

УДК 780.614.11:821.161.2(092)Шевченко

М. Й. Хай

ФЕНОМЕН КОБЗАРСТВА В ЛІТЕРАТУРНІЙ ТВОРЧОСТІ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА. ЕТНООРГАНОФОНІЧНИЙ КОНТЕКСТ

Під час становлення класичної української художньої літератури в епоху розквіту романтизму відбувався процес героїзації та романтизації образів, сюжетів і цінностей найзаповітнішого явища української Нації – кобзарів і кобзарства. Героїзація та романтизація образів і сюжетів цього явища народної культури спотворили реальну сутність кобзарсько-лірницької традиції настільки суттєво і глибоко, що проникли в їхню середину, замінивши питомі характеристики напливовими й чужорідними.

На прикладах, відтворених у творах Т. Шевченка («Титарівна», «Катерина», «Невольник», «Черниця Мар'яна») і зіставленні їх з описами кобзарства у творах інших письменників, автор констатує, що всі пошевченківські спроби звернення до кобзарських сюжетів виявилися надміру героїзованими й романтизованими, а тому максимально віддаленими від автентичної першооснови.

Грунтуючись на сучасній методиці реставрації та наукової реконструкції кобзарства, на досвіді наукової і культурної еліти в особі О. Сластіона, П. Мартиновича, М. Лисенка, Лесі Українки, К. Квітки, Ф. Колесси, Г. Хоткевича, у статті наголошено на необхідності кардинального перегляду наукових кобзарознавчих принципів і методик розгляду цього явища.

Ключові слова: Тарас Шевченко, романтизація кобзарства, кобзарський побут, бандура, кобза.

В ходе становления классической украинской художественной литературы в эпоху расцвета романтизма происходил процесс героизации и романтизации образов, сюжетов и ценностей сокровенного явления украинской Нации – кобзарей и кобзарства. Героизация и романтизация образов и сюжетов этого явления народной культуры исказили реальную сущность кобзарско-лирнической тра-

диции так существенно и глубоко, что внедрились вовнутрь их, заменив исконные характеристики на заимствованные и чужеродные.

На примерах, воссозданных в произведениях Т. Шевченка («Титарівна», «Катерина», «Невольник», «Черниця Мар'яна») и сопоставлении их с описаниями кобзарства в произведениях других писателей, автор констатирует, что все послешевченковские попытки обращения к кобзарским сюжетам оказались слишком героизированными и романтизированными, а потому и максимально отдаленными от аутентического первоисточника.

Опираясь на современную методику реставрации и научной реконструкции кобзарства, на опыт научной и культурной элиты в лице А. Слатьона, П. Мартыновича, Н. Лысенко, Леси Украинки, К. Квитки, Ф. Колессы, Г. Хоткевича, в статье сделано ударение на необходимости кардинального пересмотра научных кобзароведческих принципов и методик рассмотрения этого явления.

Ключевые слова: Тарас Шевченко, романтизация кобзарства, кобзарский быт, бандура, кобза.

The period of establishment of classical Ukrainian literature has historically coincided with the prosperity of Romanticism, so that the attention of writers and poets-romantics was paid to sacred values and virtues of Ukrainian nation – minstrels and kobzarstvo. Typical to romantic literature heroic images, stories and events of national culture distorted the real essence of minstrels tradition as the authentic traditional culture phenomenon so much and deeply, got into its nature, replacing the specific characteristics into the stranger ones.

In the works of Taras Shevchenko «Tytarivna», «Kateryna», «Nevolnyk», «Chernysta Mariana» and comparing them with descriptions of kobzarstvo in the works of other writers, the author states that all attempts after T. Shevchenko to appeal to kobzars scenes were overly romanticized and that is why most remote from the authentic.

Based on modern scientific method of reconstruction of kobzar, experience of scientific and cultural elite, represented by O. Slaktion, P. Martinovich, M. Lysenko, L. Ukrainka, K. Kvitka, F. Kolessa and H. Khotkevych, paper stresses a fundamental view of scientific principles and methods of examination of this phenomenon.

Keywords: Taras Shevchenko, romanization of Kobzarship, Kobzar mode of life, bandura, Kobza.

Система духовних, ідейних, художніх та психолого-перцептивних цінностей кожної етнічної спільноти становить основу її ментальності і, ширше, усього суспільного буття, що структурно складається з найголовніших феноменів вищезазначених його складових. Кобзарство й лірництво і є тією інтегрованою і ніби сполучною сферою традиційної духовної культури, яка об'єднує в собі сакральні й ідейно-політичні її чинники з ментальними і художніми. Репродуценти згаданих цінностей – носії традиційної культури та яскраві представники «вченої» ланки духовного, політичного й художнього життя народу: видатні і геніальні провідники Нації, серед яких понад усіма височить могутня постать Т. Шевченка.

Про геній і велич Т. Шевченка, його значення для процесу самоідентифікації української Нації написано немало. Однак вузькі фахівці-фольклористи, етномузикологи, кобзарознавці висвітлювали питання його знання і тлумачення традиційних форм національної культури якось несміливо й ніби принагідно, мабуть, через недостатню сформованість структурних та етнофонічних (народно-виконавських) напрямів наукового знання. Найперші дослідження і записи репертуару кобзарсько-лірницької традиції були настільки зафілологізованими й заполітизованими, що до розгляду семантичної сутності і виконавської специфіки зазвичай і не доходило. І лише з перших слухових транскрипцій М. Лисенка і фонографічних – Ф. Колесси, експедиційних і наукових дослідів П. Мартинюка, К. Грушевської та К. Квітки, С. Грици – учені отримали інтонаційний, композиційний, ритмотипологічний, теоретичний та виконавський матеріал, здатний пролити світло на мелос дум та іншого кобзарського репертуару, що дозволило спрямувати кобзарознавчі дослідження в русло науково-структурних розглядів.

Утім, саме Т. Шевченко, на наш погляд, був чи не останнім українським романтиком, який мав реалістичний, а не спо-

творено романтизований погляд на кобзарство як один з найфеноменальніших виявів нашої духовності. Наприклад, у поемі «Титарівна» Т. Шевченка читаємо:

*У неділю на селі
У оранді на столі
Сиділи лірники та грали
По шелягу за танець.
Кругом аж курява вставала.
Дівчата танцювали
І парубки... «Уже й кінець!
Ануге іншу!» – «Та й це добра!»
І знову ліри заревли,
І знов дівчата, мов сороки,
А парубки, узявшись в боки,
Навприсідки пішли [9, с. 375].*

У поданих рядках з винятковою точністю і відчуттям психологічного настрою перед нами постає яскрава і колоритна картина недільного танцювально-відпочинкового дійства у звичайнісінькій сільській корчмі, яка, до того ж, докладно характеризує, окрім загальнопсихологічних, ще й етноорганомфонічні характеристики традиційного музичення в українському селі початку – середини ХІХ ст., а саме: склад музик і танцівників, фінансові стосунки між ними і навколишнім середовищем, характер музики і танцю, колористику звучання («і знову ліри заревли») і танцювального руху («а парубки, узявшись в боки, навприсідки пішли») тощо.

З наведеного упрозорюється, що вихідною позицією у формуванні категорії характерності і своєрідності народно-музичних явищ, окрім психологічних, мають бути власне музичні ознаки, однією з найголовніших серед яких є поняття звука (звукоідеалу, тобто ідеалу власне звучання). Очевидно також, що більшість не лише літературних, але й завербалізованих квазінаукових писань про кобзарство після Т. Шевчен-

ка пішла шляхом ідеалізації, романтизації та героїзації фольклорної кобзарсько-лірницької традиції, що нічого спільного з реальною суттю, виконавською специфікою та станом її збереженості ні в до-, ні у, власне, шевченківські часи здебільшого не мало. Якщо виходити з тези, що кобзарство – це передусім фольклорна (сільська) музична практика мандрівних «незрячих» співців-музикантів (на чому особливо наголошував К. Квітка), старців / «старчиків» (Г. Сковорода, «ранній» Г. Хоткевич, В. Кушпет), а не придворних торбаністів, інтелігентів і зрячих козаків-«аматорів», або ж «академічних» мистців («пізній» Г. Хоткевич) і навіть «інтегральних співочників» (К. Черемський), то поетичні «замальовки» Т. Шевченка «з натури» власного життєвого досвіду, закладені в них реалістичні оціночні висліди беззастережно свідчать на користь саме «фольклорної лінії» в кобзарстві (Г. Хоткевич).

Окремі приклади етнографічного тлумачення кобзарства, щоправда, маємо вже й у літературній творчості сучасників Т. Шевченка – М. Гоголя і П. Куліша. Як наприклад, у «Тарасі Бульбі»: *«Не погибнет ни одно великодушное дело и не пропадет, как малая порошинка с ружейного дула, казацкая слава. Будет, будет бандурист, с седою по грудь бородою, а может, еще полный зрелого мужества, но белоголовый старец, вещий духом, и скажет он про них свое густое, могучее слово»* [3, с. 125]. Однак уже з М. Гоголя, власне, і розпочинається не лише надмірна героїзація, але й ще більша романтизація образу кобзаря («козака-бандуриста») та кобзарських традицій. Наприклад, якщо з тексту «Майской ночи» ми дізнаємося, що *«...козак идет по улице, бренчит рукой по струнам и подплясывает»* [підкреслення наше. – М. Х.] [1], то в епілозі «Страшной помсти» письменник демонструє яскравий, художньо і стилістично рівноцінний «діалог» власного авторського тексту з органічно вплетеною в нього співогрою бандуриста. Ось як він представлений у критичному пере-

осмисленні Ю. Барабана: «...оповідь побудовано на чергуванні, головне, – контрверсійному зіткненні кількох “голосів”: авторський вступ змінюється “пісню” бандуриста, який переповідає звернений до Бога монолог Івана і відповіді Бога, а у фінальній частині текст являє собою переплетення і внутрішню полеміку двох “голосів”, двох різних, щоб не сказати – протилежних, моральних засад» [2, с. 29]. Тут критик дещо суперечливо, на наш погляд, витлумачує ставлення автора до морального світу бандуриста, надаючи йому невласиві функції, морально протиставленої Богу, заперечуючи свої власні сентенції із цього приводу, а саме: «... візьмімо до уваги, що у романтичній естетиці постать співця бандуриста часто-густо виконує знакову функцію, втілюючи патріархальні ідеали “добрих часів”» [2, с. 29].

Якщо бандурист – «втілення патріархальних ідеалів», то чому одному з «голосів» у діалозі з Богом письменник надає звучання визначеної критиком «протилежної моральної засади»? А якщо це суперечливість, закладена самим автором, то чому цього не спостеріг критик? Від себе також додамо, що постать співця-бандуриста, а також лірника (як тут не згадати канівського лірника Вернигору, що завдяки Ю. Словацькому, А. Міцкевичу та іншим став прообразом усієї польської романтичної літератури на рівні з українським кобзарем, що дав і назву найгеніальнішій збірці поезій самого Т. Шевченка!) і, ширше, народного музики завжди була серед центральних не лише в літературі, але й у традиційній культурі загалом.

Найболючішим і таким, навколо якого й дотепер безстанно схрещуються списи в «термінологічних війнах» теоретиків і практиків, є питання визнання кобзарства: як усна / фольклорна чи авторсько / писемна (мистецька) традиція. Незважаючи на справді наукове потрактування, наприклад, Г. Хоткевичем «фольклорної лінії, що йшла від народних співців» [8, с. 20], у прикінцевому висліді автор усе ж визна-

чає предмет свого дослідження як «кобзарське (бандурне) мистецтво». У його книзі «Бандура та її репертуар» цей термін ужито 22 рази (з яких, щоправда, 9 належать не авторові, а упоряднику В. Мішалову), що дає підстави твердити про впровадження в науковий обіг цієї абракадабри, або квазінаукової нісенітниці, саме Г. Хоткевичем. Адже прикметникове й іменникове означення такого «двоповерхового» терміна поняттєво й семантично взаємовиключене. Якщо кобзарство є фольклорною традицією, тоді це не мистецтво, а істинно народна музична практика і, навпаки, якщо це мистецтво, то органікою і синкретичною свіжістю фольклорного дійства там уже, як правило, і не пахне.

Картину далеко не романтичного кобзарського побуту Т. Шевченко зображує такими рядками:

*Ішов кобзарь до Київа
Та сів спочивати;
Торбинками обвішаний
Його повожатий;
Мале дитя коло його
На сонці куняє,
А тим часом старий кобзарь
«Ісуса» співає [9, с. 19].*

Усю палітру «канонічного» кобзарського репертуару поет репрезентує в «Перебенді»:

*Отакий то Перебендя,
Старий та химерний!
Заспіває про «Чалого»,
На «Горлицю» зверне;
З дівчатами на вигоні
«Гриця» та «Веснянку»,
А у шинку з парубками*

*«Сербина», «Шинкарку»;
З жонатими на бенкеті
(Де свекруха злая)
Про тополю – лиху долю,
А потім «У гаю»;
На базарі про «Лазаря»,
Або, щоб те знали,
Тяжко-важко заспіває,
Як Січ руйнували [9, с. 19–20].*

Не оминає тут автор і, так би мовити, етноінструментознавчого аспекту, наприклад:

*На могилі кобзарь сидить
Та на кобзі грає [9, с. 30].*

Цікаво, що з усіх численних звернень поета до назви головного кобзарського інструмента він називає його саме «кобзою», а до чи не єдиного винятку («Бандуристе, орле сизий») В. Сімович, упорядник лейпцигзького видання 1921 року «Кобзаря», подав більш ніж промовисте пояснення: *«прим. – “Бандурист – що грає на бандурі, щось наче кобзар”»* [9, с. 37]; порівняйте також:

*Ще за Гетьманщини старої,
Давно се діялось колись.
Так коло полудня, в неділю
Та на Зелених ще й Святках,
Під хатою в сорочці білій
Сидів з бандурою в руках
Старий козак [9, с. 143].*

Зауважимо, що й М. Лисенка турбувало питання синонімічності значень понять «кобза» і «бандура», як і генези власне самоназв інструментів. Істотно, що дослідник не обмежився популярними в його час романтичними оцінками на

кшталт «слово “кобзар”, що грає на кобзі, лунає якомсь народніше...» або «назва “кобзар” і старовинніша, і любіша вухові українському» [6, с. 13], а наполегливо шукав фахових відповідей на це та інші важливі для етноорганології питання. У його працях, зосібна, попри фахові аналізи форми, конструкції та строїв, бачимо найпершу спробу вивести два абсолютно відмінні типи інструментів. Щоправда, без чіткого означення назв і закріплення їх за певним типом.

Зіставивши стрій аналізованої кобзи О. Вересая зі строєм бандури, описаної О. Рубцем, М. Лисенко дійшов до цілком слушного з позиції сучасної етноорганології висновку, що «строй приструнків [а також і басів. – М. Х.] буває неоднаковий, несталий» [6, с. 19]. Спостерегти ж разючу несхожість інших параметрів (притискання струн до грифа на басах у кобзі, на відміну від бандури, відсутність паралельного з вокальною партією унісонового супроводу, набирання акордиків на басах, а не на приструнках тощо) в обидвох типах інструментів не вдалося ні М. Лисенку, ні його послідовникові – Ф. Колесі. Останній, як відомо, пішов іще далі шляхом деталізації та поглиблення опису строю і особливостей гри на кобзах та бандурах, подаючи навіть порівняльну таблицю кількості струн у багатострунних інструментах різних бандуристів, порівняно з дванадцятиструнною кобзою О. Вересая, представленою М. Лисенком [4, с. 61–62].

Таким чином, праця М. Лисенка над з'ясуванням термінологічного й етноорганологічного аспектів проблеми походження та будови двох різних інструментів за назвою «кобза – бандура» була першим і наріжним каменем на шляху до його розуміння на рівні сучасних досягнень вітчизняної етноорганологічної думки.

Важливу сентенцію для подібного сучасного розуміння проблеми «кобза – бандура» знаходимо й у таких рядках Т. Шевченка:

*Заграв би вам, та бачите
Справи нема, справи.
Учора був на базарі, кобза попсувалась,
Розбилася... – А струни? –
Тільки три зосталось.
...Вийняв кобзу, разів зо два
Ударив по рваних [9, с. 92].*

З даного контексту кожному етноорганологові зрозуміло, що як би «бандуру» не розбили на отому гамірному базарі, однак усі її понад двадцять струн водночас порватися не могли. А навіть, якщо й так, то на бандурному строї з трьома струнами, що залишилися, особливо нічого путнього не «ударить». Отже, мовиться саме про кобзу, на якій усе це цілком реально!

Яскравий приклад характеристики етноорганофонічних і навіть містичних особливостей бандури засобами народної легенди подав П. Куліш:

«Як же ви, дідусю, казали, що на бандурі душа грала? – сказала Маруся. – Цього я не розумію.

– Річ відома, – відповідав дід, – що душа перед вилітом на той світ прилітала прощатися з рідними; ось вона й дала їм про себе знати через бандуру...» [5, с. 116].

Ще виразніше й точніше (як письменник і етнограф) він передав характерність інструментальної музики за участю бандури: *«Попереду усіх ішов Іван зі своєю чудовою бандурою, за ним – дві скрипки й бубон; але ні голос скрипок, ні гудіння бубна не могли заглушити дзвін бандури, що живим струмком впливав серед завального тону музики й надавав їй навіть у гуляцьких піснях якогось задумливого виразу. Всі вже в Воронежі знали історію цієї бандури; знавці дивувались з її особливого устрою; парубки й дівчата чули в її дзвоні особливий від звичайних бандур голос, і де з'являлась дивна бандура, там були й найбільші вечорниці» [5, с. 125].*

Не менш науково суперечливими є суто наукові етноінструментознавчі екскурси Г. Хоткевича, який дослідженням кобзарства займався не лише як письменник, але і як етнограф-польовик, дослідник-етноінструментознавець і бандурист-виконавець. Однак уже в тому найскладнішому для кобзарознавства й етноорганології питанні «кобза – бандура» йому, як і його видатним попередникам М. Лисенкові і Ф. Колессі, не вдалося аргументовано диференціювати два абсолютно відмінних органологічних типи: бандуру (простий безгрифний хордофон (Н. S. – 321. 321 – 5)) і кобзу (складений із грифом хордофон (Н. S. – 321. 311 – 5)). Наприклад, характеризуючи кобзу О. Вересаєва в розділі «Етнографічні записи Миколи Лисенка» уже згадуваної праці, услід за самим М. Лисенком дослідник називав її «бандурою» (тобто інструментом, де при грі струна не вкорочується), тоді як з фактури наведених тут прикладів (№ 3 (422), 4 (423), 5 (424), 8 (427), 9 (428), 10 (429), 11 (430), 12 (431), 13 (432) та ін.) більш ніж очевидно, що це кобза. Якби автор розумів суть цих ергологічних відмінностей, то, мабуть, не іронізував би й із приводу того, що *«всюди акомпанемент іде в унісон з мелодією, отже інтересу особливого не представляє»* [8, с. 30]. Або таке: *«В запису поставлені знаки legato, але то так собі наобум, бо на бандурі то нездійсниме»* [8, с. 31].

Справді, на бандурі це неможливо, а на кобзі щипок здійснюється вісімками, а дві шістнадцятки виконуються пальцями лівої руки на грифі на один вісімковий щипок, тобто legato. Далі: *«...харківські кобзарі [точніше бандуристи. – М. Х.] грають складніше...»* не тому, що *«...ввели ліву руку»* [8, с. 33], а передовсім від того, що грали вони на бандурах, а техніка гри на Вересаєвій кобзі не дозволяла «викомарювати» так любих авторові бандурних складнощів, які, зрештою, самі діди-автентики, як і решту сценічних прийомів, називали просто – «штукарством».

До сьогодні в питанні термінологічного (дефінітивного) означення кобзарсько-лірницької традиції (лірництво тут більш поталанило, бо експерименти над «удосконаленням» ліри зайшли не так далеко, як бандури) в українській кобзарознавчій думці панує повний безлад і незгода. Фактично ця проблема стала своєрідним «камнем спотикання» для всієї галузі наукового знання про кобзарство, оскільки неможливо оцінювати будь-яке явище традиційної культури, не визначивши насамперед його природної суті, виконавської специфіки й органічного функційного призначення. Тому наукові розмірковування над виключно ніби-то «епічною», «геройко-звитяжною» (козацькою), «придворною», «старцівською», «мистецькою», «композиторсько-творчою» або «інтегрально-співацькою» суттю кобзарства, вочевидь, слід уважати не цілком, з погляду фольклористики, коректними. Адже на різних етапах формування вони (за винятком хібащо композиторсько-мистецької), тією чи іншою мірою, були присутні в кобзарстві.

Еволюція традиційних НМІ та відповідних їм виконавських форм – природний процес. Але коли трансформаційні зміни переступають раціональну межу, що відрізняє будь-яке автентичне явище від альтернативних чи похідних від нього трансцендентних, іншорідних (хоч зовні начебто схожих), – саме явище зникає, і починається його фальсифікація. Ця межа – поріг між діаметрально протилежними полюсами лише зовнішньо подібних, а за суттю – принципово відмінних явищ. «На поріг не можна наступати, його *переступають*. Це давній звичай, коли топтати ногами означало деструкцію, знищення, ганьбу, і цього не дозволялося робити зі святинами, зокрема й порогом» [7, с. 17].

Щоразу оновлюючись, видозмінюючись, пристосовуючись до «нових» віянь часу, традиційний інструментарій піддається ризику втрати питомої атрибутивності народної культури,

а саме: переходу багатьох незначних кількісних змін в одну визначальну – якісну, що і виявляється вирішальною модифікацією. Це означає повне зникнення даного виду народного музичного інструмента і виникнення нового, типологічно подібного, але принципово цілком відмінного. Це відбувається тоді, коли зміни основних параметрів, за якими один вид (тип) інструмента різниться від іншого (форма, конструкція, стрій, постановка рук, спосіб тримання і гри, характер звукоутворення, манера гри, закріплений за даним інструментом репертуар та його виконавсько-стильове інтерпретування), в об'єкті еволюції (інструменті та виконуваний на ньому музиці) настільки різючі, що входять у стосунки взаємозаперечення. Намагаючись надати «новому» інструментові «досконаліших» особливостей і ознак певного явища, майстер завжди постає перед загрозою знищення попередніх (і, як правило, завжди стилістично довершеніших і цінніших!) і заміни його зовні ніби «досконалішим», але стильово чужорідним і художньо малоцінним дериватом-замінником.

З іншого боку, як уже мовилося, еволюція і вдосконалення інструментарію в межах традиційної стильової системи – процес закономірний і природний. Коли ж кількісна сума вдосконалень переходить природно визначену межу, або ж до традиційного інструментарію застосовано невластиву для нього систему критеріїв (наприклад, хроматизацію, необхідну для виконання академічного авторського репертуару), то він автоматично перестає бути інструментом народної культури і стає атрибутом діаметрально протилежної щодо неї концертно-академічної стильової системи і, ширше, естетики. Еволюція інструментарію та його звучання відбувається як у межах обох стилістично протилежних сфер, так і поза ними. «Внутрішні» зміни неістотно впливають на типологію і звучання інструмента, а «зовнішні» їх повністю руйнують. Так, помітні зміни у формі, конструкції, способі тримання цитроподібних

давньоукраїнських гусел призвели до зміни органологічного типу (переходу в лютнеподібну бандуру), але на строї, способі гри, характері звучання, репертуарі й манері виконання майже не позначилися, зберігши етнічний звукоідеал виконання давньоукраїнських билин і дум. Насильницьки ж насаджувані торбан, напливові інструменти – чотириструнна домра, гітара, домро- і гітароподібні «кобзи-мутанти» (термін В. Кушпета), незважаючи на інтенсивне впровадження їх у свідомість народу за допомогою паралельно-культурницької державної машини, у фольклорне середовище не вкорінилися, оскільки несли чужий українцям (переважно азійський, а також «панський», двірцевий) звукоідеал.

Для роз'яснення і підсилення щойно висловлених суджень знову звернімося до кількох позицій позитивної та від'ємної їх критики Г. Хоткевичем. У розділі «Етнографічні записи Миколи Лисенка», зосібна, читаємо: *«Ще від І. Кучеренка було захоплено “Про смерть козака-бандурника”. Це вже творчість самого кобзаря, творчість того періоду, коли він вже “вибився в люди”, тобто втратив цілковите розуміння духу й народного виконання дум. Тут уже маємо скоріше парикмахерську, ніж кобзарську творчість»* [8, с. 47]. І далі: *«Вже оце одне місце [див.: 8, № 28 (257). – М. Х.] глибоко фальшиве... Це малоросійський ефект гіршого [мабуть, потрібно розуміти “щонайгіршого”. – М. Х.] тону. Або такий верх безсмаччя допустимий іще у якій-небудь “думі” “На смерть Шевченка” і вже в ніякому разі не в думі дійсного закінчення.*

Словом, співав Кучеренко фальсифікат. Правда, нікому не забороняється, – констатував Г. Хоткевич [а шкода, бо вартувало б таки! – М. Х.], – творити на тексти народних дум, що йому угодно., але не треба було того заносити на сторінки етнографічних записів» [8, с. 48–49, № 28 (257)].

Викликають застереження й органологічно не вмотивовані терміни-самоназви «стабілізованого інструмента». У про-

міжку часу від Т. Шевченка, М. Лисенка і Г. Хоткевича кількість варіантів назв «удосконаленої» бандури сягнула двох десятків! Лише в аналізованій праці Г. Хоткевича їх десять: «бандура харківської школи» [8, с. 3], «удосконалена» [8, с. 14], «стандартизована концертна», «нова» [8, с. 15], «стабільна» [8, с. 16], «стабілізована» [8, с. 86] [чим вона відрізняється від «стабільної»? – М. Х.], «стандартна харківська» [8, с. 140, 257] [чому не «стандартизована концертна»? – М. Х.], «хроматична» [8, с. 217, 224], «бандура автора» [8, с. 257], «стандартна» [8, с. 258] [уже не «харківська»? – М. Х.]. А ще ж «чернігівка», «полтавка», «склярівка», «герасименківка», «гриньківка»... Як тут розібратися навіть фахівцеві-бандуристу, не кажучи навіть про простого смертного? Адже ж відомо, що найкраще сформульованим терміном / дефініцією є єдиновживана іменникова форма. А якщо означень понад двадцять з додатковими прикметниковими «уточненнями», то це свідчить про повний безлад як у самій системі визначень, так і насамперед у головах її «удосконалювачів».

Найцікавіше, що відповіді на всі сакраментальні, з погляду фольклористики, запитання знаходимо в самого Г. Хоткевича: «І, звичайно, зі складного, тонкого в нюансах, надзвичайно чутливого інструмента зроблено бринькало [підкреслення наше. – М. Х.], для якого начебто і вказівок ніяких не треба» [8, с. 71]. Що далі, то радикалізм Г. Хоткевича стає більш суперечливим: «Примітив, як ступінь, як засіб, як перехід до чогось вищого, кращого це вчасно, зрозуміло й потрібно. Примітив же самозадоволений, який каже, що далі йти нікуди це шкідник поступу» [8, с. 73, 96]. Хоч інколи досвід музиканта-практика і знання переваг традиційної бандури мимоволі спонукає його до поміркованості: «Взагалі, каже [М. Домонтович. – М. Х.], треба приструнків вибрати не менше двадцяти, а більше, очевидно, скільки влізе. Для певного роду людей існувало мірило “душа меру знаєт”, так і тут» [8, с. 77].

Муки творчості і, мабуть, совісті постійно розривали чутливу душу Г. Мартиновича: *«Величезна спадщина кобзарська, навіть та, яку можна було чути самому ... музика живих кобзарів все ж це було. І от народ, коли бандурне мистецтво дістало змогу появитися на сторінках, воно виявляє себе “Засідателями”, найнедотепнішими романсами й т. д. Як це розцінити?»* [8, с. 93]. А дуже просто – знову словами самого автора: *«Загальне вражіння великої бідноти, відсування бандурної техніки до якихось керівних моментів, бо вже кобзарська техніка сліпців-бандуристів значно вища»* [8, с. 93]. Щодо самого інструмента, то оце нікчемне, за його ж висловом, «бринькало» і не могло виконувати інших, вищих, традиційних чи «академічних» функцій, окрім художньо примітивного супроводу «найнедотепніших романсів» і не менш банального капелянського «кум-бринькання».

Багато позитивного, з етнологічного погляду, на проблему необхідності «удосконалення» традиційних інструментів читаємо в окремій праці Г. Хоткевича «Бандура та її місце серед сучасних музичних інструментів», поданій у рецензованому виданні як Додаток 8.1. Тут виразно продемонстровано «іншу точку зору» автора на те, що він сам робив на практиці, а саме: *«...важно снабдить бандуру хроматизмом и, таким образом, ввести ее в ряды европейских инструментов... Но вот именно в этом пункте я стою на иной точке зрения [підкреслення наше. – М. Х.] и если меня спросит кто-нибудь: “...нужен ли хроматизм бандуре?” – я смущенно отвечаю: “Не знаю”*» [8, с. 215]. А чому б не відповісти іншими рядками цієї ж праці: *«...при настраивании в хроматизм бандура перестала бы быть бандурою»* [8, с. 216].

Словом, уже вкотре, далі за Г. Хоткевичем: *«Украинский народ создал себе инструмент для своей песни и тут бандура соперниц не имеет ... вот истинное призвание бандуры... Силиться же вырвать бандуру из сферы ее действия, ставит ей*

непосильные задачи это дело ненужное» [8, с. 216–217]. І, додамо, гріховне або й відверто злочинне, спрямоване проти самої бандури та її питомої української традиційної культури. Воістину, як у «справжніх» українців – декларуємо одне, а робимо діаметрально протилежне! Адже нікому з персів / іранців, індусів чи китайців та навіть з європейських народів Балкан у найстрахотливішому сні не могло приснитися, щоби їх «святая святых» – традиційний інструментарій – хтось надумав спотворити до рівня нікчемного деривату та ще й виконувану на них авторську й «оброблену» музику нахабно і цинічно називав «народною».

«Но предположим.., – продовжує далі Г. Хоткевич, – ...что умная конструкция бандуры достигла возможности, не утратив диатонизма, достигь бандуру хроматической. Что получится тогда?»

Получится новый инструмент, а не украинская бандура» [8, с. 217].

Нарешті! Адже ж очевидно, що в еволюції, скажімо, клавішних кожен з новіших типів мав свою нову назву: клавікورد – клавесин – чембало. Навіть ударно-молоточкове фортепіано з горизонтальним розміщенням струн має горду королівську назву «рояль», а з вертикальним – «піаніно». Адже кожному грамотному органологові зрозуміло, що якщо зі згадуваної вище низки критеріїв, за якими один тип інструмента відрізняють від іншого (форма – конструкція – стрій – спосіб гри – репертуар – манера виконання), вилучити бодай один з них, то тип, різновид, а значить, і назва неодмінно зміняться. А тут замінено всі до одного, а назву чомусь змінити забули. Та назвіть собі оце «кум-бринькало» (яке діди-автентики за аналогією з неоковирним смичковим басом зневажливо обізвали «баседлею») якимось «квазібандурним синхрофазотроном», прилаштуйте йому ще реактивного двигуна і хоч електроакустичні досліди на ньому ставте, а хоч у космос...

Бо ж новочасні «німі» бандуристи (Господи, Твоя воля, сліпі – таки були, а тепер, «прозрівши», – онімилі!) саме тому й не співають, що це «скляне», неприємно різке (аж «пісок» на зубах скрегоче!) електронне звучання здатне хібащо, справді, заціпити рота, а не органічно супроводжувати природний спів.

Але дозволюмо знову підсумувати самому Г. Хоткевичу: *«Песня украинская глубоко диатонична, бандура также дает диатонизм в чистой форме. Как сильно народный певец борется против хроматизма, показывает хотя бы такой факт из моей практики создания бандурных ансамблей ... я велю бандуристу перестроить ... струну ... на полтона. Бандурист не хочет, я настаиваю, идет вечная борьба... А между тем все дело было в том, что исполнитель говорил со мной на языке природы ... мне хотелось учить его, а надо было самому у него поучиться»* [підкреслення наші. – М. Х.] [8, с. 227].

Так само фаховими є багато визначень Г. Хоткевичем жанрово-стильових особливостей бандурного репертуару. Так, тонко оцінивши вміст автентичності й авторства в думках-фальсифікатах [8, с. 47–49], він, на відміну від багатьох сучасних ентузіастів концертної бандури, чудово розумів, що: *«Галичина бандури не знає й мало зацікавлена в тому, щоби видавати підручник для гри на неіснуючому для неї інструменті»* [8, с. 62]. Самі «думи» «інтелігентського походження найновіших часів» він називав «пів етнографічними» [8, с. 81], а підручники для новостворених «бандур» – «бандурною халтурою» [8, с. 61, 77]. Про ще одну «псевдодуму» «На смерть Шевченка (дума)» він, зосібна, писав: *«Чому це так названо, невідомо. Це вірш О. Кониського, невідомо ким покладений на мало вдалу музику»* [8, с. 81].

Чи виграло, скажімо, кобзарство від того, що його називали «мистецтвом» або «інтегральним співоцтвом»? Яка користь йому з того, що його знищили «харківським», а не «чернігівським» або якимось іншим способом? Чи не з лег-

кої руки Г. Хоткевича впорядник його збірки В. Мішалов у 1989 році називав капели бандуристів «вершиною розвитку кобзарського мистецтва»? У 2002-му, щоправда, він уже нібито відмовився від таких своїх поглядів, а у 2009-му році захистив кандидатську дисертацію про «тріумф» «харківського способу» над іншими.

Нарешті, залишається нез'ясованим питання «Що змусило музиканта-естета, науковця-інструментознавця і систематика рівня Г. Хоткевича дійти до абсолютно протилежної і некоректної, з погляду фольклористики, думки про необхідність хроматизації бандури і перетворення кобзарів-індивідуалів в “оркестр українських народних інструментів” з “обробленим” до невпізнання репертуаром, перетворивши його в “бандурну халтуру”?». Який із цих двох чинників – сценічна естетика чи шароварний патріотизм – змусив його зрадити «фольклорній лінії» українського кобзарства? Зокрема, з останнього приводу Г. Хоткевич писав: «...спекуляція на любові українця до свого інструменту досягла апогея. Нікому не забороняється грати самому перед аудиторією. Треба мати на те якесь право. Гонять халтуру зі сцени, гонять з музестради, гонять звідусюди – це бандурне мистецтво. Пора би вигнати й звідси» [8, с. 209]. Або далі: «...пока там удастся сделать что-либо в деле развития бандурной техники, а спекулянт уже сообразил и действует. А публика потребит, все потребит, так как обладает желудком слона... Пока там разберется желудок..., а сторож уже благоденствовался ... он вам ответит одно: “Публика требует!”» [8, с. 230].

І все-таки, варто запитати: «Хто ж більше винен – публіка (та, що “дурепа”), зі своїм безперепірливим слонячим “шлунком”, чи “бандурист-халтурник”, який оці шлунок безнастанно наповнює антинародним і антихудожнім “лушпинням”»? Відповідь напрошується як підсумок: звичайно ж, художник / композитор / «оброблювач» / виконавець і, зрештою, науко-

вещь-дослідник, не здатний усе це об'єктивно оцінити і класифікувати. Що вищий і науковіший рівень усвідомлення ними своєї місії перед народом і культурою, то менша небезпека відходу від «фольклорної лінії» на догоду «бандурній халтурі» і «бандурному мистецтву».

Якщо вже сталося так, що «народно-академічні» форми взяли гору над автентичними, то піднімайте рівень цієї «академічної» техніки і естетики, не допускаючи халтури. Але не підлаштовуйте бандурне «штукарство» до кобзарської (автентичної) техніки й естетики. Чи не краще залишити це науковцям-дослідникам і виконавцям-реконструкторам, знавцям достеменно кобзарських засад і автентичної манери співогри. Необхідно, урешті-решт, зрозуміти, що межу «фольклорної лінії» переступив іще Г. Хоткевич. За нею вже кобзарства немає, залишилося саме-самісіньке «квазібандурне мистецтво», де автентична форма і суть традиції ніколи не існували та й існувати не могли.

ЛІТЕРАТУРА

1. Балдина Е. Музыка в художественном мышлении Н. В. Гоголя // Нові гоголезнавчі студії. – Сімферополь ; К., 2005. – Вип. 2 (3). – С. 20–28.
2. Барабан Ю. «Страшна помста»: релігійно-етичний вимір (фрагменти) // Гоголезнавчі студії. – Ніжин, 1999. – Вип. 4. – С. 21–32.
3. Воронский А. Гоголь // История. – 2007. – 6 дек. – С. 120–127.
4. Колесса Ф. М. Мелодії українських народних дум. – К., 1969.
5. Куліш П. Огненний змій. – К., 1990.
6. Лисенко М. В. Народні музичні інструменти. – К., 1995.
7. Стебельський Б. Українське авангардне мистецтво: монументалізм Михайла Бойчука і школи «бойчукістів» // Образотворче мистецтво. – 2003. – № 4. – С. 3–7.
8. Хоткевич Г. Бандура та її репертуар. – Х., 2009.
9. Шевченко Т. Кобзар / з поясненнями і прим. д-ра В. Сімовича. – Вінніпег, 1960.

SUMMARY

The period of establishment of classical Ukrainian literature has historically coincided with the prosperity of Romanticism, so that the attention of writers and poets-romantics was paid to sacred values and virtues of Ukrainian nation – minstrels and kobzarstvo. Typical to romantic literature heroic images, stories and events of national culture distorted the real essence of minstrels tradition as the authentic traditional culture phenomenon so much and deeply, got into its nature, replacing the specific characteristics into the stranger ones.

In the work of Ukrainian classical writers of «ethnographic group» of the XIX century the greatest measure of realism in the characteristics of ethnographic peculiarities of everyday life of the people were works of G. Kvitka- Osnovyanenko, N. Gogol, P. Kulish, T. Shevchenko. However, the specific nature of kobzar tradition as a truly national most accurately reflected in the works of Taras Shevchenko «Tytarivnaa», «Kateryna», «Nevolnyk», «Chernyst Mariana», etc. That's why all attempts (after T. Shevchenko) to appeal to kobzars scenes were over romanticized and most remote from the authentic basis.

As literary romanticized image of kobzar and kobzarstvo significantly affected the transformation of peasant traditions until its degeneration in diametrically opposite – stage-«academic» and amateur practice, image became a direct contrast with the very tradition, thus contributing to its decline and complete replacement of scenically-fake forms.

The only group which under such circumstances «struck the alarm», restored and reconstructed the kobzar research, was a scientific and cultural elite, represented by A. Slastion, P. Martinovich, Lysenko, and later – L. Ukrainka, K. Kvitka and F. Kolessa.

The role of Hnat Khotkevych in this process was as responsible as contradictory. If ethno-instrumental and ethno-phonic experiments of «early Khotkevych» own the level of assurance, that coincide with genius poetic associations of T. Shevchenko, his later «experiments» degenerated into its direct opposite – collective forms scenically, «academic» aesthetics.

Keywords: Taras Shevchenko, romanization of Kobzarship, Kobzar mode of life, bandura, Kobza.