhändler waren die in Heimarbeit hergestellten Fliegenwedel, die vor allem in England einen sehr guten Absatz fanden. Zunächst gingen nur Erwachsene auf Wanderschaft, als diese aber

feststellten, dass ihre jungen und hübschen Frauen oder ihre Kinder sehr viel mehr Geld bekamen, nahmen sie immer häufiger auch die Kinder mit. Um den Verkauf zu fördern, wurden die Mädchen in der Regel im Drehleierspiel unterwiesen, so dass sie singend, tanzend und spielend – ähnlich den Kindern aus Savoyen – die Aufmerksamkeit erregten und dadurch den Verdienst steigerten.

Bald schon konnten die Väter nicht widerstehen, wenn reiche Männer ihre jungen Töchter gegen ein hohes Entgelt zu „Abendunterhaltungen“ einladen wollten, bis es dann für die Eltern gang und gäbe wurde, die Kinder auch vertrauenswürdig erscheinenden Fremden zu überlassen, so dass sich in kürzester Zeit ähnliche Abhängigkeitsverhältnisse zwischen erwachsenen „Betreuern“ und Kindern oder Jugendlichen entwickelten wie bei den Savoyarden. Die „Beschützer“ bezahlten den Eltern Geld, wenn sie sich die Kinder „ausliehen“, und sie versprachen ihnen sorgfältige Aufsicht in der Fremde sowie einen reichen Verdienst durch die Arbeit der Kinder (Seidenberger 1917; Henche 1933).

Die jungen Mädchen dieser „ersten Generation“ von Wanderhändlern regten den Verkauf ihrer Fliegenwedel und anderer Kleinigkeiten nicht nur durch ihr jugendliches Äußeres an, sondern sie konnten durchaus noch etwas anderes bieten, nämlich eine tänzerische oder musikalische Unterhaltung. Da sie gewöhnlich das Spiel auf der Drehleier gelernt hatten, bekamen sie in England sehr schnell den dort üblichen Namen dieses Instruments, sie wurden die „Hurdy Gurdy Girls“.

Die Drehleier war seit dem Mittelalter in England bekannt, hieß jedoch bis in die Mitte des 18. Jahrhunderts „symphony“. Erst seit dieser Zeit lässt sich für das Instrument die Bezeichnung „Hurdy Gurdy“ nachweisen, ein Name, dessen Ursprung ungeklärt ist, es soll sich jedoch um eine onomatopoetische Wortbildung handeln (Skeat 1956: 282). Im 19. Jahrhundert war die Drehleier in England nur noch als Hurdy Gurdy bekannt, so dass die Verbindung von Instrument und Spielerin in der Bezeichnung „Hurdy Gurdy Girl“ eindeutig eine junge Drehleier spielende Frau meinte. Allerdings scheinen die jungen Mädchen sehr bald nicht mehr nur ihre Fliegenwedel mit musikalischen Darbietungen verkauft zu haben, sondern wurden auch zu anderen Dienstleistungen herangezogen, so dass die Bezeichnung „Hurdy Gurdy Girl“ zu einem Synonym für leicht zugängliche Mädchen wurde. Dagegen spricht auch nicht, dass viele noch halbe Kinder waren, denn „im 19. Jahrhundert führte die englische Polizei Tausende von Mädchen unter 14 Jahren als „gewöhnheitsmäßige

Prostituierte‘ in ihren Listen“. 1860 gab es in London wenigstens 500 Prostituierte unter 13 Jahren und weitere 1.500 unter 16 Jahren (Walker 1993: 888).

Prostitution ist „oft der einzige Ausweg aus gefährlichster Armut“ gewesen, aber, im Mittelalter durch die Einrichtung der „Frauenhäuser“ geregelt, wurde sie nach deren Verbot in der frühen Neuzeit ungesetzlich und geriet „in die Grauzone der Kriminalität“ (Schubert 1983: 118). In diesem Zusammenhang ist auch nicht die Tatsache der Prostitution entscheidend, sondern die Art und Weise, wie die jungen Mädchen zu Prostituierten gemacht wurden. Männliche „Betreuer“ „kauften“ oder „mieteten“ die Kinder von den armen Eltern und behandelten sie dann aus reinem Gewinnstreben wie eine Ware. Sie wurden verkauft, missbraucht oder misshandelt und waren Opfer eines bald schon gut organisierten Mädchenhandels.

Der Fliegenwedelhandel hatte in Hessen ca. 1824 begonnen, und schon zehn Jahre später – 1834 – gab es erste Pressemitteilungen über die katastrophale Situation der betroffenen jungen Menschen. Ausgelöst wurden diese Berichte vor allem durch Eltern, die vor Gericht klagten, weil ihre Kinder entgegen den Versprechungen krank, total verarmt und zerlumpt zurückkamen oder aber gar nicht mehr auffindbar waren, weil die angeblichen Beschützer sie verkauft hatten.

Diese Situation traf zwar insbesondere für England zu, aber das Tätigkeitsfeld weitete sich bald auch bis nach Neuseeland, Südafrika und Nord- und Südamerika einschließlich Kuba aus. Die Landgänger waren eigentlich keine Auswanderer, sondern sie kehrten immer wieder in ihre Heimat zurück. Die zunehmende Entfernung bedeutete also, dass das ursprünglich auf den europäischen Kontinent und die britischen Inseln beschränkte Wandergewerbe zur Auswanderung wurde, allerdings zumeist nicht für die eigentlichen Landgänger, sondern vor allem für deren Kinder. Denn nun wurden die Jungen und Mädchen von ihren Eltern nicht mehr nur nach England oder in ein anderes europäisches Land, sondern durch geschickte Unterhändler vor allem nach Amerika vermittelt. Das schreckliche Schicksal dieser jungen Menschen wurde nach 1834 wiederholt in verschiedenen Zeitungen aufgegriffen, und die Kommentare sprachen direkt von „Mädchenhandel“, in amerikanischen Einwanderungsunterlagen von „traite des blanches“ oder von „white slave traffic“ (Wehner-Franco 1994: 144), von „Sklavenhandel“ oder von „Menschenfleischhandel“, und in englischen Zeitungen wurde auch von den „German slaves“ berichtet (Wittgen 1917: 122).

Mit den ersten Berichten über diese Zustände begann seitens der Pfarrer in Hessen, die in den von Auswanderung und Landgängertum betroffenen Gemeinden wirkten, ein mehr als 30 Jahre währender Kampf gegen diesen Missbrauch. Abgesehen von den zahlreichen vergeblichen Eingaben bei verschiedenen Behörden brachte Pfarrer Friedrich Wilhelm Schellenberg aus Kleeberg den Mädchenhandel am 10. Oktober 1848 sogar als Antrag, die „Seelenverkäuferei betreffend“, vor die konstituierte Nationalversammlung der Paulskirche. In der Beilage zum Bericht des völkerrechtlichen Ausschusses aus dem Protokoll der 121. öffentlichen Sitzung vom 23. November 1848 heißt es dazu:

„Es wandern nämlich aus jenen Gegenden Schaaren von Knaben und Mädchen in alle Welt, besonders nach England, aus, angeworben meistens bei gewissenlosen Eltern oder ältern Geschwistern von schändlichen Spekulanten, die sich mit den armen, ihnen preisgegebenen Geschöpfen jeden Mißbrauch erlauben. Die unglücklichen Kinder verfallen in der Fremde entweder der Schmach und kommen im jämmerlichsten Elende um, oder sie kehren an Leib und Seele verdorben, mit schmutzigen Krankheiten behaftet, bittend in ihre Heimath zurück, nachdem ihre Herren sich an ihrem Lastviehdienst oder ihrer Schande bereichert, und ihre Verwandte dafür einen Sündenlohn empfangen haben. Eine sehr zahlreiche Klasse dieser Opfer der niedrigsten Spekulation bilden die Fliegenwedler und die ‚hessischen Besenmädchen‘...“ (Beilage III zum Protokoll der 121. öffentlichen Sitzung vom 23. November 1848).

Auch diesem Vorstoß war kein Erfolg beschieden, und der Handel mit Jungen und Mädchen fand sein Ende erst in den 70er Jahren des 19. Jahrhundert mit der Verbesserung der wirtschaftlichen und sozialen Lebensverhältnisse der hessischen Landbevölkerung.

Eine verfälschende und romantisierende Verklärung dieser Geschichte vermitteln die vielen Gemälde von Drehleierspielerinnen, die der Maler Nathaniel Sichel (1843–1907) anfertigte. Dargestellt ist immer derselbe Typ einer etwas südländisch aussehenden jungen Frau – vermutlich in der Tradition der wandernden Musikerinnen aus Savoyen –, der auf die gut bürgerliche Gesellschaft recht exotisch und freizügig gewirkt haben muss (nackte Arme, Dekolleté). Die von Sichel gemalten Drehleiern in den Händen der jungen Frau geben das Instrument sehr genau wieder, der Maler scheint es selbst sehr gut gekannt zu haben. Die große Anzahl dieser Bilder deutet auf eine rege Nachfrage hin und

zeigt, dass Sichel bei seinen bürgerlichen Kunden ein beachtlicher Erfolg beschieden war, obwohl oder gerade weil die Darstellung einer jungen Frau mit Drehleier in dieser Zeit im Rhein-Main-Gebiet bestimmte Assoziationen beim Betrachter hervorgerufen haben muss.

Hurdy Gurdy Girls

Die jungen Mädchen aus Hessen, die nach England gingen und ihre Fliegenwedel verkauften, wurden nach dem Instrument benannt, das sie zur Geschäftsförderung einsetzten, sie hießen von nun ab „Hurdy Gurdy Girls“. Der Name übertrug sich in doppelter Hinsicht auf ihr Gewerbe, denn schon bald signalisierten Fliegenwedel in den Händen junger Frauen und Mädchen Freizügigkeit. Die Bezeichnung blieb, auch als die *Drehleier* gegen eine *Drehorgel* ausgetauscht wurde (englisch eigentlich „barrel organ“) bzw. als die Mädchen überhaupt kein Instrument mehr spielten. So wurde nicht das Instrument, sondern sein Name zu einem Symbol für die Prostituierten, und die Fliegenwedel waren die Handelsware, von der sie zu leben vorgaben. Da Prostitution offiziell verboten war, konnten sie der Polizei nur entgehen, wenn sie ein Gewerbe anmeldeten, z. B. irgendetwas zum Verkauf anboten.¹

Mit der ersten großen Auswanderungswelle kamen auch viele dieser jungen Mädchen aus Hessen nach Amerika und mit ihnen auch ihr englischer Name „Hurdy Gurdy Girl“.

„So wurde bereits um die Jahrhundertmitte [des 19. Jahrhunderts] der Mangel an Frauen im Westen Amerikas unter anderem durch die Importation von jungen deutschen Mädchen und Frauen gedeckt, die in Kali-

¹ In Franken waren es z. B. kleine Porzellanhunde, die die Frauen ihren Liebhabern gaben und die angeblich an diese verkauft worden waren. Anhand von zahlreichen Funden dieser Porzellanhunde in mittelalterlichen Grabungsstätten kann man nachweisen, in welchen Gasthäusern damals nicht registrierte Prostitution stattfand. Porzellanhunde wurden auch im viktorianischen England, als die Bordelle verboten waren, zum gleichen Zweck benutzt. Sie standen in den Fenstern mit dem Rücken (besetzt) oder mit dem Kopf (frei) zur Straße. Die Kunden bezahlten nicht die Dienste der Frauen, sondern mussten einen meist sündhaft teuren Porzellanhund kaufen. Ein Mann von der Insel Spiekeroog berichtete, dass seine Großmutter 12 dieser Hunde besaß und sehr stolz auf die wertvollen „Souvenirs“ ihres Mannes war (Interview im Deutschlandfunk Köln am 04.10.1998; Sendung: Reisenotizen aus Deutschland und der Welt).

fornien hochbezahlte, vertraglich begrenzte Stellungen als Tänzerinnen in Nachtbars fanden. Für diese raffinierte, freiwillige Form der Prostitution scheinen sich vor allem junge Mädchen aus ländlichen Gebieten mit geringen Verdienstmöglichkeiten interessiert zu haben, die sich, darf man einem Artikel des ‚Daily Alta California‘ [vom 19. 10. 1857] glauben, in San Francisco den Ruf der ‚Bayaderes of California‘ erwerben“ (Wehner-Franco 1994: 144).

Benötigt wurden die jungen Frauen auch außerhalb der Städte, vor allem in den Minengebieten im Goldgräberland Kalifornien, wo großer Frauenmangel herrschte, so dass sich bald ein blühendes Geschäft mit jungen Mädchen entwickelte. In den Kohlegruben und den Erz- und Goldminen gab es fast ausschließlich Männer, die bis auf einen Tag in der Woche arbeiten mussten. Der Sonntag aber wurde zum Tag des Vergnügens; zur Unterhaltung der Männer dienten Mädchen oder junge Frauen, die eigens dafür „engagiert“ oder besser „gekauft“ worden waren. (Wir alle kennen diese Schilderungen, wenn auch nicht wahrheitsgemäß, aus den Saloons der Westernfilme.) Sie wurden zwar als Tanzmädchen engagiert, aber anders als in den städtischen Nachtbars bedeutete „Tanzmädchen“ in diesem Falle nicht das Vortanzen auf einer Bühne, wobei die Männer zusahen, sondern die Mädchen waren die Tanzpartnerinnen der Männer. Die „Hurdy Gurdy Girls“, auch „Hurdy-Girls“ oder einfach „Hurdies“ genannt, wurden für jeden Tanz von den Männern engagiert und auch bezahlt. Eine beliebte Hurdy konnte an einem Abend mit bis zu 50 Männern tanzen und gut verdienen. Sie musste allerdings das meiste an ihren „Betreuer“ abgeben (Seagraves 1994: 59). Auch waren, wie in den Städten, das Tanzen und die Unterhaltung der Männer zumeist nur eine der von ihnen geforderten Fertigkeiten, und viele Mädchen landeten dann in den Bordellen der Städte und der Goldgräbersiedlungen (Seagraves 1994: 59).

„Es muß übrigens ein schmähhliches Gewerbe sein, denn keine andere Nation der Erde – auch die gesunkenste nicht – liefert Beitrag dazu. Die Hurdy=Gurdy’s sind nur Deutsche, nur Rheinländerinnen“ (Schupp 1887: 34; vgl. auch Anonym 1938; Henche 1933; Stroh 1929; Maurer 1957; Anonym 1975).

Dass die Mädchen ausschließlich aus den Rheingebieten gekommen sein sollen, ist ein Irrglaube des Autors Schupp, denn sie stammten aus verschiedenen Regionen Deutschlands und anderer Länder Europas (vgl. Wehner-Franco 1994: 141 ff.). Alle aber wurden, ohne dass noch eine Beziehung zu dem so genannten Instrument bestand, als Hurdy Gurdy Girls bezeichnet.

In den Camps wurde dieser Name dann sogar auf den Bretterboden übertragen, der sonntags zum Tanzen diente, und selbst die später fest installierten Tanzhäuser bekamen den Namen „Hurdy Gurdy House“. Die Saloons und Hurdy Gurdy Houses waren in Amerika an der ganzen Westküste verbreitet. Gewöhnlich bestanden sie aus einem relativ langen Raum, in dem an einem Ende eine Bar, am anderen eine Tanzfläche eingerichtet war. Von einem Flur aus gelangte man in mehrere Zimmer, die einzeln von den Männern oder auch von den Tanzmädchen gemietet werden konnten.

Abschließend ist festzuhalten, dass sich mit der hier geschilderten Entwicklung etwas Eigenartiges und Merkwürdiges in der jüngeren Geschichte der Drehleier ereignete. Hurdy Gurdy, der englische Name dieses alten europäischen Musikinstruments, zunächst in üblicher Weise auf die Benutzerin angewendet, löste sich von dem Instrument, wurde zu einem Synonym für eine ganz andere Art der weiblichen Betätigung und ging schließlich gar auf die Institution, das Tanzhaus, über. Die historischen Fakten, die diesen Bedeutungswandel des Instrumentennamens verursachten, sind allerdings erschreckend genug, und so gehört dieser Abschnitt aus der Geschichte eines Instruments sowohl zur jüngeren Sozialgeschichte der Drehleier als auch zur Geschichte der frühkapitalistischen Gesellschaft Amerikas, einer Geschichte, die in gewissem Sinne noch immer nicht abgeschlossen ist. Zwar sind seit dem Mädchenhandel mit Amerika schon fast eineinhalb Jahrhunderte vergangen, aber in den Archiven entdecken noch immer Nachfahren früherer Händler, deren Familien mehrere Generationen lang stolz auf ihre „geschäftstüchtigen“, durch viele Reisen nach Amerika reich gewordenen Vorfahren waren, dass dieser Reichtum durch den Verkauf von Mädchen und Jungen erworben wurde.

Literatur

Anonym

1938

Seelenverkäufer, „Landgängerei“ und Mädchenhandel in Cleeberg und im Taunus im Großherzogtum Hessen usw. In: *Lieb Heimatland* (Wetzlarer Anzeiger) 15, Nr. 21, 22

Anonym

- 1975 Hurdy-Gurdy. Bilder aus einem Landgänerdorf. In: Anno dazumal. Geschichte und Geschichten aus Butzbach und Umgebung. Beilage zur Butzbacher Zeitung / Wetterauer Bote, Nr. 298. Weihnachten 1975

Bingel, Georg

- 1935 Altes und Neues zur Geschichte der hessischen Landgängerrei. Friedberg i. H.

Bonanni, Filippo

- 1723/1964 Gabinetto armonico. Rom 1723. Nachdruck als: Antique Musical Instruments and Their Players. New York 1964

Bröcker, Marianne

- 1977 Die Drehleier. Ihr Bau und ihre Geschichte. 2 Bände. 2. erweiterte Auflage. Bonn-Bad Godesberg

Daumier, Honoré / Rousseau, Jean

- 1977 Robert-Macaire, der unsterbliche Betrüger. 19. Robert-Macaire als Savoyarde, hg. von Karl Riha. Frankfurt a. M.

von Grimmelshausen, Hans Jakob Christoffel

- 1670/1928 Der seltzame Springinsfeld (1670), hg. von Jan Hendrik Schote. Halle 1928 (= Neudruck deutscher Literaturwerke des XVI. und XVII. Jahrhunderts, Nr. 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, Nr. 7. August 1957

Moser, Hans Joachim

1910 Die Musikergenossenschaften im deutschen Mittelalter. Rostock

Pöller-Salzman, Marianne

1975 Wirtschaft, Hausiergewerbe, Landgängerei und Menschenhandel auf dem Westerwald. In: Der Westerwald, Heft 4 (1975). S. 14–16

Praetorius, Michael

1619/1958 Syntagma musicum, Band II: De Organographia. Wolfenbüttel 1619. Reprint Kassel 1958

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. Monatschrift des Westerwaldvereins. Jg. 21, Nr. 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, Ottokar

1887 Hurdy-Gurdy. Bilder aus einem Landgäндерdorf. Herborn 1867. 3. Auflage Barmen 1887

Seagraves, Anne

1994 Soiled 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 the 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, hg. von Karl-August Barack. Stuttgart (= Bibliothek des literarischen Vereins in Stuttgart, Band 70)

Ullius, Fritz

- 1930 Das Hausierwesen in Nassau. In: Nassauische Heimat. Beilage zur Rheinischen Volkszeitung Nr. 11 vom 15.09.1930. S. 86 f.

Walker, Barbara G.

- 1993 Das geheime Wissen der Frauen. Ein Lexikon. Frankfurt a. M.

Weatherly, Edward H.

- 1936 Speculum Sacerdotale. London

Wehner-Franco, Silke

- 1994 Deutsche Dienstmädchen in Amerika 1850–1914. Münster / New York

Wittgen, Wilhelm

- 1917 Nassauische Sklaven. In: Nassovia 18 (1917) Nr. 17. S. 122 f.

УДК 780.612:78.09–055.2](4)»18/19»



Маріянна Брөкер (Дюссельдорф, Німеччина), габілітований доктор, професор

Marianna Bröcker (Düsseldorf, Germany), habilitated doctor, professor

ОРГАНІЗАЦІЯ ДОЗВІЛЛЯ ЧИ ГАРАНТІЯ ВИЖИВАННЯ До соціальної історії одного «жіночого» інструмента

Переклад з німецької Олександри Ковальової (Харків)

Анотація

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.

The organization of leisure or guarantee of survival
Regarding the social history of one «women`s» instrument
Translated from German by Alexandra Kovaleva (Kharkiv)

Abstract

The study is devoted to some lesser known pages in the history of the European traditional musical instrument — the hurdy-gurdy, in particular its use in the eighteenth and nineteenth centuries. Within the female subcultures of prostitutes.

Key words: wheel lira, traveling craft, prostitutes.

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 14 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.

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 розпусти («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 використовували 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. Vröcker 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 «Bauern und umblauffende Weiber 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, а також танцює 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 одягатися 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, ніж 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 втрата виступу була відчутним обмеженням. Тому стає зрозумілим, чому в Нюрнберзі 1784-го року місцеві музиканти хотіли побити чотирьох вагантів 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 конкурентами.

«Не можна дивитися на існування мандрівного музиканта з романтичним просвітленням. Навпаки, на відміну від своїх колег з офіційним статусом (*ordinari Musikanten*), менестрелі були мандрівним народом, який постійно страждав від злиднів і знаходився на межі жебракування або криміналу» (Schubert 1983: 237).

Часто люди мандрували цілими родинами, якщо в родині хтось із жінок грав на лірі, як це свідчить один із доносів 1713-го року. Оскільки йшлося 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 канцелярія видала наказ, згідно з яким на теренах Штраубінга, Бургхаузена та Амберга було не дозволено виступати жінкам, які грають на скрипці, цимбалах, лірі та інших інструментах (Moser 1910: 100, 125).

Мандрівні жінки-лірниць 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 Савойї 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, Німеччині, 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 розкоші. Вони або самі виробляли такий крам, або брали його на збут в інших ремісників: гребінці, мітли, корзини, мило, стрічки, годинники, канарок. Звісно, ці мандрівні торгівці 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 смислі, 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 злякисні 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 зазвичай 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». Десять 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 віялами 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 напівдітьми, 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 віялами 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 Клеєберга 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 гнуть під ношею непосильних гріхів. Дуже чисельну групу цих жертв становлять саме дівчата з віялами, 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 Спікерут говорив, що його бабуся 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 хвилиною 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».



318. Mädchen mit Drehleier von N.Sichel, Stich R. Jericke

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 виокремилася 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.

Список використаних джерел:

1. Anonym 1938 Seelenverkäufer, „Landgängerei“ und Mädchenhandel in Cleeburg und in Taunus im Großherzogtum Hessen usw. In: Lieb Heimatland (Wetzlarer Anzeiger) 15, № 21, 22
2. 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

3. Bingel, Georg 1935 *Altes und Neues zur Geschichte der hessischen Landgängerei*. Friedberg i.H.
4. Bonanni Filippo 1723/1964 *Gabinetto armonico*. Rom 1723. Nachdruck als: *Antique Musical Instrument als Their Players*. New York 1964
5. Bröcker, Marianne 1977 *Die Drehleier. Ihr Bau und ihre Geschichte*. 2 Bände. 2. Erweiterte Auflage. Bonn-Bad Godesberg
6. Daumier, Honore/ Rousseau, Jean 1977 *Robert-Macaire, der unsterbliche Betrüger*. 19. Robert. Macaire als Savojarde, hg. Von Karl Riha. Frankfurt am M.
7. 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)
8. Henche, Albert 1933 *Mädchenhandel in Nassau. Ein Beitrag zur Sozialgeschichte der Heimat*. In: *Nassauische Blätter*, № 13. Jg. S.45–47
9. Küther, Carsten 1983 *Menschen auf der Straße*. Göttingen (Kritische Studien zur Geschichtswissenschaft 56)
10. Maurer, Karl 1957 *Hurdy Gurdy Girls aus Espa*. In: *Zwischen Vogelsberg und Taunus. Beilage zur Butzbacher Zeitung/ Wetterauer Bote*, № 7. August 1957
11. Moser, Hans Joachim 1910 *Die Musikergenossenschaften im deutschen Mittelalter*. Rostock
12. Pöller-Salzmann, Marianne 1975 *Wirtschaft, Hausiergewerbe, Landgängerei und Menschenhandel auf dem Westerwald*. In: *Westerwald*, Heft 4 (1975). S.14–16
13. Praetorius, Michael 1619/1958 *Syntagma musicum*, Band II: *De Organographia*. Wolfenbüttel
14. Reiss, Josef 1925 *Pauli Paulirini de Praga Tractatus de musica (etwa 1460)* In: *Zeitschrift für Musikwissenschaft* 7. Leipzig, S. 259–264
15. Schneider, Georg 1928 *Die Landgängerei der Westerwälder*. In: *Schauinsland*. Monatsschrift des Westerwaldvereins. Jg.21, № 2, 15. Februar 1928. S. 9–11
16. Schubert, Ernst 1983 *Arme Leute. Bettler und Gauner im Franken des 18. Jahrhunderts*. Neustadt a.d.Aisch
17. Schupp, Ottocar 1887 *Hurdy Gurdy. Bilder aus einem Landgägedorf*. Herborn 1867. 3. Auflage Barmen 1887
18. Seagraves, Anne 1994 *Siled Doves. Prostitution in the Early West*. Hayden, Idaho
19. 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
20. Skeat, Walter W 1956 *An Etymological Dictionary of English Language*. 2. Auflage. Oxford

21. Stroh, Fritz 1929 Hurdy Gurdy. Volkskundliche Nachweise und Zielsetzungen. In: Hessische Blätter für Volkskunde 28 (1929) S.163–179
22. Des Teufels Netz 1863 Satirisch-didaktisches Gedicht aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts. Stuttgart (Bibliothek des literarischen Vereins in Stuttgart, Band 70)
23. Ullius, Fritz 1930 Das Hausierwesen in Nassau. In: Nassauische Heimat. Beilage zur Rheinischen Volkszeitung. № 11 vom 15.09. 1930. S.86 f.
24. Walker, Barbara G. 1993 Das geheime Wissen der Frauen. Ein Lexikon. Frankfurt am M.
25. Weatherly, Edward H 1936 Speculum Sacerdotale. London
26. Wehner-Franco, Silke 1994 Deutsche Dienstmädchen in Amerika 1850–1914. Münster/ New York
27. Wittgen, Willhelm 1917 Nassauische Sklaven. In: Nassovia 18 (1917) № 17. S. 122 f.

РЕЦЕНЗІЇ ТА МЕМУАРНО-
МЕМОРІЯЛЬНІ ПОВІДОМЛЕННЯ

УДК 780.614.11:78.071.2Хай+Буд][477)



Богдан Кіндратюк (Івано-Франківськ, Україна), доктор мистецтвознавства, доцент, професор кафедри дизайну та теорії мистецтва Навчально-наукового інституту мистецтв Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника

Bogdan Kindratiuk (Ivano-Frankivsk, Ukraine), Doctor of Art Studies, Associated Professor, Professor at the Department of Design and Theory of Art Educational and Scientific Institute of Arts Vasyl Stefanyk Precarpathian National University

У ПОШУКАХ ПРАВДИ ПРО КОБЗАРСТВО: МИХАЙЛО ХАЙ. «МИКОЛА БУДНИК І КОБЗАРСТВО»



Про що довідається зацікавлений Читач у новій праці доктора мистецтвознавства, професора, провідного наукового співробітника Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені Максима Рильського НАН України Михайла Хая *Микола Будник і кобзарство*? Які міркування привернуть увагу його студії? Які окреслюються шляхи «пошуку правди у висвітленні кобзарської традиції»? На ці та інші питання спробуємо дати відповідь у нашому огляді цієї книги.

Після захисту докторської дисертації (2008) та публікації поважних етномузикознавчих праць¹ Михайло Хай чергове

¹ М. Хай. *Музично-інструментальна культура українців (фольклорна традиція)* / НАН України, ІМФЕ ім. М. Рильського, НМА ім. П. Чайковського. Вид. друге, випр.

дослідження присвятив викладу новітнього погляду на феномен і проблематику одного з найвизначніших явищ української традиційної культури — кобзарство й лірництво, а також історичну сутність кобзарських практик в Україні, еволюцію супровідного інструментарію (гусел², автентичної бандури, кобзи Остапа Вересая, колісної ліри) та репертуару, що виконувався на цих інструментах. Книга стала важливим етапом усвідомлення наукової істини про основи епічної та старцівської традиції українців³. У виданні разом із широким висвітленням попередніх досліджень кобзарства, вміщено чимало критичних нотаток сучасного, як пише Автор, «т. зв. “академічного” бандурництва»⁴, викривається низка «квазінаукових і романтичних мітів про кобзарство» (с. 4).

У Вступі зауважено, що ідея написання книги-сповіді про найсакривеннішу українську морально-етичну та музично-співочу традицію — кобзарство й лірництво — та погляд на неї зроблено крізь призму сприйняття цього феномена майстром і бандуристом, засновником і панотцем Київського кобзарського цеху — Миколою Будником [1953–2001], виникла аж по 10-х роковинах його відходу від нас. Тоді усвідомилося, що ніхто інший правильно цього не зробить. Водночас з’явилася можливість «звірити свої подекуди суперечливі погляди на кобзарство з ним і його середовищем аби не поглиблювати ці суперечності далі, а торувати ковзкий шлях до істини із щоразу новішими й міцнішими скрижалями» (с. 7).

Дослідник упевнено, а тому часом вельми емоційно, нарікає, що серед значного обсягу публікацій про кобзарство їхнє графоманство стрімко «зростає». І в кожній *своєй казці* (Василь Литвин), і «байдуже, наскільки вона близька до правди,

і доп. Київ–Дрогобич, 2011. 560 с.; М. Хай. *Українська інструментальна музика усної традиції* / НАН України, ІМФЕ ім. М. Рильського [Ноти]. Київ–Дрогобич, 2011. 472 с.

² Донедавна їх вважали суто *російськими*, тому й вимовляли на московський манер — *гуслі* (М. Хай. *Микола Будник і кобзарство*, с. 131).

³ Докладніше про новий погляд на унікальне явище української культури — діяльність мандрівних старців-музикантів, їхню високу духовну місію в житті українців, устрій професійних об’єднань мандрівних кобзарів, бандуристів і лірників, системі їхнього навчання, таємничі *Устиянські книги*, питання реконструкції старосвітських музичних інструментів та способів гри на них див.: В. Кушпет. *Старцівство: мандрівні співиці-музиканти в Україні (XIX — поч. XX ст.)*. Київ, 2007.

⁴ Там само, с. 4.

а найголовніше — чи є відповідальність за співрозмірність, бодай приблизну достовірність мовленого і написаного справжній традиції, чи не є кожен волюнтаристськи витлумачений її факт, постулят переступом-злочином перед нею та істиною» (с. 7). Висловлюється переконання, що «однією з найдошкульніших перепон на шляху досягнення правди про кобзарство є відсутність (чи й заборона) відповідного курсу теорії та історії кобзарства як однієї з найунікальніших ланок української культури у навчальних плянах вищих навчальних закладів країни» (с. 7). Тут же й підкреслено роль кобзаря, чий ім'я та прізвище у назві книги (його прижиттєвий портрет, роботи Василя Забашти (1992), оздоблює це ошатне, зі смаком оформлене видання). Як непересічний сучасний ретранслятор українського кобзарства, М. Будник «і його середовище завжди й виконували і продовжують виконувати цю, на погляд Автора, невдячну, але важливу і почесну місію» (с. 7). Серед спонук до написання цієї книги був ще внутрішній примус «чинити опір квазінауковим тлумачення природи та сутності кобзарства у кобзарознавчих розвідках Гната Хоткевича, Костя Черемського, Ірини Зінків і, почасти, самого Віктора Мішалова. Якраз пошук шляху до правди у висвітленні кобзарської традиції, а не цілком вифантазоване його тлумачення, що, на наш погляд, є великим гріхом перед істиною, а також прагнення віднайти у ній місце для найбільшого серед нас її поборника і носія в несприятливих умовах переходу від первинного, автентичного її стану до вторинного — Миколи Будника — спонукав автора взятися за цю невдячну і непросту роботу» (с. 8). У подальшому системно розглядається його унікальність разом з «аналізом історії, теорії та структури предметів його щоденних зацікавлень бандурництва і кобзарства й органічно примкнутого до них лірництва тут не обійтися. Зрозуміло, що пропонуване дослідження є лише найпершою спробою розпочати цей процес» (с. 8–9).

Дискурсивний розгляд розпочато з «частково опублікованих, як і окремих ще неопрілюднених кобзарознавчих досліджень і роздумів автора. В них погляди і постать Будника присутні в усьому — у збігах і розходженнях позицій, в оцінці ідейних, політичних, художніх та цілком людських колізій, спільно прожитих миттєвостей життя і діяння та, що найголовніше — у ставленні до наукових розмислів над феноменом кобзарства» (с. 9).

Початковий розділ *Епічна (билинно-дүмова) та старцівська (кобзарсько-лірницька) традиції Руси-України* складається з чотирьох

підрозділів. У першому з них, *Постать Тараса Шевченка у контексті реалістичного й романтизованого погляду на кобзарство*, твердиться, що епоха розквіту романтизму в усіх сферах української культури героїзувала й романтизувала образи, сюжети та цінності найзаповітнішого явища нашої нації — кобзарства. Першим і завершальним джерелом, розуміння якого, на думку М. Хая, може правдиво на основі фактів і наукового дискурсу освітити «кардинально спотворений образ як самого явища — кобзарства і лірництва того часу, — так і на відтворення образу й ментальності суті носія традиції — кобзаря-лірника» (с. 19) є творчість Шевченка. Відзначивши непересічну наукову цінність адекватно інтерпретованого ним кобзарства, а також ставши на дослідницький досвід наукового й культурного середовища та сучасну методичку наукової реконструкції кобзарства в діяльності вже згаданих мистецьки цехів, М. Хай наголошує на потребі «кардинального перегляду наукових кобзарознавчих принципів і методик розгляду цього феномену. Анахронічній практиці висвітлення спотворених романтизованими художньо-літературними та «паралельно-культурницькими» («шароварними») підходами образів кобзарів і кобзарства, сучасна кобзарознавча наука має протиставити методологічно і методично виважену аргументацію, серед виявів якої є описи, факти й тлумачення, що містить геніяльна й, водночас, максимально наближена до реальної дійсності творчість Тараса Шевченка» (с. 19–20).

Підрозділ 1.2 *Виникнення й еволюція кобзарського інструментарію у світлі етноорганологічних концепцій Гната Хоткевича, Володимира Кушпета, Георгія Ткаченка і Миколи Будника* знайомить з обширом літератури, що висвітлює українську епічну традицію (давньоукраїнську гусельно-билинну та пізнішу її трансформацію в кобзарсько-лірницьку думову аж до сучасних науково-виконавсько-реконструктивних її форм і супровідного музичного інструментарію). На жаль, як підкреслює М. Хай, ця література дотримується головно відомої фамінцинсько-приваловської теорії запозичень. Серед перших її спростовувачів були Микола Лисенко, Філарет Колесса, Климент Квітка, Гнат Хоткевич. Вони «хоч і не дали остаточних конкретних відповідей на найголовніші запитання етноорганології (форма, конструкція, розмаїття фольклорних строїв, способів гри, особливості виконавських манер тощо)», усе ж підготували необхідну основу для подальших студій (с. 20–21). Назвавши причини нездатності нинішньої української етноорганології до відкриттів рівня М. Лисенка та Г. Хоткевича, відзначено роль

Софії Грици, Зіновія Штокалки, Тараса Силенка й інших у перманентному характері розвитку традиції. На підставі вивчення літератури й експериментальних зіставлень форми, конструкції, строю, імовірних способів гри на музейних і реконструйованих взірцях гусел, бандур і кобз, твердиться, що «трансформування гусел (рід цитр) у бандуру (з роду лютень) на теренах Руси-України відбувся так само логічно й органічно, як і перехід билинно-гусельної практики у думово-бандуристську» (с. 22–23). При цьому заперечується основний висновок дослідження Ірини Зінків про гібридну бандуру концертного типу як найвищу стадію розвитку бандури, що, насправді, як пише М. Хай, є її карикатурний дериват-замінник (с. 31). Після критики гіпотез стосовно генези українських бандури-кобзи й не відмовляючи кожному з припущень у певній слухності, зауважується, що згадані інструменти відповідали «адекватному виконавському стилю: гусли — давньоруському билинному, діятонічна бандура — думовому, стилістично спорідненому з праукраїнським билинним, кобза — історично дещо пізнішому, хроматизованому, а торбан — культивованому усно-писемною традицією панського двору західно-європейському, авторсько-композиторському» (с. 40).

У підрозділі 1.3 *Генеза українських билин та дум: наукові дискурси від Івана Франка до Юрія Шереха-Шевельова* підсумовується, що «високий духовний, ідейно-політичний, сюжетно-тематичний і художній потенціал найрозвинутіших за тематикою та найрозгорнутіших за формою билин і дум» повсякчас привертав увагу науковців, а утвердження новомосковської державної ідеології на всіх етапах її розвитку намагалася укріпити свій пріоритет на державність, *слов'янськість* і *європейськість*. Це спричинило ефект утворення «пустки» й призвело до різних «політичних спекуляцій навколо цієї штучно створеної проблеми» (с. 49). Нинішній стан міждисциплінарних студій уможлиблює «повернути незаслужено «забуту» й облудним шляхом «украдену» віковічну історико-культурну святиню — билинно-думову традицію — її справжньому творцеві і носієві — українському народу, а наукові дослідження з царини тенденційних і неправдивих псевдонаукових дискурсів — у природне русло справжньої науки» (с. 49).

З підрозділу *Філарет Колесса — дослідник кобзарсько-лірницької традиції* дізнаємося, що завдяки найперших нотацій М. Лисенком її репертару й, особливо, його послідовника Ф. Колесси, кобзарські студії отримали міцну структурно-типологічну та музично-інтонаційну

основу вивчення музичної форми, виконавських особливостей рецитаційної кобзарсько-лірницької співогри (с. 49). Помітною віхою у студіюванні наукового спадку Ф. Колесси було фундаментальне дослідження С. Грици, яка започаткувала головне опертя теоретичного колессо-, а потім і — музичного епікознавства. Її сміливі, як на ту пору, висновки спростовували інспіровані радянським кобзарознавством міт про *авторсько-композиторську* природу цієї фольклорної традиції та відкривали дискусію про походження думових рецитацій, їхню генезу з плачів-голосінь. Опираючись на студії Романа Сов'яка, записи Остапа Нижанківського, думки Зіновія Лиська, Володимира Сивохіпа й Каті Михайлової та інших, висловлюється міркування, що «важливою проблемою українського думознавства і, ширше, кобзарознавства, яка до Колесси порушувалася, але розв'язана не була й навколо котрої й досі тривають палкі дискусії, були численні твердження його попередників, сучасників і послідовників «про наявність окремих кобзарських шкіл Полтавської та Харківської» (с. 53). У спробі окреслення шляхів вирішення цього питання М. Хай аналізує поняття *школа, кобзарська практика, кобзарсько-лірницька традиція*. В огляді наукового доробку Ф. Колесси й Г. Хоткевича у сфері інструментознавства не оминається згадка про вивчення генези й еволюції кобзарського інструментарію (гудка, гусел, бандури, кобзи, ліри, торбана). Однак, відрізняючи конструктивні характеристики, спосіб гри й стрій кобзи й бандури, М. Лисенко й Ф. Колесса вважали їх, як це не прикро, одним інструментом. Відзначається значення, разом з їхніми студіями, наукового доробку Г. Хоткевича. Завдяки їм створено основи комплексного розв'язання проблеми вивчення будови, строїв, виконавського потенціалу кобзарських інструментів, а фундаментальні праці Ф. Колесси спонукали до формування нових припущень і шляхів їхнього підтвердження.

Друга частина *Історико-соціяльний статус епічної та старцівської виконавських практик* починається підрозділом, у якому висвітлено маловивчені аспекти музично-епічної традиції українців. До них із погляду музичної етнографії М. Хай відніс генезу епічних індивідуальних співацько-інструментальних форм у Русі-Україні; музично-виконавські описи кобзарства й лірництва на різних історико-часових стадіях їх еволюції; співвідношення традиції та новаторства, усного й авторського, автохтонного та напливового, сакрального і світського, колективного та індивідуального, спільного й відмінного тощо; різні стадії

функціонування традиції: виникнення та розвиток, природне згасання та винищення, реставрація й вторинна реконструкція; етнопедагогічні основи її переймання, реставрації і науково-реконструктивного відтворення; етноорганологічні й етнофонічні ознаки кобзарства та лірництва. Останні два, як вважає Автор, нині є найменш дослідженими й значимішими. Перш аніж перейти до їхнього розгляду, пропонується визначитися з проблемними та, часом, «цілком протилежними теоретичними міркуваннями й практичними діями сучасного наукового кобзарознавчого й практичного виконавсько-реконструктивного процесу». Він вельми складно проходить у термінологічній площині. Тому в підрозділ 2.2 «Співоцтво»: науковий термін чи вербальна еквілібристика? разом із критикою спроби Костя Черемського (Харків) замирити всіх уведенням у науковий обіг “суперуніверсального” терміна *інтегральне співоцтво* (с. 63), визначаються методологічні й методичні прорахунки в кобзарознавстві. Мовиться про принципові помилки саме термінологічного характеру: *кобзи-мутанти* (В. Кушпета), *кобзисти* (К. Черемського), *кобзар, що грає на... бандурі, артисти капел і тріо бандуристів, сучасні бандурники, академічні кобзарі, що грають на удосконалених бандурах* та ін. (с. 65–66). Вважаючи такі мовні огріхи театром абсурду й сміхотворства, М. Хай продовжує відзначати позитивні аспекти й недоліки дисертації-монографії К. Черемського (водночас він високо оцінюється як відомий вчений-дослідник, талановитий виконавець-реконструктор, популяризатор гри на традиційній бандурі, значимий виховник молоді, плідний видавець і громадський діяч). Усе ж багатоцінність його праці нівелюється невмотивованим белестрично-філологічним підходом, що ще більше затуманило й «до того не дуже виразні означення кобзарознавчої (не співоцтвознавчої!) термінології. Їх після автора та інших харківських термінотворців необхідно буде викристалізувати тепер уже не з початкової чи нульової, а з мінусової позначки» (с. 69).

Підрозділ 2.3 *Бандура: від атрибуту традиції до деревату і «мистецтва»*. Роздуми щодо праці Гната Хоткевича «Бандура та її репертуар» визначається рецензією-роздумом, із наголосом на останній складовій словосполучення. Разом із відзначенням зробленої ним поважної спроби осмислення й апробації феномену науково-виконавської реконструкції кобзарсько-лірницької традиції, похвали харків'ян за дар світовій культурі унікального видання однієї з найважливіших праць Г. Хоткевича про бандуру й виконувану на ній музику, що

проливає світло на чимало нез'язованих досі, малозрозумілих і плутаних питань зникнення автентичної бандури та її репертуару на етапі сучасного трансформування тощо, чимало висновків його книги, разом із граматиною та стилістикою упорядницького тексту *Вступу*, елементарними редакційними недоглядами, піддані М. Хаєм обгрунтованій критиці. Порівняння «думок і тез книги, що нерідко є взаємозаперечливими, приводять нас до одного найголовнішого висновку про неунікнений поділ кобзарського середовища на «фолкльорну» і «академічну» лінії, які не можна змішувати й оцінювати критеріями протилежної естетики» (с. 81).

Головну увагу в підрозділі 2.4 *Структура кобзарсько-лірницьких товариств: цеховий статут і цехове арго, етнопедагогічні засади і реконструкція* Автор зосередив на висвітленні складних процесів ієрархічної будови, цехових стосунків і внутрішнього світу *нищої братії*, етнопедагогічних правил переймання традиції та механізмів їхнього відтворення на вторинно-реконструктивному рівні. Окремо акцентовані болісні питання недостатньої дослідженості мандрівного лірництва (с. 82). Завершують цю частину праці, як і кожну з них, чітко сформульовані висновки й завдання. У них прадавня епічна (старцівська) практика кобзарів і лірників названа однією з найхарактерніших форм української узвичаєної музичної культури. Структура й організація цієї традиції є, на думку Автора, чи не найсуттєвішим елементом формування ментальності нашої нації. Оскільки характерні форми структури кобзарства (цехові утворення, спосіб навчання-переймання традиції, таємне *дідівське арго* тощо) не пережили втрат і поклали перед небезпекою остаточного зникнення, то головним науковим завданням нині є забезпечення вторинних процесів реконструкції практик кобзарства й лірництва модерними методиками, а також нищівна критика «примітивних псевдонаукових підходів до проблеми утривалення сакральних форм їх побутування на рівні наукової реконструкції» (с. 102).

Метою підрозділу 2.5 *Лірницька традиція як феномен української духовності* стало прагнення «повернути лірницькій традиції відібрану в неї славу однієї з найстражденніших галузок духовної культури українців, яка в кобзарознавчій літературі і навіть у сучасній практиці завжди незаслужено применшувалася» (с. 116). При цьому наголошено на потребі такого підходу, який би висвітлював лірництво високодуховною співацько-інструментальною традицією, «де релігійний,

епічний, сатиричний, жартівливий і танцювально-рекреативний елементи співдіяли як єдине художньо-виконавське ціле» (с. 116). М. Хай намагається неупереджено висвітлити проблему релігійності лірницької традиції, порівняно з бандуристсько-кобзарською, вказує на некоректність надуживань як надміру духовною, так і *антиопівською* тематикою. Вивчення побуту й виконавства лірників засвідчили, «з одного боку, любовне, піететне ставлення простих людей до лірників, а з іншого, — природність побожності лірників і їх традиції та адекватність її своєрідній ментальності українського народу» (с. 116). Причиною цього, на думку Автора є те, що «за силою і ступенем яскравості народного характерницького та християнського релігійно-морального духу, відчутнішою порівняно з іншими формами традиційної духовної культури, іманентною силою впливу на слухачів лірництво помітно вирізняється не лише в епічній, а й у всій співацько-виконавській традиції українців» (с. 106). При цьому вельми переконливо, на наш погляд, показано динамічні, інтонаційно-сміслові й темброво-кольористичні переваги ліри над бандурою (с. 107).

Підрозділ 2.6 висвітлює регіонально-стильові спільності й відміни лірницької практики в Україні. На її теренах вимальовано існування потужних лірницьких осередків. Характерні риси лірництва найбільш щільно зосереджені в передгірських районах Українських Карпат (Надсяння, Опілля, Бойківське Підгір'я, Покуття). Правда, на Закарпатті не зафіксовано слідів функціонування такої практики. «Малогеографічні відміни між найхарактерніше вираженими інтонаційно-стильовими масивами лірницьких співів і награвань — опільсько-бойківсько-підгірськими та гуцульсько-покутським — зберігають (хоч і в дещо слабше акцентованій, аніж пісенній та інструментальній традиціях форм) типологічну спільність із ознаками адекватних собі мовних і музичних діалектів». «Можна цілком певно стверджувати про існування в Передгір'ї Карпат і, ймовірно, на Гуцульщині достатньо потужної, корпоративно стильово сформованої та регіонально диференційованої практики». «Лірницька «пустка», що утворилася у лемківсько-закарпатській зоні та на теренах русинів-лемків Східної Словаччини, свідчить не так про повну відрубність цієї музично-епічної практики від стильових засад типологічно подібних традицій українського «матірнього пня», помітив М. Хай, як про дивовижну її здатність трансформуватися й заховуватися в адаптованих формах суміжних «пасивних» народно-виконавських жанрових систем». Вельми

слабо вивчені традиції волинсько-поліської зони. Через це їхня реконструкція на вторинно-науковому рівні є чи не найскладнішою. Значно яскравіший і повніший матеріал для подібного відновлення мають лірницькі традиції наддніпрянського й полтавсько-слобідського ареалу (с. 127–128).

Третя частина *Супровідний інструментарій і жанрова структура* вміщує підрозділ, що називається *Описи інструментарію* (гусла (гуслі), народна (старцівська) бандура, кобза Вересая, колісна ліра). До розвідок М. Хая музично-традиційну культуру українців розглядали виключно пісенною та інструментально-танцювальною, а її унікальне надбання — епічно-старцівська практика сліпих мандрівних співців-музикантів довший період була ніби в тіні. Автор не тільки репрезентує нові гіпотези виникнення та еволюції основних інструментів давньоруської епічної традиції — гусел, і пізньоукраїнського кобзарства й лірництва — бандури, кобзи Вересая та корбової ліри, а й намагається обґрунтувати, вперше запропоноване Г. Ткаченком і експериментально доведене М. Будником, припущення про плинний перехід билинно-гусельної традиції в бандурну й трансформацію гусел у старосвітську бандуру. Попередні дослідження кобзарознавців не виходили на рівень системно-етнофонічної методики, оскільки їй не вистачало в найдокладнішим із них, як і систематизації та індексації інструментів за прийнятою в усьому світі класифікацією Е. М. Горнбостеля — К. Закса. Тому в подальшому викладі визначено місце згаданих хордофонів у цій Систематиці, освітлено питання їхнього виникнення, еволюції та побутування в давньоруському-давньоукраїнському побуті, подано опис, будову, стрій тощо (правда, важко погодитися з твердженням М. Хая, що перші згадки про гусла в Україні зв'язані з іменами гусярів Митуси й Мануйла, оскільки літописи подібних відомостей не дають). Концептуально інший від узвичаєного, що акцентує увагу на генетично-еволюціоністській, термінологічній і напливовій площині проблеми, погляд на еволюцію кобзарського інструментарію не тільки послідовно логічний і об'єктивний, як твердить дослідник, а й методично рівноцінний концепції природного органічного розвитку української традиційної культури, її безперервності й спадкоємності з старовинною культурою давньоруської епічної традиції на просторах сучасної України. Це геть-чисто суперечить теоріям про її запозиченість і вторинність стосовно сусідніх західно-європейської, південно-східної (орієнтальної) і північно-східної (т. зв. великоруської).

Виклад підрозділу 3.2 *Кобзарсько-лірницький репертуар* (билини/старини, думи, історичні пісні, псалми й канти, балади, малі епічні форми, неепічні жанри тощо) побудований на сучасній науково-методичній позиції. Вона дозволила саме так систематизувати питомо українські традиційні епічні жанри й додані до них композиції неепічного спрямування (жартівливі, сатиричні, танцювально-приспівкові тощо). Підмурком репертуару української епічної традиції були астрофічні думи (*козацькі псалми*) й строфічні пісні (переважно історичні), релігійні псалми та канти, балади тощо. До цього епічного жанрового масиву дотичні також давньоукраїнські (часів Київської Русі) билини, колядки з дохристиянськими епічними мотивами й новочасні козацькі, стрілецькі, повстанські й інші пісні *на злобу дня* (за приклад служать карпатські *співанки-хроніки*). Ці твори розглянуто в системі усталених норм загальної жанрово-стильової класифікації пісенної епіки українців із характеристичними уточненнями побутування у функційних межах епічно-старцівської традиції впродовж її понад тисячолітньої історії. Запропоновано новий погляд на жанрову структуру давньоруської билинно-гусельної та пізнішої думово-кобзарсько-лірницької традиції українців. Мовиться про компромісну позицію в трактуванні її форми й змісту. Це дозволило врахувати виразний поділ на епічну й старцівську стадії еволюції кобзарства-лірництва та майже виключити напливові й міські елітарні дії на цю споконвічно сільську (фольклорну) традицію українців (с. 163).

В останньому розділі *Микола Будник і кобзарсько-лірницька традиція* показано його як *будителя, людину з легенди*. Через останню він увійшов у життя багатьох: «У Будника кожен день, ба навіть година та й хвилинка були переповнені такими непересічними подіями, філософським темами, жартами-сміховинками, епічними розповідями чи просто щирим і безпосереднім спілкуванням із численними гостями, друзями й побратимами» (с. 164). Автор познайомився з ним випадково 1985 року в Мельнице-Подільських виробничих майстернях республіканського Музичного товариства, куди довелося звернутися з метою придбання комплекту інструментів для шкільного ансамблю сопілкарів. Завдяки цьому знайомству М. Хай зростав у характерному середовищі будниківського оточення, зробив перші спроби кобзарювання, розвинув ідею створення відповідного мистецького цеху, спільно боровся за укріплення його статусу в складному тоді соціально-політичному континуумі конаючого в конвульсіях режиму тощо. Значною

мірою цьому сприяла позиція Будника-громадянина. Автор продовжує дивуватися, «як у фізичній оболонці такого скромного, аж до майже по-дитячому сором'язливого чоловіка вміщувався дух і сила Велета, коли йшлося про Україну, її Віру та Ідентичність» (с. 172). Вони укріплювали сили, коли треба було підтримати автокефалію, визнати факт розстрілу сталіністами кобзарів у Харкові, у виступах і спілкуванні з друзями й опонентами.

Підрозділ 4.2 *Традиційні засади співогри Ткаченка і Будника: порівняльний зріз* знайомить із певними розходженнями М. Будника зі своїм учителем — Георгієм Ткаченком [1898–1993]. Вони виникали в підходах до інтерпретування кобзарських композицій, розумінні способу відтворення автентичного тексту й, передусім, самої манери вокального й інструментального звукоутворення та стилю виконання (талановитий учень успішно пропагував у своїх мистецьких виступах історичні пісні, думи, балади, псалми й канти з репертуару свого педагога як носія кобзарських традицій). М. Хай співставляє ці способи й прийоми за певними головними етнофонічними (народно-виконавськими) параметрами. У запропонованій ним порівняльній схемі виразно простежуються складові симптому боротьби ортодоксального й інноваційного типів мислення в межах традиційного середовища — «в умовах його зникання і трансформаційних рухів назустріч з боку нових, іноді просто згубних для традиції виявів індивідуальної творчості» (с. 185). Вибудований Автором алгоритм пропонується застосувати й до доступних аудіо-, кіно- й відеозанотувань ще колись живої традиції. Нагромадження такого матеріалу вже здійснюється силами Харківського кобзарського цеху. Висловлено впевненість, що започатковані наукові дискусії в ході *Кобзарської Трійці*, під егідою заснованого Будником Київського кобзарського цеху, невдовзі переростуть у кобзарознавчі форуми, примножаться дослідженнями волинсько-поліської, галицької та подільської лірницьких традицій, скромними на нині зусиллями лірницького цеху Львова. Це дозволить нагромадити матеріал для наукової реконструкції, вивести нинішній вторинний кобзарський рух на шлях відтворення достеменних традиційних основ (с. 185–186).

Підрозділ 4.3 *Ергологічні та майстрові принципи виготовлення кобзарського інструментарію* знайомить із вихідними положеннями оригінальності й новаторства М. Будника як творця музичних інструментів. Вважається, що його новації майже ніколи не переступали межі традиції, а *канонічність* мислення не завадила розвою технології

виготовлення в рамках звичаю. М. Будник «володів дивовижною інтуїцією й напрочуд тонким тембровим слухом, що дозволяло йому блискуче виходити з найскладніших ергономічних і ергологічних ситуацій і розрахунків. Його інструменти акустично звучали на рівні своїх академічних замінників-дериватів, не втрачаючи при цьому кольориту і тембру автентичних попередників. Усе це екстраполювалося й звирялося з живим звучанням глибинної автентики в умовах жорсткого сьогодення» (с. 186). Після цього узагальнення-тези, у подальшому викладі М. Хай уміло використав не тільки власні спогади, а й матеріали статті *Буднику-Будителя* знавця його життєпису й шанувальника творчості — Івана Малюти та енергетично насаженого правдивого нарису *Спогади* Катерини Міщенко. З них Митець постає Людиною, Вчителем і, передусім, Майстром відтворення призабутих інструментів — кобзи, гусел, народної бандури, ліри та ін. (на думку І. Малюти, бандуру радянського часу, із «потягом до гігантоманії, єднала з традиційною хіба що назва — настільки було змінено розміри, ладову структуру, вагу, не кажучи вже про репертуар» (с. 186). Зі статті Галини Маркович довідуємося про збільшення меж ареалу будниківської справи в Галичині, виникнення осередків виготовлення кобзарських інструментів у Харкові, Львові, Одесі, полтавській Крячківці та інших місцях, розвитку діяльності кобзарсько-лірницьких об'єднань, *кобзарських таборів*, розширення асортимента інструментів (старосвітська бандура, кобза Вересая, торбан, гусла-словіши, гусла-псалтир, скрипка народна, гудок тощо), кола майстрів (подано багато їх імен). Важливо, що готується до опублікування узагальнення досвіду Будника-майстра, запис його характерних думок і креслень тощо.

Головніші ознаки, що відрізняють виконавський стиль співців фольклорної традиції (імпровізаційність, вільність і довільність) від звичаю авторсько-сценічного виконавства, розкриті в підрозділі 4.4 *Імпровізаційний стиль версифікації і кобзарський репертуар Миколи Будника*. Автор зауважує, що ще не вирішено питання «імпровізаційності як характеристики стилю у жодній із протиставлених сфер виконавства. <...> Основною помилкою такого спрощено-волюнтаристського підходу є перенесення проблематики імпровізаційності як риси живого акту виконання на загальні характеристики і типи кобзарського виконавства як стилю. Адже схильність окремих індивідуумів до більшої чи меншої здатності імпровізування аж ніяк не повинна означати руйнування віками шліфованих і усталюваних основ традиції.

<...> Подібний механізм імпровізації-творення (що не руйнує, а лише дещо оновлює «дрібні» часточки стильової канви фолкльористичного твору) присутній як у автентичній сліпецькій кобзарсько-лірницькій (і загалом фолкльорній) практиці, так і у середовищі зрячих вторинних наукових реконструкторів» (с. 191). У системі Будника такий поділ кожної з виконавських версій групувався на *канонічні й неканонічні*. Окрім класичних творів кобзарства, у його репертуар входили власні новаторські версії дум і пісень, версифікованих на історичні й сучасні сюжети (*на злобу дня*). Інтонаційно-ритмову основу останніх складала клясичні принципи рецитування та мелос відомих йому дум і пісень, помножені на здебільшого насправду, як вважає М. Хай, геніальну інтуїцію, відчуття стилю епічної співогри не лише сучасної, а й давніших епох (с. 192). Мовиться про те, що М. Будник створив цілком новітній непересічний жанр. Він виконував не тільки думи з крапленнями інтонаційних надмірностей, а й твори, що належать до нового жанру (він називав їх *пам'ятницями*). Вони постали на основі думового мелосу, були спробами «не опуститись, а наблизитися до билинного» (с. 192–193). Висловлюється пропозиція опублікувати корпус дум і *пам'ятниць* М. Будника (їх із варіантами налічується близько 50-ти). Це, висловив сподівання Автор, буде зроблено в майбутніх буднікознавчих студіях (с. 193). У висновках резюмується, що одним з особливих ідентифікаторів ментальності українців є кобзарство, його визначні носії-етнофори й реконструктори-експериментатори. Серед них і М. Будник. Обов'язковою умовою новітніх етномузикологічних досліджень є розгляд народного музичного інструментарію у нерозривному зв'язку з музикою, що на ньому виконується. У студіях М. Хай пробує поглиблено проаналізувати творчі іпостасі Будника-майстра й Будника-виконавця-імпровізатора. Вагомим результатом дослідницької праці є «виголошення тези про можливість використання висловлених у ній формульних спостережень і положень у ретроспективних спробах наукової реконструкції донині недосяжних уже для емпіричних досліджень постулатів й закономірностей функціонування живої епічної традиції. У сучасних умовах повного зникнення автентичних форм кобзарства в Україні, вся діяльність видатного бандуриста-реконструктора версифікаційного епічного стилю Миколи Будника дає велику надію на утривалення у свідомості нових поколінь українців цілющої естетики фолкльорної кобзарської співогри як одного з найвизначніших феноменів духовності українства» (с. 194–195).

Підрозділ 4.5 «Пам'ятниці» Будника — інновації на межі традиції та імпровізації знайомить із цим видом творчості. Вони — новаторство на грані традиції та мистецтва, автентики й імпровізації, що зримо демонструє міру співвідношення традиційного й привнесеного. Ця вершина Будникового захоплення пам'ятницями стала «механізмом ретроспективного екскурсу в глибину епох» (с. 195). Тут же подано список створених пам'яток і дум М. Будника, зафіксованих Автором у 1990–1992 роках (с. 195–196).

У Додатках праці М. Хая вміщено матеріали публікацій про діяльність М. Будника як бандуриста, майстра музичних інструментів, цехмайстра Київського кобзарського цеху. Частина цих відгуків з'явилася ще за його життя в афішах, анотаціях і буклетах до концертів і виступів. Зібрані світлини добре доповнюють наочним ілюструванням його різнобічний творчий шлях (с. 205–230). У наступному підрозділі представлений зведений варіант двох найперших зразків аудіоальбомів. Вони побачили світ 1997-го (аудіокасети *Співає бандурист Микола Будник*) й 2007-го років (компакт-диск *Микола Будник. Гей, на Чорному морі...*). У підрозділі 5.4. *Нотні транскрипції* подані зразки вперше записаних Автором на цифрову Digital плівку, транскрибовані й відредаговані ним твори, що їх виконував М. Будник (с. 233–308). До праці доданий аудіоальбом, укладений зі згаданих аудіокасети й диску.

Окремі допущені у викладі М. Хай повтори деяких тез, імен біля прізвищ тільки підсилюють написане. Також мені, вихованому на зросійщених радянських українських словниках, окремі використані Автором терміни, написання деяких слів, правду кажучи, не одразу сприймалися. Але до завершення опрацювання книги вони стали близькими й звучали як ніжна пісня. Вона допомагала краще сприймати світ нової праці М. Хая, де чимало неординарних думок, відвертих оцінок, пропозицій, своєрідних поглядів тощо. Вони сприяють утвердженню кобзарства у світовій культурі. Книга — важливе джерело його перспективних студій, що допомагатимуть кращому пошуку, як твердить Автор, «шляху до правди у висвітленні кобзарської традиції».

Список використаних джерел:

1. Кушпет В. *Старцівство: мандрівні співці-музиканти в Україні (XIX — поч. XX ст.)*. Київ, 2007. 592 с.
2. Хай М. *Музично-інструментальна культура українців (фолклорна традиція)* / НАН України, ІМФЕ ім. М. Рильського, НМА ім. П. Чайковського. Вид. друге, випр. і доп. Київ–Дрогобич, 2011. 560 с.
3. Хай М. *Українська інструментальна музика усної традиції* / НАН України, ІМФЕ ім. М. Рильського [Ноти]. Київ–Дрогобич, 2011. 472 с.
4. Хай М. *Микола Будник і кобзарство* / НАН України, ІМФЕ імені Максима Рильського, Київський, Харківський кобзарські та Львівський лірницький цехи. Львів, 2015. 320 с.

References:

1. Kushpet, V. (2007). Startsvstvo: mandrivni spivtsi-muzykanty v Ukraini (XIX — poch. XX st.). Kyiv. 592 s. [in Ukrainian]
2. Khay, M. (2011). Muzychno-instrumentalna kultura ukraintsiv (folklorna tradytsiia) / NAN Ukrainy, IMFE im. M. Rylskoho, NMA im. P. Chaikovskoho. Vyd. druhe, vypr. i dop. Kyiv–Drohobych. 560 s. [in Ukrainian]
3. Khay, M. (2011). Ukrainaska instrumentalna muzyka usnoi tradytsii / NAN Ukrainy, IMFE im. M. Rylskoho [Noty]. Kyiv–Drohobych, 2011. 472 s. [in Ukrainian]
4. Khay, M. (2015). Mykola Budnyk i kobzarstvo / NAN Ukrainy, IMFE imeni Maksyma Rylskoho, Kyivskyyi, Kharkivskyyi kobzarski ta Lvivskyyi lirnytskyi tsekhy. Lviv. 320 s. [in Ukrainian]

УДК 78+39]:001.814:78.072Хай(477)



Галина Маркович (Трускавець, Україна), музикозна-
виця, завідувачка відділу музично-теоретичних
дисциплін Трускавецької ДМШ

Halyna Markovych (Truskavets, Ukraine), musicologist,
head of the department of music-theoretical disciplines of
Truskavets School of Music

...Трембіту бойки роблять зі смереки, в яку вдарила блискавка, —
таке дерево міцне, не всохне, не трісне. А вже як дмухнути в неї,
то звук буде — на всі Карпати!

Михайло Хай

*Із розповіді на презентації книги «Музика Бойківщини»
у книгарні-кафе «Цитрус» на Бесарабці, Київ — 2003*

ГРОМАДЯНСЬКА Й ПРОСВІТНИЦЬКА ПОЗИЦІЯ МИХАЙЛА ХАЯ: ВІДГУКИ, ЛИСТИ, РЕЦЕНЗІЇ, ПРЕЗЕНТАЦІЇ, ПРОЄКТИ, ФЕСТИВАЛІ

Анотація

У статті авторка у вільній, публіцистичній манері розглядає громадянську позицію й просвітницьку діяльність етноорганолога й кобзарознавця, професора Михайла Хая. На матеріалі численних відгуків, рецензій на його праці, участі у різноманітних проєктах, виступах на фестивалях і концертах перед читачем постає образ одного із активних учасників буремних подій багаторічного шляху української держави в її складній боротьбі за Незалежність та 30-річних змагань за ідентичність народу та автентичну самотність його музичної традиційної культури.

Простеживши життєвий шлях ученого-подвижника й дослідника традиційної музичної культури українців — від першого співацького та інструментального досвіду на пасовиську і до вершин вітчизняної етноорганологічної думки, маємо тут справедливо відзначити, що шлях до істини наукового знання, творчо-педагогічних та виконавсько-реконструктивних досягнень попри всю складність і тернистість був по-своєму щасливий і успішний. Принаймні, в усіх інтерв'ю і при звичайному спілкуванні так висловлюється він сам та усі, хто його добре знав і знає. Кожен рядок теоретичних й публіцистичних опусів вченого буквально пломентає оптимізмом

і вірою у стратегічне майбутнє народу, вивченню ментальності і художнього генія якого він віддав себе повністю.

Ключові слова: громадянська позиція, просвітницька діяльність, автентизм традиції, національна ідентичність

The civic and educational position of Mykhailo Khay: reviews, letters, presentations, projects, festivals

Abstract

In the article the author in a free, journalistic manner considers the civic position and educational activities of ethnoorganologist and kobzar expert, Professor Mykhailo Khay. Based on numerous reviews of his work, participation in various projects, performances at festivals and concerts, the reader is presented with the image of one of the active participants in the turbulent events of the Ukrainian state's long struggle for independence and 30-year struggle for national identity and authenticity, the identity of its traditional musical culture. Tracing the life of a scientist-associate and researcher of traditional musical culture of the Ukrainians — from the first singing and instrumental experience in the pasture to the summit of national ethnoorganological thought, it is fair to say that the path is full of scientific knowledge, creative and pedagogical and reconstructive achievements complexity and thorns, was in his own way happy and successful. At least, in all the interviews and in the usual communication, he and everyone who knew him well knows that. Each line of the scientist's theoretical and journalistic opuses literally ignites with optimism and faith in the strategic future of the people, to the study of mentality and artistic genius of which he gave himself completely.

Key words: civic position, educational activity, authenticity of tradition, national identity

Про громадянську, політичну й просвітницьку діяльність героя нашої оповіді треба було б писати окремо. Вже перше віднесення його до числа «акцентуєваних особистостей» видатною вчителькою і багаторічною наставницею Софією Йосипівною Грицою вченого багато говорить про темперамент, активність і громадянський неспокій цієї людини. Олена Іванівна Мурзина на 50-річчі колеги відзначила його півстолітній вік, як такий, «коли вже багато зроблено і ще більше належить зробити», а на 60-річчі ауру навколо нього, як таку, «усередині якої завжди нуртує життя — щось грає, співає, танцює, сперечається, дискутує...». На захисті докторської дисертації та сама Олена Іванівна, яку складно було віднести до щирих прихильників концепції пошукувача високого докторського ступеня зазначила: «Взагалі такі роботи за 5 років не пишуться — для них потрібно працювати все життя». Звідки їй було знати, що підвалини цієї роботи закладалися вже відразу по кандидатському захисті, а концепція дійсно формувалась ціле свідоме життя.

Тому на брутальну вимогу за тиждень до захисту однієї впливової, але дуже неавторитетної в науці особи — хоч і членкора Академії Мистецтв України — кардинально змінити концепцію докторської, Михайло, ризикуючи накликати на себе додаткові неприємності, яких і без того не бракувало перед захистом, рішуче відповів: «Кожен із нас на формування своєї концепції працює ціле життя. Якщо Ви хочете сказати, що я надаремне його прожив, то так і кажіть. Але про це судити не нам з Вами. Це розсудить Час». Та незважаючи на усі спроби недругів зірвати кворум, 5-тигодинна процедура захисту закінчилася одноголосним голосуванням. Тактика «захисту-нападу» за крилатим висловом Івана Федоровича Ляшенка на докторському захисті, як і на кандидатському, принесла свої цілком заслужені плоди.

Михайло Хай щиро і палко любить свою землю, її людей. Натомість, органічно не терпить фальшу й нещирості у ставленні до них. Найконтрастніше це виявляється в його захопленні Києвом і «східняками» й критичному ставленні до Львова і галицьких «хрунів». Рівень нещирості і боягузтва, стверджує він, тут просто «зашкалює». Особливо яскраво це видно тепер, під час війни, коли одні воюють і вмирають, а Львів і Трускавець жирують, гуляють і фестивалюють. А ще дуже бояться слова сказати усупереч владі і, не дай Боже, чимось образити іноземців та пересельців із Донецька, які замість захищати свою землю на фронті — раптом чомусь усі переїхали до Львова, Східниці і Трускавця...

У статті-некролозі «Світлій пам'яті Зенона Гузара» він пише: «Прикро, що на вечорі було обмаль дрогобичан, а офіційних осіб з університету взагалі не було. Це характерно підкреслює властиву для цього вузу та, загалом, для галицької ментальності, істину: доки людина живе їй не дають спокійно ні жити, ні працювати. А по смерті навіть організовані в іншому місті почесні мають бути проігноровані... Так було з Іваном Франком, Орестом Яцківим, Романом Сов'яком та іншими. Зенон Гузар не став винятком. Нехай Йому подорож у «далекую дорогу» вистелиться вишиваними рушниками і добрими споминами справжніх Друзів...» [1].

Михайло — людина із загостреним відчуттям справедливості і чесності. Коли в Дрогобичі розпочалась ганебна кампанія цькування старших і авторитетних колег, він, як завжди, кинувся у бій: «Звернутися до усіх мислячих людей Дрогобиччини змусив мене пасквіль, видрукуваний у газеті «Галицька зоря» під безсоромною назвою «Як Іван Франко пожартував з Михайла Шалати» за напіванонімним підписом

«Рада НТК «Бойківщина»..., в якому у брутальний, бездоказовий спосіб паплюжаться чесні й авторитетні імена обох трудівників нашої науки і літератури» [2]. Невідомо, чи саме цей виступ, чи, може, занадто активна діяльність з неординарним читанням лекцій та організацією фольклористичного гурту «Ладканка», чи ще щось інше стало причиною його другого вигнання з Дрогобича уже у ранзі доктора наук перед ВАКівським дипломом професора, але честь і гідність були завжди для нього понад усе. Через те він відмовився від квартир — двічі у Дрогобичі і один раз на Київщині, через це ж довелося залишити керівну посаду у консерваторії і немало натерпітися від чиновників різних рангів цього зовсім «не українського», з його слів, закладу. Слова проф. Михайла Степаненка про те, що «справжню, українську історію Київської консерваторії іще належить комусь створити», Михайло повторює із кожної сприятливої нагоди. Портрети й меморіальні дошки на її стінах, на думку Михайла, відтворюють скоріш історію боротьби чужинців з українською музикою, ніж навпаки. Його критичні статті опоненти відбивали цілими авторськими колективами — комусь одному, видно, це було не до снаги [3].

Великі сумніви оволодівали Михайлом при висуненні своєї книги на здобуття найпрестижнішої премії країни. Особливо, читаючи усю доволі обширну літературу про одіозність і неоднозначність її присудження, з якої найоб'єктивнішою він вважає позицію Оксани Забужко: «Коли найпотужнішою літературною премією є держава, то це сталінські настанови, які дісталися нам від тієї тоталітарної епохи... Це присудження виглядає як типовий махровий «совок», коли держава приватизує ім'я Тараса Григоровича Шевченка та роздає премії від імені поета. Відповідно, хоч два мільйони гривень признач за неї — ціна її буде такою ж... Я говорила багато разів, що даний механізм потрібно давно ламати. Не можуть чиновники, а цей Комітет перетворився саме на бюрократичний інститут, вирішувати долю письменника і поета. Будь-яка премія несе в собі елементи суб'єктивності, але експерти повинні бути незалежні... Як може український держслужбовець бути незалежним експертом? Це нонсенс. Я вважаю, що наша літературна Шевченківська премія — це типова «роздача слонів» своїм... Як на мене, премія дуже наочно показує як кати і жертви опиняються в одній ямі. Але я, наприклад, пам'ятаю як цю премію несподівано отримала Ліна Костенко і тоді цей випадок отримання Шевченківської премії став показником якоїсь демократизації в Україні...» [34].

Незважаючи на всю одіозність ситуації, Михайло зважився на цей відповідальний крок «не заради піару власної персони», скромність якої він добре усвідомлює, а задля підняття престижу, опущеної до рівня найупослідженішої й найпереслідуванішої галузі, а насправді — однієї з найвищих ланок рідної культури — традиційного інструменталізму. І факт, що одіозний із погляду багатьох, Комітет два роки поспіль надавав можливість тримати у полі зору української суспільності улюблену і надважливу для сучасного виконавсько-реконструктивного процесу справу, не відважившись «зарубувати» її на перших тупах — вважає хоч і маленькою, але важливою і спільною «перемогою». «Для мене це був ще один своєрідний тест на порядність цієї літературо-зацентралізованої системи мислення і сприйняття нашого надто вже здрибненого й украй зафілологізованого світу» — говорить він.

На запитання колеги-етномузиколога Ірини Довгалюк: «Пане Михайле, за що Ви так не любите Львова і галичан?» — Михайло Хай відповідає: «По-перше, не всіх — з Вами, наприклад, мені завжди дуже цікаво. Дуже шаную істориків В. Мороза і покійного вже Я. Ісаєвича а, «свободівку» І. Фаріон взагалі відношу до ранги наймудріших жінок України рівня Л. Костенко, С. Грици, О. Забужко та ін. Авторитетних професорів із Католицького університету не поважаю за коляборантське жидофільське прагнення вилучити персонаж Жида із народної вертепної драми. А галицьких «хрунів» не люблю за знуцання над І. Франком, пихатість і тупість, найбільшу в Україні корупцію, за те, «щоб у сусіда хата згоріла» і т.п. А ще ніяк не можу зрозуміти «ватяних мізків» львівського електорату, який постійно голосує за чужинців і ворогів — Кравчука, двічі за Кучму, Януковича (про Ющенка мовчу, бо, на жаль, мушу признатися, що сам за нього голосував), ну, а тепер, взагалі за «Самопоміч», що втілює у собі світовий олігархат, розбиті львівські дороги, «сміттевий колапс» і найбільшу у світі корупцію... Східняки — то інша річ. Там, якщо патріот — то рівня В. Чорновола, В. Стуса, В. Симоненка, Є. Сверстюка, І. Драча, М. Будника, М. Товкайла, Т. Компаніченка, В. Гладунця, М. Трубникова, О. Губського, Н. Божинського, братів Черемських, С. Вовка та ін. Тому в мене значно більше друзів у Києві, Харкові, Одесі, Чернігові, Ромнах, Дніпрі, Хмельницькому, Тернополі, Луцьку, Черкасах, ніж у Львові, Іванофранківську, Ужгороді, Чернівцях, Самборі, Стрию, Чорткові чи Дрогобичі» [37]. Але й зі східняками, вихованими на чужинській ідеології, Михайло вів не менш непримиренні баталії...

Взагалі тут треба зауважити, що Михайлова душа завжди ретельно відбирала собі друзів. Він ніколи не робив винятків, незважаючи ні на національні, ні на фахові, ні навіть на конфесійні погляди і рідко впускав туди людей сумнівної та протилежної до своїх поглядів орієнтації. Критеріїв було лиш два — порядність і фаховість. Найхарактернішою у цьому сенсі була 10-ти річна дружба із американцем Вільямом (Біллом) Ноллом. Погляди обох вчених настільки співпадали, що були хвилини, коли пекуча необхідність чергової зустрічі не давала можливості працювати: попри величезне коло інших контактів і знайомств та круговерті в рутині виснажливої щоденної праці і родинних клопотів відчуття «душевної пустки» виникало дедалі частіше і його затамувати могли тільки понад годинні диспути «за пивом», за яке принципово, незважаючи на цілком нерівні статки, розраховувались по черзі... Цієї ідилії спільного бачення науки і життя довгий час не могли розірвати ні певні розходження на традиційність фольклору, ні протестантська релігійна зорієнтованість Білла, ні навіть категорично негативне ставлення Михайла до Америки та всього американського. Аж поки не навалилися війни в Іраку та Чечні. Різка оцінка Михайлом цих збігів як «явищ одного порядку» та вимушений переїзд Білла до Америки через передсмертний стан батька назавжди перервали цю рідкісно щирі і, здавалось би, нерозривно міцну приязнь однодумців.

Після припинення дружніх стосунків із незабутніми друзями сільського дитинства Мироном Хаєм (через повну абсорбацію Мирона наукою), самбірської юності Олегом Шагалом (з протилежної причини — глибокої фахово-психологічної депресії самого Олега), від'їзду Білла Нолла до Америки і розриву його стосунків з Україною, по смерті Миколи Будника та давніх побратимів студентських років Ростислава Андрущака і Іларіона (Лярка) Цибика, Володимира Куєвди й відходу від кобзарсько-цехових справ Володимира Кушпета біля десяти років ніша побратимства ніби спустошилася, аж поки на горизонті не з'явився давній друг з «кобзівського періоду» Мирослав Мацейків. Його професійні психологічні «сеанси» разом із міцною ідейною позицією Валерія Гладунця знову повернули душевну рівновагу і надавали міцну духовну й психологічну підтримку навіть у надскладних умовах Євромайдану і війни.

Цілком протилежними були відносини із опонентами і ворогами. Коли Михайлові після Ореста Яцківа довелося кілька років за

сумісництвом читати фольклор на філологічному факультеті франкового вузу в Дрогобичі, його старі «друзі»-конфіденти зустріли його з неприхованою «радістю»: «Ну, що тебе вже вигнали з того Києва?». «Не дочекаєтесь, — була відповідь — Київ мене любить, як і я його. І це — надовго». Можливо, тому при вирішенні квартирної проблеми у Дрогобичі ректор дослухався до поради декана («Університет може обійтися без такого професора») й віддав чи продав квартиру іншому, «потрібнішому». Так мрія на старість оселитися у «малій вітчизні» залишилась нездійсненою. Не зрозуміли його й у рідному Самборі. На запитання: «Доки ще в Самборі будуть деренчати ті прокляті домри?» — відповідь була безцеремонною і однозначною: «Доки завучем училища буде домристка...». Але патріот своєї «малої батьківщини» не залишає надії організувати тут принаймні лекторій або семінар-практикум з реконструкції бойківсько-підгірської традиційної музики. «У Самборі замість московських домр має нарешті зазвучати «Бойківська бурса!» (локально-етнографічна назва бойківської інструментальної капели. — Г. М.). Не скористався новаційними пропозиціями свого видатного земляка і Трускавець, де постійно мешкає його рідня. Прихильно зустріли «блудного сина» тільки у рідному селі Лютовиськах на Старо-Самбірщині. Коли «Гуменів Стефан»/Михайло Хай зі сцени попросив в односельців прощення за свою довгу відсутність — зал відповів: «Бог простить!». Можливо, тому, що в селі ще залишилися люди, які пам'ятали драму полишення села родиною Гуменового Юзька (так у селі кликали батька Стефана-Михайла — Осипа. — Г. М.).

При оцінці світоглядної основи усіх праць і діяльності Михайла Хая завжди неодмінно виникає питання його ставлення до жидів і москалів. Одні відверто називають його антисемітом і москвофобом — інші, навпаки, саме у цьому бачать його об'єктивність і чесність в оцінюванні сучасної державницької ситуації в Україні. Про свій «антисемітизм» він сам сказав в одному із наших інтерв'ю. До цього більше нема чого додати — «Мудрих жидів, як і всіх людей я дуже люблю, але якщо жид та ще й дурний — то то вже занадто». А з московськими симпатіями й антипатіями склалося дещо складніше. Найяскравіше це видно із його «сповіді-прощання» із одним із своїх нещодавно спочилих у Бозі колег із Санкт-Петербурга Юрієм Бойком у Фейсбуку:

«Наскільки я все життя ненавидів німецьку гармошку і китайську (тібетську) балалайку за знищення ними автентичних інструментів від Сахаліна і Чукотки аж до наших Карпат, настільки любив Юрія

за його намагання якось приклеїти їх до «московської автентики»... Я навіть співчував йому як щирій людині та й всім москалям з приводу того, що у них ніколи жадної власної глибокої автентики не було і бути не могло й вони у такий насильницький, неприродний, ганебний і дешевий спосіб мусіли творити її із напливового інструментарію (домр і баянів Юрко не визнавав, напевне, тому, що ні Фамінцину, ні нікому іншому їх автохтонності і автентичності довести не вдалося)... Ми дискутували із покійним про це все у Польщі на конференції в Рибакках, коли майже тиждень жили втрьох із сином Павлом у одній кімнаті... Другим найяскравішим спомином була моя нестримана репліка, яка під час його доповіді в Пітері про баян як «утюг» етнології та його антипод гармонь — «раскудесніцу русской автентікі» (майже за Луначарським) була тоді розцінена залом як елементарна невихованість. «Ізвініте, Юра, но мне кажется, что они оба одинаково утюжат — просто баян, как электрической, а гармошка немного хуже — как нагревной утюг» — пролунало тоді під акустичним склепінням зеленої зали на Ісакіївській, 5... Гудіння, що піднялося тоді в ошатній пітерській залі не дозволило нам розгорнути ширшої дискусії — надто нерівним було співвідношення сторін... а тепер, коли він залишив нас наодинці із цими кричущими проблемами, підсиленими ще і свистом куль і градусів московського звіра на Донбасі (я завжди вважав і вважаю, що війни починаються у головах і культурі) — стало одним аргументом менше на користь московської культури і стало ще більше шкода самих свідомих москвитів...

Спи спокійно, дорогий Друже! Ти зробив все, що зміг для своєї любої Московії, навіть не розуміючи, що Руссю вона ніколи не була і не буде... Ми прощаємо Тобі всі Твої невольні провини перед істиною... Твоя світла душа навіть у помилках була щирою, доброю, відкритою і благородною... Земля Тобі пухом і пером — по-московськи й по-українськи... Широ Твій Михайло».

Годинами Михайло може розповідати про складні перипетії стосунків московсько-пітерських переродженців та власної доморощеної «вати», переконувати сам себе і оточуючих у тім, що цей «будівельний матеріал» не можна повністю скидати із терезів формування новітньої української Нації, цілком усвідомлюючи й величезну небезпеку цього нетривкого субстрату для самого процесу націєтворення. Приклад Юрія Бойка, Ігоря Мацієвського, Стефана Шурка та інших пітерців, з якими склалися теплі, хоч і не до кінця однозначні стосунки, переконують,

що ця когорта вчених і блискучих менеджерів українства у самім епіцентрі ворожого лігва аж ніяк не може бути просто відкинута. Адже далеко не всі із них стають матвієнками і собчаками, а залишаються таки Шурками, Бойками і Мацієвськими із неоцінним вкладом не лише у ворожу, чужинську, але й у питому вітчизняну культуру. Спів Ю. Бойком у польських Рибакх відомого московськомовного шлягера «Переведіть мене через Майдан» і досі бринить у душі Михайла як пролог нашого великого Майдану, як настанова усім нашим «синам, що нині співають на Майдані» — Майдані нашої Свободи й самого нашого Майбутнього.

«Європейська культура була завжди чужою московській душі» (Ф. Достоєвський) [цит. за 39, 210]. Іще точніше можна сказати хіба-що словами перестороги улюбленого гуру Михайла — Євгена Сверстюка, на моральний, християнський, філософський, науковий і громадянський авторитет якого він завжди опирається в подібних сумнівах і дискусіях: «Москаль — то вже навіть не особистість, а феномен настирливої влізливості і провісник злого: *Щоб та печаль не перлася, як той москаль, в самотню душу.*

Ця сила по-кримінальному матеріалізована і по-державному організована. Москаль — то не нація, а радше хвороба, прищеплена нації імперським легалізованим грабунком, підступом і обманом, оскільки державу та її інтереси поставлено на місце Бога, а Бог зменшений до ідеологічної прислуги. Тією хворобою охоплено і кривдників і жертв. Усі запряжені в царську колісницю, усі ходять в зачарованому колі: *Дівчаток москалі украли, а хлопців в москалі забрали. От де серце розірветься! Не тим, що призвичаїлись у цьому колі, а тому, що піднявся високо і все бачить. А потім його опускають до долу і запрягають у ту саму колісницю!»* [35, с. 119–120]. Воістину, хто іще крім Є. Сверстюка і самого Т. Шевченка міг так точно визначити природу московської ментальності. Нам, простим смертним, вважає Михайло, нічого не залишається, як лише сповідувати їх істини, не соромлячись, а — навпаки — намагаючись реалізувати й наслідувати їх у всьому.

У передмові до монографії-збірника М. Хая «Музика Бойківщини», яка видана у видавництві «Родовід» на основі матеріалів кандидатської дисертації автора (1990) С. Й. Грица наголошує: «Українська народно-інструментальна музика є все ще мало вивченою ділянкою народної творчості. До того ж їй загрожує експансія міської культури, естради. Було б спрощено думати, що цей процес можна призупинити. Тому

поява кожної нової праці, спрямованої на збереження народних традицій, є відрадним явищем на полі фольклористики, її значення стане явищем тільки з втратою автентичних джерел, які були об'єктом конкретного дослідження» [4, с. 7].

Яскравість наукового доробку вченого, як уже зазначалося, з усією очевидністю постала у зв'язку з виходом у світ його монографії «Музично-інструментальна культура українців (фолкльорна традиція)». Відгуки про цю першу спробу опису, класифікації і структурно-типологічного аналізу традиційних музичних інструментів українців та музики, що на них виконується, пов'язують дану теоретичну працю із багаторічною практикою її автора на ниві дослідження і реконструкції традиційної інструментальної музики в Україні. Значення книги в науковому просторі та факт висунення упродовж двох років на найвищу нагороду країни важко переоцінити. Адже з-поміж нечисленної літератури мало такої, у якій повною мірою висвітлювалися б усі аспекти етноорганологічної проблеми у їх взаємозв'язку, до того ж у доступній, цікавій і водночас глибокій формі для професіонала-етнографа чи простого поціновувача народної музики.

Активну просвітницьку та громадську діяльність Михайло Хай розпочав ще у студентські роки керівництва оркестрами та хорами, праці у «Верховині», в комсомольських та громадських організаціях тощо. Паралельно із громадською активністю кристалізувалася й науково-методологічна позиція як вченого і дослідника. Про непрості перипетії цієї еволюції поглядів ми можемо прочитати у дорогобицькій, львівській та столичній пресі цих років [6–20 та ін.], рецензіях І. Федун, М. Степаненка, Г. Ляшенка, О. Різника, В. Ковальової, І. П'ясковського, І. Щербіної, Н. Ганудельової, П. Дагліґа, О. Зотикова, О. Яцківа, І. Андрійчук, Л. Олтаржевської, Л. Чечель, Т. Головка, Г. Качор, М. Слабченко, Л. Іваннікової, І. Горківа, П. Лози, М. Товкайла, І. Коваль-Фучило, прослухати у радіотелеінтерв'ю Е. Бабчук, К. Божко, Б. Гнатюка, В. Марусика, В. Кирилича, Л. Козак, В. Глинчака, Б. Чуфуса, С. Братчука, В. Шандра, Я. Скуратівської, О. Пономаренко, С. Плачинди, Д. Хоркіна, Р. Коляди, Р. Хоменюк, В. Герасимова, В. Лютого, М. Лютої, Г. Данильців, М. Слабченко, А. Зборовського, численних повідомлень, відгуків, коментарів та репортажів у Фейсбуці, Ютубі тощо.

У цих радіо-, теле- та соціальних ефірах імпульсивний, нерідко аж екстатично неврівноважений, критик послідовно обстоює дві

найголовніші тези — етнографічність і зорієнтованість на обездуховлений і закомерціолізований світ. Найближчою до своєї концепції побудови майбутньої України він вважає позицію Юрія Шереха-Шевельова: «Картагена нашої провінційности мусить бути зруйнована. Суть не в запереченні імперіяльної концепції заради ствердження національної. Говорячи про імперіяльність, ми не маємо на увазі клацання зубами і загарбання (в уяві!) чужих територій... наша національна гордість, яку нам треба плекати й плекати, не ростиме з самозамкнености й зневаги до інших різного кольору шкіри народів. Судилося нам бути не тільки Європою, а і Азією. Судилося бути Україною. Не Францією, не Німеччиною, не Англією. В епоху кулачного розбору світу недобре було бути чайкою при битій дорозі. В нашу епоху позиція ця — ключ до майбутнього» [28, с.75].

Про суть і характер просвітницької діяльності Михайла Хая чи не найповніше враження створює інтерв'ю із ним Людмили Олтаржевської в часописі «Україна молода», № 022 за 12.02.2013 під назвою «Музика — як ріка, а її позагачували греблями...», яку з причини важливості висловлених у ній сентенцій подаємо не повністю: — *У своїй роботі ви дослідили понад сто інструментів із різних куточків України. Але ж часто доводиться чути, що регіональність в українській народній музиці простежується слабо...*

— Слабо вона простежується з двох причин. Це або через невігластво, або через те, що на більшій території України гармошки, балалайки та домри проникли глибоко в село. Якщо говорити про Україну, то їх закупували тисячами. І перші місця на якихось оглядах чи фестивалях виставлялися за кількістю домр у районі. Народна музична творчість мусила опиратися антикультурі, кітчу, який сунув на нас із благословення держави. Дійшло до того, що у вишах на відділеннях народної музики відкривалися кафедри тільки домри, балалайки й баяна, інших музичних інструментів наче й не існувало. Причому це стосувалося не лише України, а й інших республік, які входили до СРСР. Так тривало понад сімдесят років. Як результат — сьогодні поширеною думкою є те, що регіональність у народній музиці простежується слабо.

— *Двадцять років вас із вашою концепцією суті та призначення народної музики сприймали як революціонера. Сьогодні ставлення до цієї ідеї змінилося?*

— Можу сказати, що і прихильників, і противників у мене з часом збільшилося прямо пропорційно. А як бурхливо і категорично

реагують на мої роботи у «Фейсбуці»! Але я до цього ставлюся помірковано. Мої студенти з Ірану кажуть, що всі музичні інструменти походять з Ірану. Китайці вважають себе родоначальниками музичної культури, французи — себе... Насправді малим я почав грати на саморобній скрипочці. І багато хто починав саме так. Народна музична культура, окрім усього, має величезну комунікативну функцію. Згадайте славнозвісні діалоги на дримбах. Або гуцульський похорон, коли з небіжчиком прощаються за допомогою трембіт, які опускають у домовину. Коли вони всі разом починають грати — це ж душеровзираюча сцена! Так що народна музика — це справді величезний пласт нашої історії, нашої суті, який необхідно досліджувати» [21].

У своїй рецензії на монографію «Музично-інструментальна культура українців» М. Хая директор Інституту етномузикології Варшавського університету проф. Пьотр Дагліг, зокрема, пише: «Дослідження Михайла Хая сприймається нами як знак повернення української фольклористики та етномузикології у світовому масштабі, яку вони займали на початку ХХ ст. Ми вважаємо, що задля доступності широкому колові читачів, працю слід перекласти англійською мовою. Інакше в умовах ізоляції може виникнути така сама ситуація, як і в минулому, коли назву нової дисципліни — «етномузикологія», — уперше впроваджену і витлумачену Климентом Квіткою ще 1928 року, вважали й досі вважають західноєвропейською та американською знахідкою 1950-х років» [22, с. 132]. У цій оцінці бачимо виразну тенденцію метра польської етноорганології до неупередженого, а максимально об'єктивного прочитання праці [22, с. 131–132]. Автор рецензії слушно наголошує на тому, що основними завданнями, які поставив перед собою М. Хай — це 1) довести, що більшість народного музичного інструментарію в Україні має автохтонний характер; 2) показати, що традиційні музичні інструменти та інструментальна музика — це реальний світ, до того ж — значно багатший, із більш диференційованим і значно давнішим корінням, ніж варіанти фольклору, що побутують у широкому вжитку. До того ж, праця М. Хая сприймається не тільки як інструментологічний синтез, але і як слово на захист культурної специфіки, спрямоване до її порятунку від згубних наслідків політичного тиску чи комерційного використання. Пьотр Дагліг цілком справедливо відзначає також унікальність створеної М. Хаєм колекції унікальних записів інструментальної музики, виконуваної на традиційних інструментах.

В усіх без винятку рецензіях з приводу монографічних досліджень ученого натрапляємо на висновок щодо його свободи й компетенції витонченого музиканта й досвідченого збирача-музикознавця. Ігор П'яковський, наприклад, вирізняє такі «найголовніші для монографії ознаки, як непересічна наукова вартість, новаторський підхід до складних проблем сучасної етноорганологічної аналітики і яскравий (нерідко навіть епатажно загострений) стиль викладу авторського тексту» [23, с. 119–120]. Далі рецензент І. П'яковський, оцінюючи цю монографію, зокрема, вказує «на його наукову виваженість, енциклопедичну деталізованість і завантаженість, чіткість авторської позиції у висвітленні актуальних проблем етноінструментознавства». В цілому ж дослідницький доробок науковця розцінюється рецензентами «як знак повернення (опісля межі XIX — XX століть) передової позиції української фольклористики та етномузикології у світовому масштабі» [22].

Преса, соцмережі Ютубу, Фейсбуку [24–26] і Гуглу досить широко презентували книгу Михайла Хая «Музично-інструментальна культура українців (фолкльорна традиція)», висунуту на здобуття Національної премії України імені Т. Шевченка». Професійні рецензії і відгуки на цю подію надіслали до Шевченківського Комітету відомі композитори, діячі культури, етномузикологи, журналісти відомих часописів, радіо і телебачення.

Професор НМАУ ім. П. Чайковського Михайло Борисович Степаненко підтримуючи концепцію М. Хая, зокрема, констатував: «Магію й медитативність звуків, які випродуковують описані в дослідженні інструменти передати словами неможливо. Її треба принаймні чути або найкраще — самому безпосередньо брати участь у колективному творенні-виконанні-сприйманні. А для цього необхідний природний симбіоз теорії (яка без практики, за висловом і переконанням М. Хая «глуха») й практики (що за своєю чергою без теорії — «сліпа»). Усе життя, експедиційно-дослідницька, виконавська та науково-реконструктивна діяльність автора номінованої книги — покладене не лише на створення цього симбіозу але й на збереження давньої народної музики».

Крім журналістів, колеги по роботі в консерваторії Михайла Степаненка, дуже тепло висловився про книгу професор кафедри композиції НМАУ ім. П. Чайковського, народний артист України, лауреат Національної премії України ім. Тараса Шевченка Генадій Іванович Ляшенко: «Серед творів, що висувалися на здобуття найвищої премії

України було дуже багато видатних опусів, які представляли літературу, образотворче мистецтво, музичну творчість, літературо- і мистецтвознавство. Однак, фольклористична діяльність і, зокрема, її етномузикологічна гілка ще жодного разу відзначеною не була. Її кожного разу якось обминали, відносячи то до музичної, то до мистецтвознавчої номінації. Та й у випадках, коли фундаментальним працям наших відомих етномузикологів вдавалося пройти до третього туру — їм чомусь завжди «не вистачало балів».

А втім, якщо заглиблено прочитати книгу Михайла Хая «Музично-інструментальна культура українців (фолкльорна традиція)», номіновану цього року на Шевченківську премію, неодмінно доходиш висновку, що вона за усіма параметрами відповідає високим вимогам, що ставляться перед претендентами Шевченківським Комітетом. По-перше, твір є оригінальним і абсолютно самостійним дослідженням унікальної ланки нашої традиційної музичної культури, яка, незважаючи на визначні досягнення видатних вітчизняних етноінструментознавців — В. Шухевича, М. Лисенка, Ф. Колесси, Г. Хоткевича, К. Квітки та ін. (про діяльність яких ми вперше дізнаємось у першому розділі праці), через багаторічні утиски і витіснення із питомого середовища сурогатною «художньо-самодіяльною» культурою залишилася майже невідомою. Книга є, по-суті, найпершою спробою розглянути цей феномен в масштабі усіх регіонів України і чи не єдиною такою спробою на теренах Європи. По-друге, книга має комплексний характер, розглядаючи народні інструменти у нерозривному зв'язку із музикою, що на них виконується. Разом із монографією-збірником «Українська інструментальна музика усної традиції», де представлено 100 оригінальних зразків народно-інструментальної музики із теренів усієї України, власноруч записаних і проаналізованих автором у 5-му розділі номінованої книги, вона становить повноцінну діалогію про традиційну музично-інструментальну культуру як явище. Тут треба ще раз зазначити, що у світі є небагато прикладів висвітлення такого масиву інструментів і традиційної музики однією людиною, про що є відповідні фахові рецензії в Україні та закордоном. По-третє, автор дотримується надзвичайно активної життєвої та пропагандистської позиції, невтомно пропонуючи середовищу, розроблену в обох книгах методика науково-виконавської реконструкції традиційної інструментальної музики, яка є унікальною художньою цінністю і без активного втручання фольклористів може назавжди відійти у небуття.

Двадцятирічне спостереження за процесом виховання студентів-композиторів та теоретиків у стінах НМАУ ім. П. Чайковського і, загалом, в Україні на задекларованих у даній праці естетичних засадах дає мені підставу стверджувати потужну силу цієї глибоко закоріненої у народній культурі естетики, її основоположну роль у становленні молодішої генерації українських музикантів і молоді, взагалі. Студенти не просто захоплено відвідують лекції та численні виховні акції, школи традиційного танцю, що відбуваються за викладеними тут принципами — цей рух стає дедалі масовішим. Й, нарешті, останнє, що змушує кожного з нас підтримати розглядувану тут книгу. Червоною ниткою на усіх її сторінках простежується патріотична позиція автора, безкомпромісне ставлення до нівеляційних процесів, відверто й цинічно впроваджуваних у наше сьогодення. Чиста стилістика інструментальної автентики, видобута із цілющих криниць фольклорної творчості і, навіть, правопис книги утверджують думку про невідворотність і нагальну необхідність процесу щоденної боротьби за чистоту нашої традиційної культури, без чого не може бути цивілізованого руху вперед, взагалі [25].

Багато уваги концепції номінованої монографії М. Хая, присвятили й друковані видання, наприклад: «В музеї книги і друкарства Михайло Хай презентував книгу «Музично-інструментальна культура українців» (фольклорна традиція). Цю книгу висунуто на здобуття Національної премії України імені Тараса Шевченка у 2013 році... Книга є найпершою спробою в українському етноінструментознавстві досягнути часово-просторові обшири побутування явищ традиційного інструменталізму у всіх аспектах дослідження: історичному, класифікаційному, регіональному, індивідуально-психологічному, — розповідає про свою книгу Михайло Хай. Вона написана живою, неспотвореною сучасним канцелярським суржиком, мовою, стилістично-правописні норми якої повертають читача до органіки м'якої української вимови, до фонетики, що напрочуд природно співвідноситься з так само природною артикуляцією більшості автентичних музичних інструментів українців.

На обговорення концепції книги було винесено такі положення: народна інструментальна музика — музика контактної комунікації; історія: долисенківський період; інструментальна автентика та інструментальний кіч; традиція й наукова реконструкція.

Вперше в українській культурі ця книга виокремлює музично-інструментальну культуру як оригінальне явище, — підкреслила у своєму виступі Раїса Гусак, заслужена артистка України, доцент Київського

національного університету культури і мистецтв. Кожна музика має свою функцію. Михайло Хай доклав багато зусиль і роботи, аби зібрати, дослідити, видати цю книгу, передати наступним поколінням. Книга цікава як для фахівців, так і для масового читача, представляє концепцію історичного вивчення, структурного дослідження та науково-реконструктивного відтворення автентичних і автохтонних форм. Вона передбачає цілу низку новітніх методологічних підходів, аналітичних методик і поглядів, покликаних звернути увагу не на застарілі, політично й теоретично заангажовані, художньо-самодіяльніцькі чи «народно-академічні» підходи, а на наукове відновлення (реставрацію) достеменно традиційних форм народної культури.

На презентації в обговоренні книги активну участь взяли відомий фольклорист, професор Євген Єфремов, музикознавець Анатолій Калениченко, голова київського кобзарського цеху Микола Товкайло. Від комітету з Національної премії імені Тараса Шевченка участь у презентації книги взяв член комітету Віктор Гуцал. Читач отримав неймовірно цінний подарунок — сягнути доісторичних, давньоукраїнських глибин генези і еволюції нашої культури, пізнати фальш великодержавницьких доктрин, істинну критику Гната Хоткевича, працелюбність і принциповість Миколи Лисенка і Філарета Колесси» [26].

Інший популярний часопис — газета «День» — з приводу резонансу навколо діяльності невтомного сподвижника української традиційної музики писала: «Михайло Хай з науковою точністю зафіксував тисячі зразків української інструментальної музики: пастушої, обрядової, ритуальної, календарної, танцювальної... Граючи на двох десятках народних музичних інструментів, М. Хай постійно гастролює з концертами містами і селами України, на яких можна почути давні народні думи, билини та пісні духовного і світського змісту. По-суті, в такий спосіб він демонструє зразки поєднання теорії з практикою» [27].

Крім теоретико-пізнавальної важливості, презентаційні заходи «шевченківського періоду» 2012–2013 рр. мали й потужну художньо-перцептивну й ілюстративну навантаженість. Так, присутній на презентації книги у переповненому залі Академії наук на Грушевського, 4, член Шевченківського Комітету, поет Іван Драч у радіоінтерв'ю зазначав: «Діяльність такого потужного сподвижника нашої традиційної музичної культури — це подвиг в ім'я України. Я дуже співчуваю людям, котрі цього не чули». А «школа танців», що тривала тоді понад 5 годин мало не до опівночі навіть викликала

побоювання адміністрацій Інститутів гуманітарної секції НАНУ за цілість фундаментальної сталінської будівлі.

На центральному дійстві «кампанії» 2013 року в Будинку книги — інший член Комітету — Віктор Гуцал був дуже здивований, що жоден із виконавців-ілюстраторів вечора не є «професіоналом». Відомому диригентові — професіоналові «композиторського типу» ніяк не вірилося, що такою легкістю й філігранністю техніки, наприклад, смичкового *spiccato*, можуть вільно володіти люди, що не студіювали спеціальних виконавських курсів. Те, на що академічні скрипалі витрачають цілі десятиліття схоластично виснажливої праці у народних, що ні хвилини не студіювали жодних «Методик гри на скрипці», виходило настільки природно і безпосередньо, що Віктор Омелянович лише головою похитував.

«Вони закінчували іншу Академію — фольклорну — резюмував тоді Михайло, — її методико-педагогічні засади інші — діаметрально протилежні до «консерваторських». Але, як бачите, не менш результативні... І це стосується не лише корифеїв-автентиків — братів Прилипчанів, Чередників, Могура, Тафійчука, Кумлика, Ігнатища, Воробця, Мураля, Васильченка, Запорожця та ін., але й скрипалів-реконструкторів, що опановують гру на народній скрипці «з нуля» — Олега Бута, Юрія Шевченка, Тараса Капущака, Сергія Постолюникова, Северина Данилейка, Михайла Качалова, Євгенії Шульги та ін.»

«Школи» пастівницької/пастушої сопілкової традиції (пищавкової, гайдівницької, фрількової, флоерської, тилинкарської, дудкарської тощо) у різних регіонах України дослідник вивчав лише принагідно, але його праця над двома кандидатськими дисертаціями (Н. Ганудельової та Я. Товкайло) в якості наукового керівника та дослідницькі і нотні публікації (разом із роботами І. Мацієвського, Б. Яремка та ін.) внесли помітний слід у цю галузь вітчизняного і, ширше, світового етноінструментознавства. Спроба порівняльного зіставлення спільностей і антиномій її з традицією китайської народної флейти «дідз» в магістерській праці У Їфан є хоч і досить скромною, проте, поки-що єдиною в українсько-китайських етноорганологічних дослідженнях.

Не менш бурхливі дискусії викликала й четверта за ліком монографія «Микола Будник і кобзарство», у якій автор з позиції очевидця і побратима легендарного Панотця Київського кобзарського цеху М. Будника здійснює сміливий екскурс в історію й теорію однієї з найфеноменальніших художніх традицій українського

етносу — кобзарства і лірництва. Будучи сам досвідченим практиком-реконструктором гри на колісній лірі та старосвітській бандурі, він вперше в українському кобзарознавстві гостро і полемічно взявся критикувати у цій книзі не лише паралельно-культурницьку доктрину «сучасного кобзарства»/«кобзарського мистецтва» (Г. Хоткевич та ін.), а й у такий самий дошкульний спосіб критично (а подекуди й самокритично) розглядає складні проблеми науково-виконавської реконструкції в роботі Київського та Харківського кобзарських і рідного Львівського лірницького цехів. Та як не старалися побратими дійти згоди «не виносячи сміття із хати» — їм це ніяк, як бачимо, не вдавалося. Внутрішньо-цехові та й міжцехові дискусії рідко призводили до порозуміння, оскільки контингент братчиків був настільки неоднорідний, що скерувати його в якесь єдине русло було просто неможливо.

На аж надто палкі звинувачення у малокопродуктивності своєї фейсбучної війни, Михайло відповідав: «Думаю, що у коротких постах ґрунтовні пояснення неможливі... сподіваюся, що цей методологічний, методичний і чисто практичний голод читачів принаймні частково втамує книга «Микола Будник і кобзарство», де окрім полеміки є й спроби системного погляду на супровідний інструментарій, жанрову структуру та виконавські особливості кобзарства й лірництва... хоч, боюся, що вичерпної відповіді на всі складні питання сучасного стану реконструкції традиції на сьогодні не може дати ніхто — надто сильно поруйновані самі джерела інформації про неї та слабо розпрацьовані методичні засади їх герменевтики... з часом, за умови інтенсивної й глибокої аналітичної праці, можливо, гострота цих методологічних протистоянь дещо спаде... хоч безумству безумців нема стриму, а готових ламати списи об це безумство стає щораз менше... аналізувати складно — простіше фантазувати — і в цьому вся біда».

Болісно переживав Михайло Осипович концепційні «зсуви» і в середині самого кобзарсько-лірницького науково-реконструктивного руху, що найсуттєвіше проявилось у спробах проникнення у «свята святих» цього напівзакритого дотепер середовища з боку його найзапекліших ворогів і опонентів, зокрема, у різкій зміні методологічно-ідейного курсу концепції X-го фестивалю «Кобзарська Трійця» у Києві. Іще болісніше сприймав відверто жорсткі і навіть нерідко жорсткі випадки невихованих і зарозумілих молодих колег, які у нестримному юнацькому максималізмі не вибирали форм і засобів у полеміці і спілкуванні. Кидався у вир безкомпромісної фестивально-мітингової

та фейсбучної боротьби наш професор не лише стосовно своїх вузько-фахових, а й з приводу дещо більш віддалених від них проблем сучасного кітчю і псевдонародної стилізації, наприклад, образотворчої та дизайнерської.

Цікаво, що лише тоді, як до тих «ватників», «півнів» і недоумкуватих «курок» він починав говорити їх «мовою» — мовою приниження і образ — вони одразу замовкали. Наукова і образно-емоційна аргументація, як правило, викликала ще більше роздратування і агресію. Однак, навіть такий, чисто фейсбучний за формою і змістом «фольклорно-етнографічний лікнеп» на його думку давав певну користь. Принаймні, ту, що на якусь мить затикав роти невігласам і віднаходив та залучав до дискурсу знавців та шанувальників, які до цього чомусь (можливо, від пригнічення і безсилля) мовчали.

Мистецько-художні та фольклористичні проекти п. Михайла завжди мали і мають естетично глибоко закорінений у фольклор і патріотично забарвлений характер. Чи це були найперші спроби організації українських оркестрів у Дрогобичі, чи капела бандуристів у Кодаках та ансамблі сопілкарів і дитячі фольклорні гуртки у Броварях на Київщині, чи відділ фольклористичних досліджень УКСП «Кобза», що по підступній ліквідації її кравчуківськими службістами переріс у ТзОВ «Українська експериментальна лабораторія фольклору» (УЕЛФ), чи перші в Україні цифрові Digital-записи фольклору та аудіо альбоми на їх основі, а чи найостанніші його зусилля над захистом традиційної й реформуванням культури шляхом Всеукраїнського семінару-практикуму, поспіль, — все це вимагало неймовірної віддачі сил, ангельського терпіння до ворогів і заздрісників і послідовного наполегливого руху вперед. Численні поразки і підстави, зради «друзів», методичні переслідування у консерваторії і дещо менш підступні «підніжки» в ІМФЕ, життєві негаразди із житлом і постійні матеріальні нестатки — ніщо не змогло зламати його віри у добрих людей, відданість ідеалам Народності і Добра. Аби бодай приблизно уявити собі обсяг і фахову специфіку цієї роботи варто познайомитись із розробленим Михайлом Осиповичем «Проектом створення ІТКСУ».

Якщо зважити, що шлях до представлення цього проєкту на розгляд Науково-методичної ради Міністерства культури України з питань захисту культурної спадщини, до складу якої проф. М. Хая ввели внаслідок копіткої і наполегливої діяльності ініціативної групи із захисту тієї ж традиційної культури вже аж після Майдану, лежав через

численні виступи на конференціях, публікаціях у пресі, на радіо, соціальних мережах та науково-методичних збірниках ще за відверто антиукраїнського режиму [29], то можна собі уявити усі перипетії цього процесу. Проект, попри позитивному ставленні до нього міністра Є. Нищука, після його підступного зняття спікала доля багатьох інших починань Михайла Хая — так само цинічної й брутално високомірної відмови. Невдовзі Раду переформатували, вилучивши із неї усіх принципових науковців, що перешкоджали нищити архітектуру і культуру Києва і цілої України. Нищівний наступ на етнокод нації набрав ще страхітливіших форм — економічного, психологічного і просто фізичного знищення культури, освіти, гуманітаристики й цілої Національної академії наук України. І навпаки — цинічної демонстрації підтримки «естетики» шароварщини, «андреєвщини», кітчю і московського (не лише за мовою, а й естетичною суттю) шоубізу.

На цілком природне і логічне запитання, чому для нищення українського етнічного звукоідеалу московськими домрами, балалайками, баянами та ганебними шоу «зірок» Поплавського у Мінкульті є мільйони гривень, а для підтримки традиційної культури завжди хронічно «не вистачає» жодної копійки, заступник міністра, вихованок київського «кулька», основною функцією якого було прощтовхування фінансування для проектів сумнівної вартості на кшталт усіляких «кроків до зірок», підписант листа-відписки відповів ехидною посмішкою — нема коштів і все тут. Пооббивавши добряче сходи Мінкульту та інших казенних організацій і повністю втративши надію на втілення свого проекту у реальне життя, довелося панові професору пристати на пропозицію другого так само переслідуваного ентузіаста української справи — ректора, знищеного під корінь Міністром Вакарчуком Університету «Львівська Ставропігія» проф. Я. Кміта. Вченою радою цього університету було вирішено ідею ІТКСУ втілити частково, як навчальний проект додаткового післядипломного курсу навчання під егідою очолюваної проф. Кмітом Кафедри ЮНЕСКО по впровадженню новачійних проектів.

На жаль, через відсутність елементарного фінансування станом на сьогодні із поданих 7-ми заяв лише 3-м слухачам цього «героїчного», як його називає сам директор експериментального Інституту проф. М. Хай, вдалося пройти усі 3-модулі доволі насиченої програми й отримати єдині у світі унікальні Сертифікати ЮНЕСКО із неіснуючих поки-що ніде, крім України, спеціалізацій, а саме: Ярина Товкайло (Київ), Віктор Левицький (Іванофранківськ) — дослідник-реконструктор

гри на традиційних музичних інструментах та Євгенія Шульга (Київ) етнохореолог-реконструктор українських традиційних танців, реконструктор гри на традиційних музичних інструментах. Особливо важливим успіхом цього проекту, вочевидь, слід вважати останній Сертифікат, якщо зважити, що окрім праць В. Верховинця та Р. Гарасимчука етнохореологія як окремий фах в Україні майже відсутній, а експериментальна співпраця проф. Хая із доц. Східноєвропейського університету ім. Лесі Українки, канд. мистецтвознавства Лесею Косаковською лише нещодавно розпочалася. Унікальний прецедент експерименту на сьогодні створено. Однак, на майбутнє його продовження та розширення переліку спеціальностей залишається лише сподіватися в очікуванні кращих часів...

Бурхливі події Євромайдану застали героя нашої книги на лікарняному — із переломом плеча. Але ніякі лікарі не змогли умовити його дбати лише про здоров'я. Зрештою, про це докладніше інформують його майже документальні публікації. Що важчою і складнішою ставала ситуація на фронті, то світлішою й концентрованою формувалися думка і позиція Михайла щодо запроданської і т. зв. «ватованої» частини української спільноти та її нікчемної й підступної 5-ї колони, що сформувалася навколо дуже важкої атмосфери, пов'язаної із догналівською сектою, у тенета якої потрапив один із побратимів — Василь Кирилич. Пам'ятаючи, як непросто було йому самому свого часу у фальшивому й наскрізь просякнутому недоброзичливостю Дрогобичі, він боровся за душу і, головне, громадянську позицію члена свого цеху до кінця. В час, коли вже усі колишні друзі цілком відвернулися від Василя і навіть вимагали виключити його із своїх лав, Михайло написав у Фейсбуці: «Це не гра слів, а жорстока діалектика сьогодення, де раби повстали, але не всім до снаги засвоїти солодкий смак свободи — хтось паталогічно боїться її кількості, аби пупець не розв'язався, а більшість ніяк не хоче вилазити із своїх ватованок, бо так до них, разом із кирзовими чобітьми, звикла, що заради цукерки вряди-годи ладна не скидати їх до кінця віку... Те, що у кожному міліграмі тої чоколяди кров її батьків, синів і побратимів, якимось не важить — головне нинішній день пережити — а там якимось буде... Але, на щастя наше і прийдешніх поколінь, у свідомості найкращої частини українства прокинувся дух Мазепи і Хмеля, Петлюри і Бандери, Шевченка і Франка... тому тремтіть недолюдки, настав час недогромадянам недодержави ставати вільними людьми... вата і холуйська рабська

покірність — то не про нас і не для нас... саме українцям Господь довірив першими встати з колін і довести усьому скурвленому і зганьбленому світови, що правда, чесність і праця — це не порожні слова... саме ми, а не хтось інший, маємо святим і чистим вогнем Майдану випалити усю скверну із заплюгавлених тіл і душ доценту звироднілого людства... саме нам випало перемогти запроданську гідру проклятих Богом і людьми виплодків — фарисейських нащадків Мойсея, що полишивши свою вітцівщину, вирішили собі згорнути кубло зі столицею у нашому святилищі — стольному давньому граді Києві... і ми переможемо, бо з нами Бог, з нами Правда і їх сутність — УКРАЇНА...».

Ще гостріше і точніше висловився пан Михайло у коменті-відповіді на нападки «ватників» із сучасної 5-ї колони, що «як мухи» обсіли активні пости Василя Кирилича, в одному з яких ішлося про вивіску у одному із найфешенебельніших трускавецьких готелів «Женева» «Москалів не обслуговуємо»: «Річ не в коріннях і навіть не в історії, якої мої «опоненти» геть не знають, а у ментальності і культурі кожного індивіда — якщо людина вважає, що вона може спокійно їсти борщ, хліб, милуватися краєвидами, архітектурою і т.п. і при цьому зневажати мову, культуру і вважати себе «хазяїном» цієї землі за принципом не вельми розумної жінки Путіна «где язык — там і Рассея» — така людина дикий варвар і маскаль... Таких не лише у трускавецький чи в якийсь інший готель, а й взагалі у цивілізоване товариство пускати не можна... Наслідки такої хамської поведінки ми, власне, і пожинаємо зараз. І, навпаки — людина толерантна і високоосвічена ніколи не дозволить собі, поважаючи своє, претендувати на не належне їй чуже...»

А у приватних розмовах із Василем Кириличем Михайло постійно не втомлювався запитувати: «Іде жорстока війна, розв'язана найпідступнішим ворогом при допомозі таких ворожих агентів, як Твої чехи, котрих на нашу землю ніхто не запрошував. В такій ситуації необхідно визначитись, по який бік барикад хто із нас стоїть... Так з ким Ти, Васильку, з Україною, чи з її ворогами?». Як правило, при цьому запитанні агресивна релігійна риторика опонента вщухала, а на категоричність поставленого запитання відповіді не знаходилося. А на постійні дорікання друзів і побратимів по цеху за контакт із «відступником» був єдиний аргумент: «Втопити людину не важко — значно важче кинути їй хворостину і вирятувати із трясовини».

Співзвучними із антимосковськими поглядами пана Михайла є майже усі публікації своєрідної книги-цитатника його дрогобицького

побратима і однодумця А. Гуцака під недвозначною назвою «Москалі» [39], яку із великими труднощами придбавши через вкрай мізерний тираж, наш професор пропонує читати усім, хто іще має бодай крихту сумніву у нищівній, паскудній, по-садистськи жорстокій, вічно п'яній, свинячій, тваринницькій, лінивій, злій і забембаній сутності «москаля» як нелюдської, зоологічної за своєю природою істоти.

У ще одному із ФБпостів читаємо: «Ми українці, тут наша земля! (В. Чорновіл). Нам нема куди їхати з неї! Не звужуйте нашого ментального простору, бо не помітите, як ваш звужиться до невпізнання... Це уже відбувається... Хто цього не помітить — залишиться на маргінезах процесу... Біда у тім, що ці «ватники»/вороги усього українського не лише на сторінках Фейсбуку, а причаїлися по всіх закутках нашого життя і знову плетуть мереживо своїх отруйних сітей, прикидуючись ніби-то московськомовними патріотами України... Скільки маскаля, як того вовка, не годуй — його, однак, у ліс тягне... Треба чітко розрізняти, хто перед тобою — Друг чи ворог... Не треба будувати собі ілюзій про «патріотизм усіх руських»... Такого ніколи не існувало... Існує лише патріотизм русичів-українців... Все інше — від лукавого, через що і ллється кров...

Такі розлогі фейсбучні спічі, на наш погляд, дещо виходять за межі примітивної фейсбучної риторики й несуть в собі вартості якщо не чисто наукових, то принаймні публіцистично загострених мистецько-політологічних алюзій, спроможних, з одного боку, заспокоїти збентежену душу самого автора, а з іншого — скерувати «дорогих опонентів» у русло фольклористичних знань і візій, котрі на його переконання є чи не єдиним засобом пізнання народної мудрості, чим, власне, і є фольклор та знання про нього. Але боротьба в тилу із чиновниками та фейсбучна війна із «ватниками» вдома на дивані настільки гнітила, що змучена нею душа підсвідомо рвалася туди, де ясність помислів і справжній патріотизм були поза сумнівом. У такому стані працювати далі було неможливо — постійні форми роботи у Київграді, Українському домі, на сцені Майдану згортались, фронтові концертні бригади формувались невідомими і недоступними для Михайла шляхами, здоров'я «скрипіло» і він вирішив на 12 днів виїхати на Одещину, де вже давно, його чекали невідкладні справи, а одеські події біля Облпрофради бентежили неспокій в душі. Так народилася ціла серія публіцистичних статей «майданно-фронтового періоду» (30–33, 36–37).

По приїзді з Одеси моніторинг подій у Фейсбуці продовжився. Про одну із акцій по збору коштів для бійців фронту за участю пана Михайла тут повідомлялося: «Домовий, але ТЕРМОЯДЕРНИЙ концерт Хореї Козацької. Спочатку виступив лірник Михайло Хай. Цікаво. Коли я навчався в 10 класі, то я прогулюючи школу на майдані Незалежності побачив лірника. Сів і дві години слухав його. Так почалося моє глибоке зацікавлення автентичною музикою. Це був Михайло Хай. От і зараз було цікаво почути цього патріарха. Прошло літ та літ... Потім виступило декілька музикантів... Я навіть не чекав, що такий маленький концерт буде настільки вдалим. Музики намагалися показати все своє почуття та навіть змагалися один з одним. ДЯКУЮ!» Зважено й консолідовано підсумовує Михайло Хай своє тлумачення фольклорної етики й естетики у таких рядках доповіді на «Бандерівських читаннях»: «Ворог завжди добре розумів і розуміє важливість і могутність духу усної традиції. Бо сила впливу епічних співців-рапсодів на безпосередніх її носіїв-реципієнтів та наукового знання про них у декілька разів потужніша навіть від сили «писемної» літератури й науково-теоретичної практики. Усна історія народу у вигляді фольклорної традиції завжди правдивіше і достовірніше відтворювала справжню сутність етнокоду нації, ніж фантазмагоричні домисли історії писемної.

Ми уже вкотре програємо у перипетіях своєї віковичної боротьби за державну незалежність від ненаситних ворогів, але в стратегії нашого поступу до високодуховних чеснот і цінностей ми завжди перемагали і будемо перемагати. Для цього треба тільки всім народом усвідомити й впроваджувати у повсякденний побут наші віковичні духовні й народні традиції тут і зараз, в жорстоких умовах «внутрішньої війни». Бо вони пильно стоять на сторожі одвічних національних цінностей, забезпечуючи надійний тил і духовну опору воїнам «зовнішнього фронту» і наближаючи таким чином час і годину неодмінної перемоги над диким, безбожним і жорстоким ворогом» [38, с. 284–285].

Своєрідним підсумком життя стало 70-річчя Ювіляра, яке він категорично вирішив відзначити у притаманному йому стилі. Відмовившись від модних у таких випадках заходів «На пошану...», скромну офіційну академію у рідному інституті продовжили презентації, радіо- і телепрограми у Києві, Одесі, Конотопі, Меджибожі, Перемишлі, Вроцлаві, Лігниці, Варшаві, Рівному, Чернігові, Старому Самборі, Лютовиськах, Олевську, Львові, Дрогобичі, Нагуєвичях, Хмельницькому... Не вдалися, на жаль, заплановані акції у Тернополі,

Івано-Франківську, Вінниці і, що особливо боляче, у рідному Самборі, де чиновники від культури неодноразово демонстрували, що праці і заслуги «столичного професора» їм нецікаві і навіть протиставляли їх своїм самодіяльно-культосвітнім підходам.

У географії цих зустрічей та, особливо, в концепції спільної із Л. Федоронько збірки «Динаміка фольклорної традиції сіл Лютовисько та Биличі на Старосамбірщині» виразно простежується тенденція до повернення зацікавлення Бойківщиною та рідними бойківсько-підгірськими, надсянськими і навіть закерзонськими теренами. Михайло дуже любить дітей — і чужих (учнів) і своїх з єдиним поки-що онуком. «Ця любов — взаємна. Вона приносить чимало клопотів, але радість від їхніх успіхів і самого спілкування може зрівнятися хіба-що із радістю наукового пошуку та глибиною парадигматичної аналітики... Хіба заради цього варто жити — все інше тлінне не варте навіть розчарування» — говорить він.

Не спромігшись утримати позицій на кафедрі і виплеканих упродовж 24-х років курсів інструментального фольклору та гри на традиційних інструментах у стінах консерваторії, важко переживши драконівську «оптимізацію» відновленого дітища К. Квітки — відділу етномузикології та звільнення улюбленої вчительки С. Грици, не добившись обіцяної прописки у Києві сорокатирирічний учений і сподвижник традиційної музичної культури українців аж в часи загострення жорстокої війни з московськими ордінцями дочекався певної уваги бойківських громад Львівщини до його теоретичних і, особливо, практичних науково-реконструктивних проєктів.

Співпраця із багатьма культурними акціями ВО «Свобода», бойківськими громадами Львівщини і Польщі, боротьба за відновлення роботи знищеного вакарчуківщиною Університету «Львівська Ставропігія», перспектива створення омріяного Центру Бойківської традиційної культури у Нагуєвичах поступово скерували увагу і діяльність Михайла Осиповича на рідні терени. У цьому є щось символічне — скільки не тягнись до небесних обширів, а земне тяжіння «малої батьківщини» дає про себе знати.

Михайло Хай — унікальна постать сучасної української музичної культури. Засобами своїх аналітичних студій, педагогічною, виховною та просвітницькою роботою він єднає минуле, сьогодення й майбутнє вітчизняної історії. Знаменно, що коли в Україні замовляла ліра останнього лірника Івана Власюка з Волині, пан Михайло сам

став лірником, започаткувавши так званий вторинний напрямок науково-виконавської реконструкції вітчизняного традиційного лірництва. Як вчений-дослідник М. Хай заснував в Україні також вторинний науково-виконавський реконструктивний рух традиційної інструментальної музики. Лише останніми роками заснував Львівський лірницький цех і був обраний його Головою-цехмайстром (2010), Етнофести «Лірницька Покрова» (2010–2017), «Креси» (2012–2014), «Кобзарсько-лірницька Покрова у Києві» (2013–2017), «Лірницький Великдень у Львові» (2016–2018), оригінальна концепція Акцій яких єдина в Україні (а може й у світі) спрямована на відновлення (реконструкцію), а, відтак, і «утривалення» закономірностей відтворення автентичної фольклорної естетики в умовах її тотального нівелювання і зникнення.

Замість висновків

Продовжуючи думку директора Інституту етномузикології Варшавського університету й колеги Михайла Хая з вузького фаху, професора Пьотра Дагліґа про те, що його праці слід перевидавати в Європі й за океаном, аби там їх ідеями не скористалися безчесні й користюлюбні товстосуми, мусимо констатувати, що сам Михайло ніколи не висловлювався проти цього. Швидше, навпаки, завжди дуже шкодував, що морально й художньо збанкрутілий світ у своїй стрімкій деградації дедалі більше віддаляється від його передових і прогресивних методологічних й художньо-реконструкторських поривань. Зовсім не обов'язково їхати, вважає «Маестро-НеФолк», з теренів, де традиція, хоч і також уже просто на очах зникає, але її обриси іще живі у спогадах людей-етнофорів. Наука про фольклор в Україні чи не найрозвинутіша в світі, на відміну від заокеанських країн, де самої традиції ніколи не було й нема, а наука про неї — компаративістика — займається зіставленням уламків живих традицій усєї ойкумени. «Це теорія і практика не культури і традиції, а їх відсутності і нищення!» — мовить він.

Як приклад, що найконтрастніше підтверджує цю думку, учений-реконструктор завжди наводить науковий подвиг і драматичний його вислід свого побратима — американця Білла Нолла, котрий проїхав усі континенти, проте — що таке традиція — почав розуміти тільки у Польщі, а апогею своїх досліджень досяг таки в Україні, заставши тут іще не лише релікти самої традиції, а й необхідну для її вивчення методологічну наукову базу — школу

Сокальського-Потебні-Колесси-Квітки-Людкевича-Гошовського-Грици, помножену на натхненний методичний експедиційно-експериментальний доробок їх послідовників. Втративши цей неоціненний досвід природної фольклорної практики і відповідного їй наукового середовища по поверненні до США, автор народженої в Україні теорії «паралельної культури», палкий прихильник й популяризатор методики «усної історії», втілених тут в численних працях і остаточно сформульованих у його знаменитій «Трансформації...», нічим уже не зміг здивувати.

Навіть у найближчій до України науковій думці Польщі, крім самого П. Дагліґа, частково, П. Гроховського, Р. Ганая, Я. Прусіновського, В. Броди, М. Віконт, Т. Наконечної та деяких інших своїх колег, Михайло Хай спостерігає поступове сповзання й відхилення від цих позицій у бік «масово-збанкрутілого мислення». В такій ситуації їхати туди з лекціями і концертами «маестро» від фольклору вважає дуже важливою, хоч і досить таки безнадійною справою... Залишається — працювати у шухляду, для тих молодих, світлих розумом, багатих духом і прагненням національної ідентичності, що «постануть після нас». Передові ідеї ніколи не сприймалися сучасниками, перед якими вони висловлювалися. Їм потрібен час, щоб суб'єкти їх усвідомлення засвоїли незбагненність і неминучість реконструювання об'єктів їх утілення. Чи буде це через 50, 100, 200 чи й більше років — не так важливо. Головне, що воно обов'язково буде. Бо інакше — Армагедон!

На тлі великої зневіри загалу й «гібридного» наступу ворога на обох фронтах така віра, оперта на безсмертні художньо-музичні цінності й потенційні вартості духу, віри в Бога і Україну багато важить. Одним із найголовніших завдань цієї статті є необхідність сказати про це саме тепер, ще за життя, коли сам суб'єкт дослідження може багато дечого сказати сам і виправити автора в живому спілкуванні. Бо практику, коли теоретики-біографи очікують, коли суб'єкти їхніх досліджень вже нічого застерегти не можуть — навряд чи можна назвати коректною, справедливою... і об'єктивною.

Розглянута в 5-ти монографіях (з яких 4 — монографії-збірники із об'ємними нотними додатками), в понад 270-ти опублікованих статтях, численних фонографічних, мультимедійних і медійних проектах, рефератах та рецензіях, проблематика, останнім часом викликає широку дискусію в Україні та за кордоном. Вона триває і сьогодні. Скільки її не продовжувати — кінця не видно. Тому, перериваючи цей вічний дискурс на якусь мить, сподіваємось на все нові й нові зустрічі із людиною,

для якої перманентний науковий дискурс — це не просто спосіб висловлення думок і переконань, а принцип і засіб існування, думання й практичної дії носіїв-етнофорів Традиції — її Творців й Дослідників.

Список використаних джерел:

1. Михайло Хай. «Світлий пам'яті Зенона Гузара». *Франкова криниця* № 49 (147), 2011. С. 3.
2. Хай Михайло. Ненауково і неморально. *Галицька зоря*, Дрогобич, 04.08.2008, № 8. С. 3.
3. Казаков Г. М., Оберюхтін та ін. Плюралізм оцінок. *Музика*. № 1, 1991. С. 14–15.
4. Хай Михайло. *Музика Бойківщини*. К., 2002. 304 с.
5. Хай М. Двопланова манера звукоутворення в народних хорах. *Народна творчість та етнографія*. 1978. № 3. С. 65–69.
6. Хай М., Гадак Й. Світ музики. *Радянське слово*. 05. 1980. С. 3.
7. Хай М. У руслі народності. *Радянське слово*. 04. 1980. С. 3.
8. Кривошлик О. Скарби України. Виїзне засідання фольклорного гуртка в с. Пухівці. *Нове життя*. Бровари, 1988. С. 4.
9. Плачинда С. Він став Мамаєм... *Столиця*. № 8 (408). 22–28 лютого 2002. С. 23.
10. Хай М. Ау, аутентика!.. *Україна*. 1989. 45. С. 17–18.
11. Хай М. Бойківський скрипаль. *Музика*. 1983. № 6. С. 23–24.
12. Хай М. Кобзарська дума чи шлягер під бандуру? *Березіль*. 1991. № 7. С. 163–166.
13. Хай М. Коломийка у весільному обряді бойків. *Народна творчість та етнографія*. 1984. № 3. С. 50–54.
14. Хай М. Музичні інструменти бойків. *Народна творчість та етнографія*. 1988. № 5. С. 21–29.
15. Хай М. Релікти традиції гри на цимбалах на Наддніпрянщині. *Родовід*. 1993. Ч. II. С. 57–67.
16. Хай М. Стрій та звукоряд бойківських народних музичних інструментів як консерванти і деконсерванти інструментального стилю. *Турка*, 1992. С. 14–16.
17. Хай М. Традиційний музичний інструментарій Полісся (до питання примітиву в музиці). *Родовід*. 1998. Ч. 16. С. 104–113.

18. Хай М. Традиційні народні інструменти українців в аспекті сучасного суспільно-політичного процесу. *Проблеми етномузикології*. Київ, 1998. Вип. 1. С. 167–179.
19. Хай М. Й. Народна музична творчість. Український інструментальний фольклор» для композиторських факультетів вищих музичних навчальних закладів (укладач програми: Хай М. Й., доктор мистецтвознавства, професор; Видавництво НМАУ ім. П. Чайковського. Київ, 2012.
20. Хай М. Й. Колективне інструментальне музикування в школі. Дрогобич — Броварі. 1997. Рукопис. 96 с.
21. Олтаржевська Л. Музика — як ріка, а її позагачували греблями. «Україна молода», № 022 за 12.02.2013 р.
22. Дагліг П. Знак повернення передової позиції української етномузикології / Рецензія на монографію М. Хая «Музично-інструментальна культура українців (фольклорна традиція)». *Народна творчість та етнографія*. № 4 2008. С. 34–35.
23. П'яковський І. Нова етноінструментознавча монографія / Рецензія на монографію М. Хая «Музично-інструментальна культура українців (фольклорна традиція)». *Студії мистецтвознавчі*. Ч. 4 (20). Київ, 2007. С. 19–20.
24. У Етноклубі Михайло Хай та братчики Львівського лірницького цеху. Презентація книги М. Хая «Музично-інструментальна культура українців (фольклорна традиція)», висунуї на здобуття Національної премії України імені Т. Шевченка. URL: dzyga.com/ethnoclub.
25. Ляшенко Г. Добра манорія і правдива музика! Мовою фольклорної істини. URL: Київський кобзарський цех від 23 грудня 2012 р. о 17:35.
26. Чечель Л. Музика Контактної Комунікації. URL: Портал Культура, 28.01.2013 16:00.
27. Головка Т. Втрачене й призабуте. Михайло Хай досліджує скарби етномузики. *День* № 83–84. К., 2012. С. 23.
28. Шевельов Юрій. Над озером. Баварія. *Триптих про призначення України*. Харків, 2013. С. 18–78.
29. Хай М. Реформа галузі етномузикознавства — нагальна потреба державотворення. *Сучасні тенденції культури та державна і регіональна культурна політика*. Харків, 2009. С. 122–135.
30. Хай Михайло. Рефлексії над цінностями Євромайдану. Погляд із чату онлайн-трансляцій. *Київський Майдан. Незалежний бюлетень*, 6 січня 2014 року, № 6. С. 1–4.
31. Хай Михайло. Обережно — профанація! Зойки із підвалу й кабінетів Мінкульту. *Незалежний бюлетень*, 4 квітня 2014 року, № 13. С. 1–2.

32. Хай Михайло. «У хахлов» чи «У кацапів»? Фолклористичні нотатки із «жидобандерівської» Одеси. *Франковий край*. 8 серпня 2014, № 30 (40). С. 4.
33. Хай Михайло. За 300 метрів від фронту... URL: http://www.etnolog.org.ua/index.php?option=com_content&task=blogcategory&id=32&Itemid=35; Українська музична газета. 2015, жовтень — грудень. № 4. С. 10.
34. О. Забужко назвала сучасну Шевченківську премію типовою роздачею слонів. URL: <http://www.unn.com.ua/uk/news/1293065-o-zabuzhko-nazvala-suchasnu-shevchenkivsku-premiyi-tipovoyu-rozdacheyu-sloniv>.
35. Сверстюк Євген. Світлі голоси життя. Київ, 2015.
36. Хай Михайло. Санітарна зона терпимости і безкультур'я. Фолклоризматичні записки. *Франковий край*. 18 липня 2015 р. № 27 (88). С. 7.
37. Хай Михайло. Хто у Львові за Папу Римського? Роздуми над розфестиваленою під час війни Україною... // nadobryden.com, 2015
38. Хай Михайло. Репресії кобзарів, кобзаро- та етномузикознавчого ресурсу як метод ведення «малої війни» у 1920–2016 рр. *IV Бандерівські читання «Як завершити українську національну революцію»*. Київ, 2017. С. 277–285.
39. Гушак Андрій. Москалі. Дрогобич, 2017. 443 с.

References:

1. Khay, Mykhailo (2011). «Svitlii pamiati Zenona Huzara». *Frankova krynysia* № 49 (147). S. 3. [in Ukrainian]
2. Khay, Mykhailo (2008). Nenaukovo i nemoralno. *Halytska zoria, Drohobych*. № 8. S. 3. [in Ukrainian]
3. Kazakov, H. M. (2002). Oberiukhtin ta in. *Pliuralizm otsinok. Muzyka*. № 1, 1991. S. 14–15.
4. Khay, Mykhailo (1978). *Muzyka Boikivshchyny*. Kyiv. 304 s. [in Ukrainian]
5. Khay, M. Dvoplanova manera zvukoutvorennia v narodnykh khorakh. *Narodna tvorchist ta etnohrafii*. № 3. S.65–69. [in Ukrainian]
6. Khay, M., Hadiak Y. (1980). Svit muzyky. *Radianske slovo*. S. 3. [in Ukrainian]
7. Khay, M. (1980). U rusli narodnosti. *Radianske slovo*. S. 3. [in Ukrainian]
8. Kryvoshlyk, O. (1988). Skarby Ukrainy. Vyizne zasidannia folklornoho hurtka v s. Pukhivtsi. *Nove zhyttia. Brovari*. S. 4. [in Ukrainian]
9. Plachynda, S. (2002). Vin stav Mamaiem... *Stolytsia*. № 8 (408). S. 23. [in Ukrainian]

10. Khay, M. (1989). Au, autentyka!.. *Ukraina*. 45. S. 17–18. [in Ukrainian]
11. Khay, M. (1983). Boikivskiy skrypал. *Muzyka*. № 6. S. 23–24. [in Ukrainian]
12. Khay, M. (1991). Kobzarska дума chy shliaher pid banduru? *Berezil*. № 7. S. 163–166.
13. Khay, M. (1984). Kolomyika u vesilnomu obriadi boikiv // *Narodna tvorchist ta etnohrafia*. № 3. S. 50–54. [in Ukrainian]
14. Khay, M. (1988). Muzychni instrumenty boikiv. *Narodna tvorchist ta etnohrafia*. № 5. S. 21–29. [in Ukrainian]
15. Khay, M. (1993). Relikty tradytsii hry na tsymbalakh na Naddniproianshchyni. *Rodovid*. Ch. II. S. 57–67. [in Ukrainian]
16. Khay, M. (1992). Strii ta zvukoriad boikivskykh narodnykh muzychnykh instrumentiv yak konservanty i dekonservanty instrumentalnoho styliu. *Turka*. S. 14–16. [in Ukrainian]
17. Khay, M. (1998). Tradytsiinyi muzychni instrumentarii Polissia (do pytannia prymityvu v muzytsi). *Rodovid*. Ch. 16. S. 104–113. [in Ukrainian]
18. Khay, M. (1998). Tradytsiini narodni instrumenty ukrainsiv v aspekti suchasnoho suspilno-politychnoho protsesu. *Problemy etnomuzykologhii*. Kyiv. Vyp. 1. S. 167–179. [in Ukrainian]
19. Khay, M. Y. Narodna muzychna tvorchist. Ukrainskiyi instrumentalnyi folklor» dlia kompozytorskykh fakultetiv vyshchyykh muzychnykh navchalnykh zakladiv (ukladach prohramy: Khay M. Y., doktor mystetstvoznavstva, profesor; *Vydavnytstvo NMAU im. P. Chaikovskoho*. Kyiv, 2012. [in Ukrainian]
20. Khay, M. Y. (1997). Kolektyvne instrumentalne muzykuvannia v shkoli. *Drohobych — Brovari*. Rukopys. 96 s. [in Ukrainian]
21. Oltarzhevska, L. (2013). Muzyka — yak rika, a yii pozahachuvaly hrebliamy. *«Ukraina moloda»*, № 022 [in Ukrainian]
22. Dahlih, P. (2008). Znak povnennia peredovoi pozytsii ukrainskoi etnomuzykologhii /Retsenziia na monohrafiu M. Khaia «Muzychno-instrumentalna kultura ukrainsiv (folklorna tradytsiia)». *Narodna tvorchist ta etnohrafia*. № 4. S. 34–35. [in Ukrainian]
23. Piaskovskiy, I. (2007). Nova etnoinstrumentoznavcha monohrafia / Retsenziia na monohrafiu M. Khaya «Muzychno-instrumentalna kultura ukrainsiv (folklorna tradytsiia)». *Studii mystetstvoznavchi*. Ch. 4 (20). Kyiv. S. 19–20. [in Ukrainian]
24. U Etnoklubi Mykhailo Khay ta bratychky Lvivskoho lirnytskoho tsekhу. Prezentatsiia knyhy M. Khaya «Muzychno-instrumentalna kultura ukrainsiv (folklorna tradytsiia)», vysunoi na zdobuttia Natsionalnoi premii Ukrainy imeni T. Shevchenka. URL: dzyga.com/ethnoclub. [in Ukrainian]

25. Liashenko, H. (2012). Dobra manoriia i pravdyva muzyka! Movoiu folklornoii istyny. URL: Kyivskyi kobzarskyi tsekh. [in Ukrainian]
26. Chechel L. Muzyka Kontaktnoi Komunikatsii. URL: Portal Kultura, 28.01.2013 16:00.
27. Holovko, T. (2012). Vtrachene y pryزابute. Mykhailo Khai doslidzhuie skarby etnomuzyky. Den № 83–84. K. S. 23. [in Ukrainian]
28. Shevelov, Yurii. (2013). Nad ozerom. Bavariia. Tryptykh pro pryznachennia Ukrainy. Kharkiv. S. 18–78. [in Ukrainian]
29. Khay, M. (2009). Reforma haluzi etnomuzykoznavstva — nahalna potreba derzhavotvorennia. *Suchasni tendentsii kultury ta derzhavna i rehionalna kulturna polityka*. Kharkiv. S. 122–135. [in Ukrainian]
30. Khay, Mykhailo. Refleksii nad tsinnostiamy Evromaidanu. Pohliad iz chatu onlain-transliatsii. *Kyivskyi Maidan. Nezalezhnyi biuleten*, 6 sichnia 2014 roku, № 6. S. 1–4. [in Ukrainian]
31. Khay, Mykhailo. Oberezhno — profanatsiia! Zoiky iz pidvalu y kabinetiv Minkultu. *Nezalezhnyi biuleten*, 4 kvitnia 2014 roku, № 13. S. 1–2. [in Ukrainian]
32. Khay, Mykhailo. «U khakhlov» chy «U katsapiv»? Folklorystychni notatky iz «zhydobanderivskoi» Odesy. *Frankovyi krai*. 8 serpnia 2014, № 30 (40). S. 4. [in Ukrainian]
33. Khay, Mykhailo. Za 300 metriv vid frontu... URL: http://www.etnolog.org.ua/index.php?option=com_content&task=blogcategory&id=32&Itemid=35; *Ukrainska muzychna hazeta*. 2015, zhovten — hruden. № 4. S. 10. [in Ukrainian]
34. O. Zabuzhko nazvala suchasnu Shevchenkivsku premiiu typovoiu rozdacheu sloniv. URL: <http://www.unn.com.ua/uk/news/1293065-o-zabuzhko-nazvala-suchasnu-shevchenkivsku-premiyu-tipovoyu-rozdacheyu-sloniv>. [in Ukrainian]
35. Sverstiuk, Yevhen. (2015). Svitli holosy zhyttia. Kyiv. [in Ukrainian]
36. Khay, Mykhailo (2015). Sanitarna zona terpymosti i bezkultura. *Folkloryzmatychni zapysky. Frankovyi krai*. 18 lypnia 2015 r. № 27 (88). S. 7. [in Ukrainian]
37. Khay Mykhailo. Khto u Lvovi za Papu Rymskoho? Rozdumy nad rozfestyvalenoiu pid chas viiny Ukrainoiu... // nadobryden.com, 2015 [in Ukrainian]
38. Khay Mykhailo. Represii kobzariv, kobzaro- ta etnomuzykoznavchoho resursu yak metod vedennia «maloi viiny» u 1920–2016 rr. IV Banderivski chytannia «Iak zavershyty ukrainsku natsionalnu revoliutsiiu». Kyiv, 2017. S. 277–285. [in Ukrainian]
39. Hushchak, Andrii (2017). Moskali. Drohobych. 443 s. [in Ukrainian]



Мирослав Мацейків (Київ, Україна), доцент кафедри української музики та етномузикології НМАУ ім. П. Чайковського, доктор філософії, професор кафедри психології Східно-Європейського слов'янського університету

Myroslav Matseykiv (Kyiv, Ukraine), Associated Professor of the Department of Ukrainian Music and Ethnomusicology, NMAU. P. Tchaikovsky, Doctor of Philosophy, Professor of the Department of Psychology of the Eastern European Slavic University

ШТРИХИ ДО ПСИХОЛОГІЧНОГО ПОРТРЕТУ МИКОЛИ БУДНИКА

Перед тим, як розкрити психологічний портрет Миколи Будника слід дати основні характеристики психологічного портрету. Що це таке? Психологічний портрет — це сутнісне відображення психологічного світу особистості людини. Складання психологічного портрета особистості, — це досить складна робота. Вона важлива тим, що дозволяє поглянути на людину з різних сторін і отримати картину внутрішнього світу індивіда. Психологічний портрет, — це опис особливостей темпераменту і характеру людини, що дозволяє бачити лінію поведінки, здійснювані вчинки і реакцію на життєві ситуації. Якщо конференція, це спроба осмислення творчої особистості Миколи Будника, то організаторів зацікавила можливість отримати його психологічний портрет, про який йтиметься в цій статті.

Кожна людина володіє певним типом нервової системи, поведінковими особливостями, характером особистості та сукупністю індивідуальних якостей. Знаючи про це, можна написати психологічний портрет людини. Він допомагає знайти відображення внутрішнього світу особистості та знімає почуття і дії цього моменту. Кожна людина є індивідуальністю, володіє власним психічним світом, самостійно

регулює та аналізує свою поведінку. Поняття особистість, включає: темперамент, риси характеру, здібності, самооцінку, емоції, мотивації і соціальні установки. Всі ці особливості говорять про індивідуальність людини, визначають його значущі вчинки. Спосіб життя людини, її поведінка в тих чи інших обставинах обумовлюється особливостями темпераменту. Це найбільш значущий фактор з усіх, на яких будується психологічний портрет.

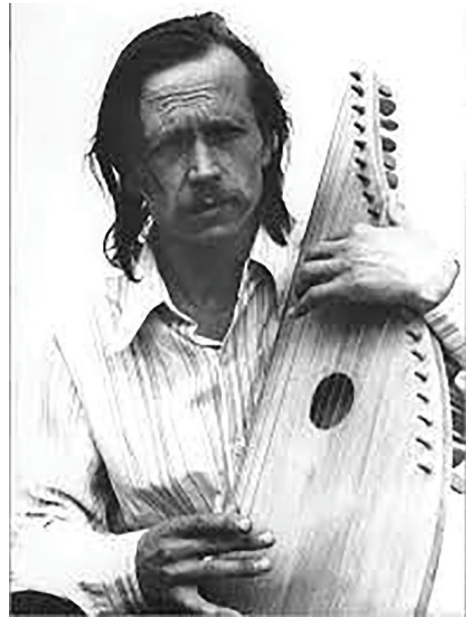
Сучасна психологія під терміном «темперамент» має на увазі особливості нервової системи і психіки індивіда. У це поняття входить: темп, інтенсивність протікання таких процесів і їх зміст. Це своєрідний біологічний фундамент особистості, характеристики якого передаються у спадок і майже не коригуються. Він показує ставлення людини до світу і виражається в поведінці і вчинках. Структура його розділяється на групи рис, що виражаються в відношенні особистості до себе, трудової діяльності, суспільства. Характер знаходиться в тісному взаємозв'язку з темпераментом, що обумовлює особливості поведінки індивіда в життєвих ситуаціях. Однак темперамент є вродженою особливістю, а характер змінюється протягом усього життя. Самохарактеристика є важливим моментом опису характеру людини. Прикладом цьому служать численні профілі в соціальних мережах.

Історичні видання, брошури, підручники, художня література наповнені відомостями про життя відомих персон. Звичайно, особливу увагу заслуговують їх психопортрети. Кожен хоче дізнатися тонкощі натури і схильності характеру О. Вересая, Г. Хоткевича й інших кобзарів. Характеристики виявляють причини їх поведінки, способу життя, формування мотивації. Аналіз проведено на основі особистих щоденників, письмових свідчень очевидців, розшифрованих архівів автора. Іноді для деталізації даних використовують збережені фото, відеофрагменти.



Проаналізувавши життєвий шлях Миколи Будника, вимальовуються особливості його особистості.

Відповідно до задуму складені персональні відомості про М. Будника: бандурист, художник, поет, громадський діяч. Згідно з методикою написання психологічного портрету особистості, слід описати персону М. Будника. Це чоловік, який при зустрічі справляє враження звичайної, простої людини невисокого зросту. З перших хвилин спілкування з М. Будником зразу ламається бар'єр, стає комфортно. Активна і працездатна особистість, ціле-



спрямована, дисциплінована, але в міру прагматична. Спокійний, навіть при наявності внутрішніх сум'яття і неприємностей. Присутня любов до мистецтва. Надмірне переживання з приводу стану української культури, зокрема кобзарської. Основна мотивація — жага творчості.

Неповторне, індивідуальне поєднання стійких психологічних рис особистості М. Будника і сукупність індивідуальних особливостей є складовою його характеру. Він — виконавець, який не лише складав твори, але й впливав на культурне життя громади навколо себе в застійні часи, запалював людей мистецтвом. Його шляхетний чин можна назвати — культурним волонтерством — подвижницьким життям, задля розбудови в умовах антиукраїнської політики більшовицької імперії українського культурного простору. Він, з його гострим відчуттям національного, не вписувався в існуючий тоталітарний режим та ідеологічні схеми. Життєву позицію М. Будника точно відтворює вислів Г. Хоткевича про те, що втрачаючи національність, людина тратить Бога в собі, тратить якийсь вищого типу регулятор, котрий направляє його діяльність.

М. Будник мав схильність до імпровізації, був творчою натурою. Він, як характеризує його М. Хай, поєднував риси кращих українських кобзарів. У, здавалось, звичайній людині втілювалися цінності і чесноти українського народу, активного буття автентичного

зразка. Він — втілення духовного підйому, що виражався в художньо довершеній епічній традиції. Твори у виконанні М. Будника отримали «нове життя». Він мав вроджену здатність повертати «забуту» історично-культурну кобзарську традицію. Виконуючи думи, вмів надати сюжетові глибокого змісту й сили експресії.



Розкриваючи зміст виконуваного твору, М. Будник використовував повторення смислово навантажених рядків, завдяки чому слова твору і музика асоціювалися з реальністю життя. Використовував уповільнення ритму, поєднання персоніфікованих монологів та діалогів, емоційні піднесення і спади голосу, поєднання речитативу і розлогого співу, що, разом з грою на кобзі, справляло особливе враження. Це був театр одного актора, який не лише давав естетичне задоволення, а й ніс ідеологічне навантаження. Завдяки своєму таланту М. Будник збуджував у слухачів почуття поваги до своєї історії, естетичні та патріотичні почуття. Саме це й вирізняло творчу манеру Миколи Будника й зробило його відомим.

Список використаних джерел:

1. Вересай Остап. Українська музична енциклопедія. Т. 1 / Гол. редкол. Г. Скрипник. Київ, 2006. С. 325–326.
2. Українські кобзарі, бандуристи, лірники. Енциклопедичний довідник. Львів, 2011. 316 с.
3. Хай М. Микола Будник і кобзарство. Львів, 2020. 380 с.

References:

1. Veresai, Ostap (2006). *Ukrainska muzychna entsyklopediia*. T. 1 / Hol. redkol. H. Skrypnyk. Kyiv. S. 325–326. [in Ukrainian]
2. *Ukrainski kobzari, bandurysty, lirnyky. Entsyklopedychnyi dovidnyk*. (2011). Lviv. 316 s. [in Ukrainian]
3. Khay, M. (2020). *Mykola Budnyk i kobzarstvo*. Lviv. 380 s. [in Ukrainian]



УДК 780.614.11:78.071.2Буд](477)

Анатолій Зборовський (Ірпін, Україна), директор Ірпінського історико-краєзнавчого музею

Anatoliy Zborovskiy (Irpin, Ukraine), Director of the Irpin Museum of History and Local Lore

ІСКРИ З ВОГНИЩА КОБЗАРЯ МИКОЛИ БУДНИКА

Sparks from the fire of kobzar Mykola Budnyk

24 лютого 2021 р. в Ірпінській міській бібліотеці ім. Максима Рильського відбулась презентація другого видання книги доктора мистецтвознавства, професора і цехмайстра Львівського лірницького цеху — Михайла Хая «Микола Будник і кобзарство». Перше видання побачило світ у 2015 році обмеженим накладом. Оскільки панотець і цехмайстер Київського кобзарського цеху, Микола Будник, останні десять років свого життя (1991–2001 рр.) прожив в Ірпені на Київщині, то коштом Ірпінської міськради та голови Інвестиційної ради міста, Володимира Карплюка, книгу М. Хая перевидано півтисячним накладом. Презентацію благословив настоятель Ірпінської парафії церкви святої мучениці Параскеви П'ятниці Православної церкви України о. Олексій.

Захід став вшануванням пам'яті Миколи Будника. Про роль цієї непересічної особистості у відродженні кобзарства говорили етномузиколог Михайло Хай, нинішній цехмайстер Київського кобзарського цеху, кандидат історичних наук Микола Товкайло та ін. Народний артист України Тарас Компаніченко зазначив, що життя Миколи Петровича обірвалося надто рано (він не дожив трохи більше півмісяця до свого 48-ліття). Тоді ми були молодші за нього. І ось його немає серед нас уже двадцять років. Тепер ми старші за нього. Кобзарі завжди були з народом. І ворог завжди люто розправлявся з народними співцями. Нині становище України знову схоже на трагічні минулі часи. Україна знову бореться проти московського агресора. Тарас Компаніченко виконав осучаснений варіант давньої пісні з цієї теми.

В концерті також взяли участь Михайло Хай, Микола Товкайло, заслужений артист України Тарас Силенко, кандидат архітектури, Назар Божинський, піонер дельтапланеризму Сергій Волченко і київський бандурист Ждан.

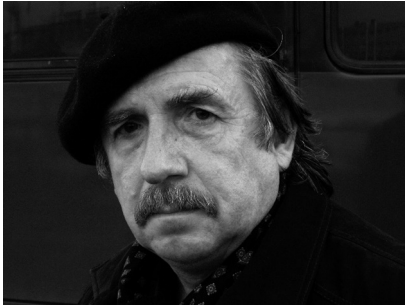
Назар Божинський подарував бібліотеці рукопис кобзарського самовчителя «Так сказав Микола Будник». Сергій Волченко згадав добрим словом свого ірпінського друга Сергія Шкарівського, з яким разом літали, пройшли Майдан і який віддав своє життя, щоб зупинити московську навалу. Учасників презентації привітали перший заступник Ірпінського міського голови Андрій Кравчук, депутат Ірпінської міськради, начальник відділу культури Євгенія Антонюк, депутати міськради Андрій Літвинов і Михайлина Скорик. Всі учасники презентації отримали книгу «Микола Будник і кобзарство» з автографом автора. До книги додано компактдиск із записом дум та інших пісень у виконанні Миколи Будника.

Кобзарі відвідали кладовище і поклали квіти на могилу Миколи Будника. Священик о. Олексій прочитав літію. Пролунали псалми і передзвін струн бандури. Михайло Хай подякував ірпінській владі і особисто начальнику відділу культури Євгенії Антонюк за хорошу організацію вшанування пам'яті Миколи Будника та побажав, щоб в оселі покійного кобзаря відкрили меморіальний музей.

А цей будинок, на якому зусиллями громадськості свого часу було встановлено пам'ятну дошку, опинився під загрозою знесення. Оселя належала трьом господарям. В частині, де жив Микола Будник, оселилася його небога. Якийсь підприємливий чоловік викупив дві частини будинку, заходився розбирати його і почав тиснути на спадкоємицю Миколи Петровича, щоб вона продала йому і третю частину. Громадськість обурилася. Ірпінська влада, щоб врятувати будинок, мусила звернутися до поліції. Зараз триває розслідування. Як повідомила офіцер поліції, воно може розтягнутися і на рік, і на два роки.

Комуністична влада винищувала кобзарів. Але архітектор Георгій Ткаченко, який перейняв кобзарську традицію від її носіїв, переїхав у Москву і залишився живий. Саме від нього через Миколу Будника ця традиція переймала молодь. Студенти, старшокласники відроджували кобзарство. Вони збиралися в Ірпені за адресою вулиця Українська, 56. Саме тут частину будинку для кобзаря Будника, а точніше для кобзарів, придбав український бізнесмен із Польщі Володимир Кашицький. Тут молоді люди вчилися у Миколи Петровича виготовляти кобзи,

бандури, торбани, ліри, гуслі та інші стародавні музичні інструменти й водночас засвоювали кобзарський репертуар і світогляд. В Ірпені проводили вечорниці, святкували Івана Купала та інші народні свята. В цій садибі палахкотіло вогнище української культури. Всі, хто спілкувався з Миколою Будником і кого турбує доля України, понесли у своїх душах іскру з цього вогнища. Не даймо згаснути цим іскрам і передаваймо священний вогонь іншим людям!



УДК 78.072:398](477)«19/20»Гри

Михайло Хай (Київ, Україна), доктор мистецтвознавства, професор, провідний науковий співробітник, завідувач сектору етномузикології Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Рильського НАН України

СОФІЯ ЙОСИПІВНА ГРИЦА (ЗАМІСТЬ НЕКРОЛОГУ)

Є втрати раптові, невідворотні, є випадкові, є й такі, що їх можна згодом відшкодувати матеріально чи морально, а є — що їх уже ніхто, у жодний спосіб і ніколи не виправить... Це втрата найдорожчої, найріднішої кожному із нас Людини, яка вклала у тебе і середовище, що нас усіх оточує, всю себе до решти й змінила все довкола докорінно, якісно й неповторно настільки, що воно вже ніколи не повернеться назад і не освітить більше весь наш простір/континуум новим, до того нечуваним й небаченим Світлом. А якщо йдеться про



Подвижника науки і праці, після якої парадигматика структури досліджуваного явища не затьмарує (як нерідко буває

у формальних структуралістів), а, навпаки, наближає до Істини Божої і наукової — відчуття втрати стає нестерпно важким, несправедливим і справді-таки непоправним... Такою була й назавжди залишиться у пам'яті всіх, хто її знав, читав, мав щастя слухати і спілкуватися, *Софія Йосипівна Грица*.

Софія Йосипівна прожила складне, але по-своєму щасливе й водночас насичене життєвими й науковими труднощами життя, наскрізь

просякнуте пахощами і чеснотами улюбленого предмету своїх досліджень і розмислів (*музичного фольклору* та його найглибшого й структурно чи не найскладнішого відгалуження — *музичної епіки*). Але сказати, що на сьогодні її фундаментальний і багатьма ще до усієї глибини не збагнений внесок в науку належним чином оцінений державою та нами, невдячними її учнями і, особливо, заздрісними колегами, аж ніяк не можна.

«Серце її не витримало найбільшої трагедії свого багатостраждального народу, який вона любила понад усе і традиційній музичній культурі котрого віддала себе до останку. Жорстока війна найпідступнішого московського окупанта — тирана усього світу і всієї людської цивілізації вирвала із світоглядної системи людства одну із *найоптимальніших ланок нашого суспільного розвитку і буття — систему модусу інтонаційного мислення середовища українців С. Й. Грици*» (із Некрологу). Тепер охороняти цю систему і саму системність мислення людства від засилля формалістів, заздрісників і посередностей виявиться значно важче.

Надаремне старатися в одній статті досягнути підсумковий експедиційний, науково-теоретичний та публіцистичний доробок видатної Ученої. Можна лише пошкодувати, що найголовніший на сьогодні біограф і учень С. Грици, проф. А. Іваницький за станом здоров'я не зміг розширити свого першого і єдиного наразі про Неї біографічного видання (Іваницький А. Софія Грица. Творчий портрет. Київ — Тернопіль, 2002. 44 с.). А дослідження не «портретного», а повноцінного монографічного формату ще залишається за нами, учнями і послідовниками уже, напевне, молодшої генерації. Подібно до того, як сама Софія Йосипівна формувалася як Учена світового рангу, розпочинаючи цей тернистий шлях із монографії про науковий феномен Ф. Колесси, наступні покоління етномузикологів й кобзарознавців мають для себе чудовий приклад для наслідування, поваги і, найголовніше, фахового науково-теоретичного вишколу колессівсько-грицівської проби.

«Кожен, хто прийшов у цей світ, прийшов з потаємною місією. Але недаремно Бог дав нам свободу волі: ніхто не знає свого призначення, проте Він поклав на нас вибір — і вибір залежить від нас. Ми можемо не знати, що на нас покладено, але духовна рефлексія, хто до неї схильний, покаже думаючим шлях до вічності й достоїнності» (Іваницький, цит. пр., С. 3). Схоже, що Велика і Дорога наша із автором цієї сентенції

Учителька була не просто «схильною» до згаданої «духовної рефлексивності», а й цілком свідомо, упродовж усієї своєї життєвої й фахової дороги, ставилася до призначеної Їй Богом «потаємної місії». Мужньо несла цей Хрест сама і з ще більшою вимогливістю й системністю добивалася цього від своїх і не своїх учнів-фольклористів.

Тут саме, напевне, час зазначити, коли і яким чином автор цих рядків потрапив до кляси член-кореспондента НАМУ, доктора мистецтвознавства, професора С. Й. Грици. Після невдалої спроби вступу до аспірантури ІМФЕ у 1977 році доля (зусиллями товариша з дрогобицької студентської юности Г. Штоня, який тоді вже працював в Інституті літератури ім. Тараса Шевченка і був одержимий ідеєю допомагати усім, кому і чим тільки міг) привела мене до завідувача відділу ІМФЕ із чудернацькою назвою, яку одразу годі було й запам'ятати — «Відділ теоретичних проблем художнього розвитку мас в епоху розвинутого соціалізму» — Івана Ляшенка. Іван Федорович спочатку мав намір робити з мене музичного соціолога (радянська соціологія як псевдонаукова доктрина «епохи розвинутого соціалізму» тоді пронизувала усі галузі гуманітаристики і була у великих «почестях»), але після першого ж завдання згодився зі Штоном: «Соціолога з тебе не вийде — тобі треба до Грици». А на моє побоювання, чи вона погодиться, різко, тричі ударивши обома кулаками об стіл, відповів: «А я тут для чого сиджу?». Так відбулася доленосна для мене зустріч з людиною, яка хоч і без особливого ентузіазму мене зустріла, але зробила як для фахівця більше, ніж усі консерваторії і аспірантури поспіль» (Див. Маркович Г. Михайло Хай. Науково-етнофонічний досвід. Хмельницький, 2019. С. 86–87).

Наведений епізод тут згаданий не випадково, оскільки чашу директивної методи керівництва, повного нерозуміння глибини Її фахової кваліфікації основною масою колег та неухважного і навіть невдячного ставлення до себе учнів видатній ученій довелося випити до дна. Скільки зусиль Їй довелося докласти, аби ввести у норматив, здавалось би, цілком зрозумілі терміни «пісенна парадигма», «модус інтонаційного мислення середовища», всіяко уникати «обов'язкових» для кожної публікації посилань на «клясиків марксизму-ленінізму» хіба-що самому Богу відомо. А ще щоденно боротися за відновлення дітища великого К. Квітки «Кабінету музичної етнографії ВУАН», відкритого у 1921-му, закритого в одіозному 1937-му, а відновленого нами і очоленого С. Грицою під сформульованою нею назвою «Відділ етномузикології» аж у 2009-му році.

110-річчя цього спільного академічного вогнища народної музичної етнології та заплановане на осінь 2022 року 90-річчя самої його реаніматорки і очільниці не дала відзначити жорстока війна. Міста проведення цих заходів — Київ та Ірпінь — стали епіцентром «бучанської різанини» та ірпінсько-гостомельсько-київських руйнацій, які сколихнули весь Світ! Саме ці події, про неминучість яких не раз точилися дискусії як всередині відділу й Інституту, так і в суспільстві та світі, підірвали Її зболене серце... «І саме роздуми про соціальну несправедливість — вважає А. Іваницький — спонукали С. Грицу ще за радянських часів продовжити дослідження у цій сфері. Оскільки так прямо ставити проблему в ті роки було неможливо, вона була зашифрована під соціологічні дослідження фольклорного середовища на радянських новобудовах... Відбулися поїздки у 1975 році на Чорнобильську АЕС, 1977-го на Бурштинську та Новодністровську ГРЕС, у 1983 році — знову на Чорнобильську АЕС. За складеними С. Грицою анкетами було опитано більше 300 місцевих жителів та прийшлих людей...» (Іваницький, цит. праця. С. 9).

Як учасникови, залученому до цієї останньої «чорнобильської» експедиції мені випала місія три дні гасати по поверхівках гуртожитків станції з тенденційно засоціалізованими (під тиском) анкетами і просто вимолювати у «прийшлих» до тодішньої Прип'яті людей «потрібну» для анкети інформацію. Люди, розуміючи одіозну пікантність ситуації, хто поблажливо, а дехто й з відвертою іронією, видушували із себе те, що від них вимагала кон'юнктурна анкета. А Софія Йосипівна, тим часом, не опитувала, а записувала спів «місцевих жителів» в навколишніх селах на новесенький, щойно подарований якимось благодійником японський стерео-диктофон, не перестаючи потім у готелі захоплюватись якістю стереофонічного сигналу. Як компенсацію за багатоденні інтерв'ю/опитування по багатоповерхівках мені було дозволено залишитись ще на 2 дні для пошуку скрипалів та інших інструменталістів. Оскільки, окрім банального клубного гармоніста, обстеження нічого більше не дали, довелося записати повний тезаурус перебігу весільного обряду с. Речиця і передати записи (разом із гармошковим) володарці унікального диктофона. Цей епізод лише один із яскравих прикладів того, що діялось на Кірова, 4 у Києві в установах, розміщених за цією адресою в ті часи, які Ю. Шерех-Шевельов та інші метри заокеанської української діяспори відмінювали «за всіма відмінками» (заслужено й не заслужено) далеко не наукової лексики. Й ні словечка про те, в яких умовах доводилось

працювати тим одиничним (!) сміливцям, які не згоджувались із лінією шамот, маланчуків, зубкових, деїв та багатьох інших.

Окрім методологічних й політично заідеологізованих проблем, на другому місці стояли питання перекладу із «общепанятнава». Ще на самому початку навчання, коли ідеї етнофонічної парадигматики тільки зароджувались у концепції «Музики Бойківщини», достатньо намутившись із перекладом широко розповсюдженого у московській музикознавчій літературі вокального терміна «польотность звука», я не зміг знайти інакшого відповідника як «несучість». «Буває у курей!» — було великими літерами написано на полях знайомим «грицівським» почерком... Якби лише за моїми бруліонами вилучити й опублікувати не лише такі трагікомічні, а й серйозні науково-методологічні, методичні й лексично-стилістичні зауваги — міг би вийти непоганий посібник із грицівської етномузикологічної педагогіки. А якщо зібрати їх із досвіду праці з учнями всієї «грицівської школи?»

А про знамениту вимогливість С. Грици в етномузикологічних колах ходили легенди від Львова до Харкова, долинаючи до Ленінграда (тепер Санкт-Петербурга), Москви, Кишинєва і Варшави... Але справжню «школу» цієї вимогливості змогли відчутити хіба ті, хто її витримав до кінця, а число тих, хто не зміг, перевершує кількість «щасливчиків» мабуть удвічі, або й більше.

Лише кілька образочків із власного «щасливого» досвіду... Треба чесно сказати, що із 12-ти років «пошукувацького» стажу у класі С. Грици більшу половину всього періоду моя, уроджена у Львові, Велика Учителька дивилася на мене чисто по-львівськи — як «на мале пиво». На заняттях, головню, «знімалася стружка», а заохочувального слова — жодного. Я ж тоді наполегливо працював над транскрипціями нотного додатку та літературою. І лише, коли десь на 6-му році навчання я, увійшовши до «Відділу теоретичних проблем...» і привітавшись, без слів, кинув на стіл формат партитурного паперу, дрібно списаний нотними знаками жанрово структурованого «Нотного додатку» — ситуація дещо змінилася. Софія Йосипівна, іронічно посміхнувшись у бік ошелешених таким випадом «малого пива» колеґ, спокійно взяла ноти і почала дивитись... Уважно гортаючи партитурний формат, то повертаючись назад, то йдучи далі та сольфеджуючи «внутрішнім слухом» основні парадигматичні типові зразки, десь на 20-й хвилині промовила: «Ну, вже тепер, може, з того щось буде!» Усі присутні полегшено зітхнули...

Згодом, на попередньому захисті на спільному засіданні 3-х відділів, було зазначено, що «в Польщі за такий обсяг і рівень нотного додатку присвоюють науковий ступінь без жодної аналітики!» Далі були цілі валізи, списані дрібними формулами «лябіринтів парадигматики» і не менш складна робота з їх узагальнення і, як часами здавалося, безкінечного виявлення інваріантних типів та заключних висновків із них. Однак, якби не втручання бл. пам'яті Степана Мишанича перед його драматичним від'їздом до Донецька, то мій 12-й стаж пошукувача, напевне, був би іще продовжений...

Далі, після кандидатського захисту вже були консультації майже «на рівних» з приводу спільних етноінструментознавчих статей та збірочок, експедиції і польові записи на радіо «Золоті ключі», відбір колективів на фольклорні конкурси тощо. Але до визнання у мені фольклориста-теоретика було ще досить далеко... Кожного разу, коли випадало щось сказати, Софія Йосипівна дуже любила розповідати (незважаючи на свій тотальний критицизм щодо Будника і нашого кобзарського цеху), як вона у Трускавці зустріла лірника, що під скульптурним образом Матінки Божої, натхненно і напрочуд «достеменно» рецитував «Плач невольника» з репертуару полтавського лірника А. Скубія у записі Ф. Колесси. Кожного разу при цьому її захопленню не було меж... Так тривало доти, коли у мене терпець, врешті, урвався і після чергового подібного виступу, вирвалось: «Софіє Йосипівно, вибачте, але якщо Вам нема нічого сказати про мене як фольклориста, то не кажіть, але я дуже прошу — більше ніколи не розкажіть, який з мене прекрасний лірник!»

Аж після цього з'явилися скромні посилання і оцінки... Але справжнє визнання наступило тоді, коли за три дні до докторського захисту одна із «впливових» осіб, що «спеціалізувалася» із організації «провалів» «нестандартних» дисертацій (захист дійсно тривав понад 5 годин, хоч і без жодної, так бажаної недругам, «чорної кулі») безцеремонно порадила «кардинально змінити концепцію роботи». Софія Йосипівна тоді рішуче мовила: «Скажіть їй, хай вона спроможеться бодай хоч на одну таку монографію, яких у Вас уже три!» Різко змінила вона свою позицію і щодо Будника та його руху, підписавшись як Відповідальний редактор 5-ї моєї монографії «Микола Будник і кобзарство» і виступивши (вже майже на смертному одрі!) зі згаданою на початку статті програмовою доповіддю на історичному, сподіваюсь, I-му Міжнародному З'їзді кобзарознавців та етноорганологів імені

Миколи Будника у страдницькому (і не лише в кобзарському сенсі), жорстоко розбомбленому ворогом Ірпені.

На цьому можна було б, напевне, й припинити спогади про фундаментальність, оригінальність, людяність, вимогливість і принциповість науково-педагогічної методи Софії Йосипівни Грици, якби не ще одна риса її непримиренного характеру, що суголосно виявляється у сьогоднішній ситуації нашого «захмареного» й несправедливого світу. Йдеться про активізацію наприкінці 90-х агітаційної кампанії невідомої Фундації Фулбрайта по привласненню усіх фонографічних фондів України, включно із безцінним фондом ІМФЕ! «Як ви собі це уявляєте — хтось непосильно працював у таких неймовірно складних умовах, а ви хочете так просто одноразово все це привласнити? Не буде цього!» — вигукнула спересердя людина, від якої рідко можна було почути подібний підвищений тон.

Спостерігаючи за аналогічними спробами різних «захмарених» й підозріло «заскоплених» комерційних організацій у намаганні усе «скопом» загребти під загрозою, що «тут усе пропаде», хочеться відповісти цим спритникам тим самим тоном Софії Йосипівни — «не дочекаєтесь!» Ми, усі разом, маємо докласти усіх зусиль, щоби оцифровані державні й особисті архіви зберегти тут, в Україні, скопіювавши їх у кількох варіантах, не віддаючи у загребущі руки непевного, комерціалізованого і агресивного світу. Бо віддається легко, а зберігається й доводиться до пуття — ой як складно! Хтось може й не погодитись, але «бухарестський» синдром в політиці має насторожувати і гуманітарну сферу — вірити тепер українцям не доводиться нікому! Нікому, окрім себе самих і тих, хто на усіх фронтах цієї жахливої війни щоденно здобуває таку жадану для нас ПЕРЕМОГУ!

* * *

Наприкінці хочеться наголосити, що уродженка і вихованка Львова попри все несприйняття місцевими фольклористами її новаційного і незрозумілого їм модусно-парадигматичного мислення та своє захоплення гльобальними проблемами світової фольклористичної думки, Софія Йосипівна упродовж усього життя громадила у своєму особистому експедиційному архіві переважно пісенний матеріал саме з карпатського регіону, органіку і глибину модусу інтонаційної природи котрого, окрім Ф. Колесси, не вдалося, здається, досягнути нікому із сучасних фольклористів. Часами виникали побоювання, що цей

унікальний матеріал, якого інституція, котрій вона віддала усе своє наукове життя, не спромоглася ні оцифрувати, ні навіть прийняти до своїх фондів, може залишитися поза аналітичним процесом і увагою нашого збентеженого одіозними подіями часу.

Й буквально у три останні роки, вже прикутою до свого сталінсько-ампірного помешкання, четвертого поверху якого Її сходжені карпатськими схилами ноги уже не досягали, за допомогою своєї багаторічної помічниці і соратниці, наукової співробітниці уже «оптимізованого» відділу (сектору) Валентини Миколаївни Пономаренко, у неймовірно скрутних матеріальних й морально-психологічних умовах ця унікальна збірка побачила світло публікації — «вийшла у світ!»

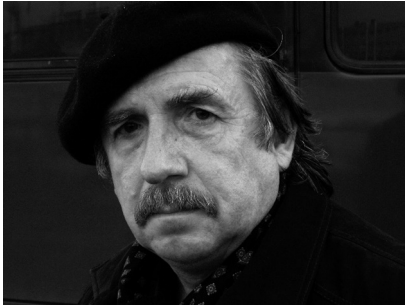
«Навіть не ставлячи собі у цій статті спеціальної мети оцінювати чи перераховувати усі теоретичні, методологічні досягнення авторки рецензованої праці (оскільки лиш списки їх виходу у світ можуть зайняти весь обсяг цілої рецензії), наголосимо тут на цьому, що кожному фольклористови, як правило, копітка теоретико-аналітична, експедиційна, видавнича, суспільно-корисна і науково-педагогічна праця не залишає ні часу, ні сил на упорядкування своїх польових архівів і, тим



більше їх атрибуції та представлення світові і вдячним читачам у вигляді повнометражної публікації, власне, монографії-збірника, який рецензується. А тут маємо підсумок за весь період польової та науково-теоретичної роботи, однієї з найзнаковіших постатей світової етномузикологічної й кобзарознавчої думки, засновниці цілої галузі науки — музичного епікознавства, автора найперспективнішої, власне, парадигматичної методи дослідження структурної типології традиційної музики українців!» (Михайло Хай. Рецензія на монографію-збірник Софії Грици «Необрядовий фольклор Західних регіонів України.

Регіонально-жанрова антологія» // Проблеми кобзарства та етноорганології. Вид-во ІМФЕ, Київ-Ірпінь, 2022. С. 17–23).

Зберігши до кінця днів свої ясність і гостроту думки, про що свідчать, зосібна, вже згадані тут — «лебедина пісня» — збірка основного фольклористичного доробку «Необрядовий фольклор Західних регіонів України. Регіонально-жанрова антологія» та програмова доповідь-онлайн на Науково-практичній конференції I-го Міжнародного з'їзду кобзарознавців та етноорганологів ім. Миколи Будника, що відбувся 13-го жовтня 2021 р. в розбомбленому нині ущент Ірпені «Парадигматична модель дослідження фольклору» і так впевнено увійшовши у рік свого 90-річчя, Душа Її на третій день т. зв. «широкомасштабної війни» відійшла у Вічність. За силою аналітики і програмовістю висловлених суджень обидва ці матеріали Незабутньої нашої Софії Йосипівни (живе слово в етері ЗУМу та, власне, опублікований тут варіант цього виступу на конференції ірпінського З'їзду) можна цілком вважати науковим «Заповітом» усім поколінням фольклористів України та своєрідним «Путівником» ще ніким до Неї не ходженими стежками етномузикологічної науки.



УДК 78.072:398](477)«19/20»Гри

Mykhailo Khay (Kyiv, Ukraine), Doctor of Arts, Professor, Leading Researcher, Head of the Sector of Ethnomusicology of the Institute of Art History, Folklore and Ethnology M. Rylsky National Academy of Sciences of Ukraine

SOFIA YOSYPIVNA HRYTSA (INSTEAD OF A NECROLOG)

There are sudden, unavoidable losses, there are accidental ones, there are those that can later be compensated materially or morally, and there are those that can never be repaired by anyone, in any way... This is the loss



of the most precious, dearest person to each of us, who invested in you and the environment that surrounds all of us, all of itself, have changed everything around fundamentally, qualitatively and uniquely to such an extent that it will never return and illuminate our entire space/continuum with a new, previously unheard of and unseen Light. And if we are discussing the Aspirant of Science and Work, after which the paradigmatic structure of the phenomenon under study

does not overshadow (as is often the case with formal structuralists), but, on the contrary, brings it closer to God's and scientific Truth — the feeling of loss becomes unbearably heavy, unjust and truly irreparable... Sofia Yosypivna Hrytса was and will forever remain in the memory of everyone who knew her, read her, had the good fortune to listen to her and communicate with her.

Sofia Yosypivna lived a difficult, but in her own way happy and, at the same time, life full of life and scientific difficulties, imbued through and through with the fragrances and virtues of her favorite subject of research and reflection (musical folklore and its deepest and structurally if not the most complex branch — the music epic). But it is impossible to say that today her fundamental contribution to science, which many still do not fully understand, is properly appreciated by the state and by us, her ungrateful students and, especially, envious colleagues.

«Her heart could not withstand the greatest tragedy of her long-suffering people, whom she loved above all else and the traditional musical culture of which she devoted herself to the end. The cruel war of the most insidious Moscow occupier — the tyrant of the whole world and of the entire human civilization — snatched from the worldview system of humanity one of the most optimal links of our social development and existence — the system of intonation mode of thinking of the environment of Ukrainians S. Y. Hrytsa» (from the Obituary). Now it will be much more difficult to protect this system and the very systematicity of human thinking from the dominance of formalists, envious people and mediocrity.

It is futile to try in one article to comprehend the final expeditionary, scientific-theoretical and journalistic work of an outstanding scientist. One can only regret that today's most important biographer and student of S. Hrytsa, prof. A. Ivanytskyi due to his health, was unable to expand his first and currently only biographical edition about her (Ivanytskyi A. Sofia Hrytsa. Creative portrait. Kyiv — Ternopil, 2002. 44 p.). The study not as a «portrait» but as a fully-fledged monograph still remains for us, the students and followers of the younger generation to be completed. Just as Sofia Yosypivna herself was formed as a scientist of world rank, starting this thorny path with a monograph on the scientific phenomenon of F. Kolessa, the next generations of ethnomusicologists and kobzarologists have for themselves an excellent example for imitation, respect and, most importantly, professional scientific and theoretical training of the Kolessi-Hrytsiv school.

«Everyone who came into this world came with a secret mission. But it was not for nothing that God gave us free will: no one knows their destination, but He has given us a choice — and the choice is up to us. We may not know what is entrusted to us, but spiritual reflection, who is inclined to it, will show thinking people the way to eternity and dignity» (Ivanytskyi, cit. pr., p. 3). It seems that our Great and Dear Teacher, together with the author of this maxim, was not only «inclined» to the mentioned «spiritual

reflexivity», but also quite consciously, throughout her life and professional path, was concerned with the «secret mission» assigned to her by God. She courageously carried this Cross herself and even more demandingly and systematically sought it from her and non-her folklorist students.

This is probably the time to mention when and how the author of these lines got into the class of NAMU correspondent member, Dr. art., professor S. Y. Hrytsa. After an unsuccessful attempt to enter the post-graduate program of the IMFE in 1977, fate (due to the efforts of a friend from Drohobych student youth H. Shton, who at that time already worked at the Taras Shevchenko Institute of Literature and was obsessed with the idea of helping everyone whom and with whatever he could) led me to the head of the department of the IMFE with a strange name, which was immediately easy to remember — «Department of Theoretical Problems of the Artistic Development of the Masses in the Age of Advanced Socialism» — Ivan Lyashenko. Ivan Fedorovych initially intended to make me a musical sociologist (Soviet sociology as a pseudo-scientific doctrine of the «era of advanced socialism» then permeated all fields of humanitarianism and was in great «respect»), but after the very first task he agreed with Shton: «You will not become a sociologist — you need to go to Hrytsia.» And to my apprehension, whether she would agree, sharply, hitting the table three times with both fists, he answered: «Why am I sitting here?». This is how a fateful meeting for me took place with a person who, although she met me without particular enthusiasm, but did more for a specialist than all the conservatories and graduate schools in a row» (See Markovych H. Mykhailo Hai. Scientific and ethnophonic experience. Khmelnytsky, 2019. pp. 86–87).

The above episode is mentioned here not by chance, because the distinguished scientist had to drink the cup of directive methods of leadership, complete misunderstanding of the depth of her professional qualifications by the bulk of her colleagues, and the inattentive and even ungrateful attitude of her students to herself. How much effort did she have to put in to introduce into the standard, it would seem, completely understandable terms «song paradigm», «mode of intonation thinking of the environment», to avoid in every possible way references to «classics of Marxism-Leninism» that are «obligatory» for every publication, unless God himself knows. And also to fight daily for the restoration of the brainchild of the great K. Kvitka the «Cabinet of Musical Ethnography of the Ukrainian Academy of Sciences», opened in 1921, closed in the odious 1937, and restored by us

and headed by S. Hrytsa under the name formulated by her «Department of Ethnomusicology» as early as 2009.

The 110th anniversary of this joint academic focus of folk music ethnology and the 90th anniversary of its reanimator and head, scheduled for the fall of 2022, were not allowed to be celebrated because of this brutal war. The cities of these events — Kyiv and Irpin — became the epicenter of the «Buchan massacre» and the Irpin-Hostomel-Kyiv destructions, which shook the whole world! It was these events, the inevitability of which was repeatedly debated both within the department and the Institute, as well as in society and the world, that broke her aching heart... «And it was thoughts about social injustice — A. Ivanytsky believes — that motivated S. Hrytsa back in Soviet times to continue research in this area. Since it was impossible to pose the problem so directly in those years, it was coded under the sociological research of the folklore environment in new Soviet buildings... There were trips in 1975 to the Chornobyl NPP, in 1977 to the Burshtynsk and Novodnistrovsk HRES, and in 1983 — to Chornobyl nuclear power plant again. More than 300 local residents and visiting people were interviewed according to the questionnaires compiled by S. Hrytsa...» (Ivanitsky, work cited, p. 9).

As a participant, involved in this last «Chernobyl» expedition, I had the mission for three days to search the floors of the station's dormitories with tendentially socialized (under pressure) questionnaires and simply beg the «necessary» information for the questionnaire from the people who «arrived» at Pripyat. People, realizing the odious piquancy of the situation, some condescendingly, and some with frank irony, suppressed from themselves what was required of them by the conjunctural questionnaire. And Sofia Yosypivna, meanwhile, did not interview, but recorded the singing of «local residents» in the surrounding villages on a brand new Japanese stereo-recorder, which had just been given by a benefactor, not ceasing to admire the quality of the stereophonic signal afterwards in the hotel. As compensation for many days of interviews/surveys, I was allowed to stay for 2 more days to search for violinists and other instrumentalists. Since, apart from the banal club accordionist, the examination yielded nothing else, it was necessary to write down a complete thesaurus of the course of the wedding ceremony in the village of Rechitsia and transfer the recordings (together with the accordion) to the owner of the unique recorder. This episode is just one of the vivid examples of what happened at Kirov, 4 in Kyiv in the institutions located at this address during the times that Yu. Sherekh-Shevelyov

and other meters of the overseas Ukrainian diaspora canceled «in all cases» (deservedly and not deservedly) far from scientific vocabulary. And not a word about the conditions under which those individual (!) daredevils who did not agree with the line of Shamots, Malanchuks, Zubkovy, Deys and many others had to work.

In addition to methodological and politically ideological problems, the issue of translation from «obschypanyatnava» was in second place. Even at the very beginning of my studies, when the ideas of ethnophonic paradigmatics were just emerging in the concept of «Music of Boykivshchyna», after struggling enough with the translation of the vocal term «flight of sound», which is widespread in Moscow musicological literature, I could not find another equivalent as «carrying». «It happens to chickens!» — was written in capital letters on the margins in the familiar «Hrytsa» handwriting... If only my brillions were to extract and publish not only such tragicomic, but also serious scientific-methodological, methodical and lexical-stylistic remarks — a good manual on Hrytsa's ethnomusicological pedagogy could be created. And what if you collected them from the experience of working with all the students of the entire «Hrytsa school?...»

And about the famous demandingness of S. Hrytsa in ethnomusicological circles, legends spread from Lviv to Kharkiv, reaching Leningrad (now St. Petersburg), Moscow, Chisinau and Warsaw... But the real «school» of this demandingness could be felt only by those who endured it to the end, and the number of those who could not, exceeds the number of «lucky ones» probably twice, or even more.

Just a few samples from my own «happy» experience... I must honestly say that out of 12 years of «exploratory» experience in S. Hrytsy's class, for more than half of the entire period, my Great Teacher, who was born in Lviv, looked at me in a purely Lviv style — like «for a small beer». At classes, most importantly, «chips were removed», and there were no words of encouragement. At that time, I was working hard on transcriptions of sheet music and literature. And only when, somewhere in the 6th year of study, I, having entered the «Department of Theoretical Problems...» and saying hello, without saying a word, threw on the table the format of the score paper, finely written down with musical notations of the genre-structured «Music Supplement» — the situation changed somewhat. Sofiya Yosypivna, smiling ironically at her colleagues, who were stunned by such an outburst of «small beer», calmly took the notes and began to look... Carefully flipping through the score format, then turning back, then going further and solfegeting with

their «inner ear» the main paradigmatic typical samples, somewhere on 20 and for a moment she said: «Well, now, maybe something will come of it!» Everyone present breathed a sigh of relief...

Subsequently, at the preliminary defense at a joint meeting of the 3 departments, it was stated that «in Poland, for such a volume and level of a sheet music appendix, a scientific degree is awarded without any analysis!» Then there were whole suitcases written off with small formulas of «labyrinths of paradigmatics» and no less complex work on their generalization and, as it seemed at times, endless identification of invariant types and final conclusions from them. However, if it were not for the intervention of Stepan Myshanych before his dramatic departure to Donetsk, then my 12th search experience would probably have been extended...

Then, after the candidacy defense, there were consultations almost «on equal terms» regarding joint ethno-instrumental articles and collections, expeditions and field recordings for the radio program «Golden Keys», selection of teams for folklore competitions, etc. But I was still quite a long way from being recognized as a folklorist-theoretician... Every time she had something to say, Sofia Yosypivna loved to tell (despite her harsh criticism of Budnyk and our Kobzar guild) how she met a tinsmith in Truskavets, who under the sculptural image of the Mother of God, inspired and surprisingly «authentically» recited «The Lament of the Slave» from the repertoire of the Poltava lira player A. Skubiy as recorded by F. Kolessa. Each time, her enthusiasm knew no bounds... This continued until I finally gave up and after another similar performance, I blurted out: «Sofia Yosypivna, I'm sorry, but if you don't have anything to say about me as a folklorist, then don't say anything, but please don't ever tell me again what a beautiful lira player I am!»

Only after that modest references and evaluations appeared... But the real recognition came when, three days before my doctoral defense, one of the «influential» persons who «specialized» in the organization of «failures» of «non-standard» dissertations (the defense really lasted more than 5 hours, although without a single «black bullet», so desired by enemies), unceremoniously advised «to radically change the concept of my work». Sofia Yosypivna then said decisively: «Tell her, let her manage at least one such monograph, of which you already have three!» She also drastically changed her position regarding Budnyk and his movement, signing on as the Editor-in-Chief of my 5th monograph «Mykola Budnyk and Kobzarstvo» and delivering (almost on her deathbed!) the keynote address mentioned at the beginning of the article at the historic, I hope, 1st International Congress

of Kobzarologists and Ethnoorganologists named after Mykola Budnyk in the martyred (and not only in the Kobzar sense), Irpen, which was brutally bombed by the enemy.

It would probably be possible to end the reminiscences about the fundamentality, originality, humanity, exactingness and principles of the scientific-pedagogical method of Sofia Yosypivna Hrytsa at this point, if it were not for another feature of her irreconcilable character, which is unanimously revealed in today's situation of our «cloudy» and unfair world. It is about the intensification of the propaganda campaign of the unknown Fulbright Foundation at the end of the 90s to appropriate all the phonographic funds of Ukraine, including the invaluable IMFE fund! «How can you imagine it — someone worked tirelessly in such incredibly difficult conditions, and you want to appropriate all of it so simply all at once? It won't happen!» — exclaimed a man, from whom it was rare to hear such an elevated tone.

Observing the similar attempts of various «overcast» and suspiciously «overcrowded» commercial organizations in an effort to scoop up everything «at once» under the threat that «everything will disappear here», I want to answer these clever people in the same tone of Sofia Yosypivna — «we can't wait!» We, all together, must make every effort to preserve digitized state and personal archives here in Ukraine, copying them in several versions, without giving them into the grasping hands of an uncertain, commercialized and aggressive world. Because it is easy to give it away, but it is difficult to preserve and complete it — oh, how difficult! Someone may not agree, but the «Bucharest» syndrome in politics should also alarm the humanitarian sphere — no one has to believe Ukrainians now! To no one, except ourselves and those who, on all fronts of this terrible war, daily win such a longed-for VICTORY for us!

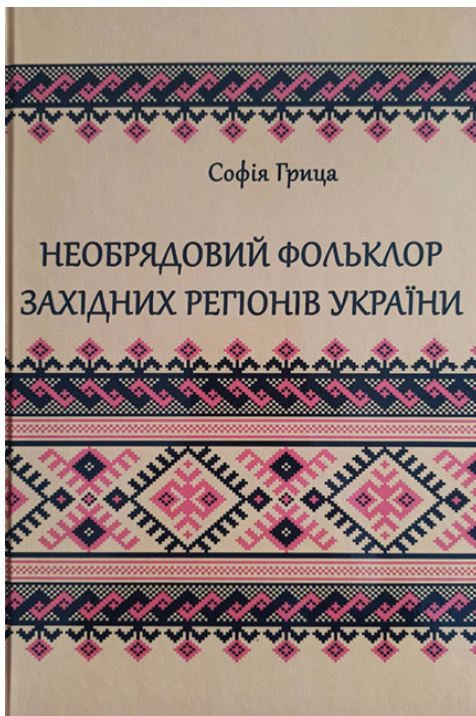
* * *

In the end, I would like to emphasize that, born and raised in Lviv, despite all the rejection by local folklorists of her innovative and incomprehensible modus-paradigmatic thinking and her fascination with the global problems of world folkloristic thought, Sofia Yosypivna throughout her life collected mostly song material from the Carpathian region in her personal expedition archives, the organicity and depth of the mode of intonation nature, which, apart from F. Kolessa, none of the modern folklorists, it seems, managed to grasp. At times there were fears that this unique material, which the institution to which she devoted her entire scientific life was unable to

digitize or even accept into its funds, may remain outside the analytical process and the attention of our confused by the odious events of the time.

And literally in the last three years, already chained to her Stalinist-Empire apartment, the fourth floor of which her feet climbing the Carpathian slopes could no longer reach, with the help of her long-time assistant and colleague, a research associate of the already «optimized» department (sector), Valentina Mykolayivna Ponomarenko, in incredibly difficult material and moral-psychological conditions, this unique collection saw the light of publication — and «came out into the world!»

«Even without setting ourselves a special goal in this article to evaluate or list all the theoretical and methodological achievements of the author of the reviewed work (since only the lists of their publication can occupy the entire volume of the entire review), we will emphasize here that every folklorist, as a rule, is painstaking theoretical-analytical, expeditionary, publishing, socially useful and scientific-pedagogical work does not leave any time or energy for organizing their field archives and, even more so, their attribution and presentation to the world and grateful readers in the form of a full-length publication, actually, a monograph-compilation, which



is reviewed. And here we have a summary for the entire period of field and scientific-theoretical work, one of the most significant figures of the world ethnomusicological and kobzarological thought, the founder of a whole field of science — music epicology, the author of the most promising, in fact, paradigmatic method of researching the structural typology of traditional music of Ukrainians!» (Mykhailo Khai. Review of Sofia Hrytsa's monograph collection «Non-ritual folklore of the Western regions of Ukraine. Regional-genre anthology» // Problems of kobzarstvo and ethnoorganology. IMFE Publishing House, Kyiv-Irpin, 2022. P. 17–23).

Having preserved until the end of his days the clarity and acuteness of their thoughts, as evidenced by the individuals already mentioned here — «swan song» — a collection of the main folklore work «Non-ceremonial folklore of the Western regions of Ukraine. Regional-genre anthology» and on-line program presentation at the Scientific and Practical Conference of the 1st International Congress of Kobzarologists and Ethnoorganologists named after Mykola Budnyk, which took place on October 13, 2021 in the bombed-out Irpen school «A Paradigmatic model of folklore research» and having so confidently entered the year of its 90th anniversary, Her soul on the third day of the so-called «large-scale war» has passed into Eternity. Based on the power of analysis and the programmatic nature of the judgments expressed, both of these materials of our Unforgettable Sofia Yosypivna (a living word on the air of ZOOM and, in fact, the version of this speech at the conference of the Irpin Congress published here) can be fully considered a scientific «Testament» to the entire generation of folklorists of Ukraine and a peculiar «A guide» along the paths of ethnomusicological science that no one has walked before.

Наукове видання

Проблеми кобзарознавства та етноінструментології:

Матеріали науково-практичної конференції
I-го Міжнародного з'їзду кобзарознавців та етноорганологів
ім. М. Будника (Ірпінь, 13-14 жовтня 2021 р.)

Упорядник:

Михайло Хай

Редагування і нотна коректура:

Микола Товкайло, Ірина Федун, Ярина Товкайло

Дизайн обкладинки:

Люба Плавська, Андрій Ляшук

Верстка:

Валентин Залевський

Формат 70×100 1/16

Гарнітура Minion Pro. Ум. друк. арк. 33,15.