

Михайло Хай
(Київ)

ГАРМОШКОВИЙ КІТЧ ЯК РУЙНІВНИК АВТОХТОННОГО УКРАЇНСЬКОГО ІНСТРУМЕНТАЛЬНОГО СТИЛЮ

Процес трансформування художньо-естетичних критеріїв традиційної культури в Україні досягнув стадії, що становить серйозну загрозу для обох фундаментальних типів художньої естетики: народної і академічної. Основним рушієм цих нівеляційних процесів у музичній традиційній культурі виступає, поруч із пісенним, музично-інструментальний кітч.

У статті в гострій і безкомпромісній формі критикуються крайні характеристики найконтрастніше виявленої його форми – гармошкового кітчу, що своїми метастазами охопив майже всю територію України. Автор обстоює природне право традиційної культури на свою питому функцію до самозбереження і самовідтворення.

Ключові слова: народна традиція, народно-академічна естетика, музично-інструментальний (гармошковий) кітч, науково-виконавська реконструкція, етнофонічна парадигма.

The process of transforming artistic and aesthetic criteria of traditional culture in Ukraine reached stage that poses a serious threat to the two basic types of artistic aesthetics: popular and academic. The main driver of these processes leveling them in the music traditional culture – the next to song – is instrumental music kitsch.

The article in the acute and uncompromising form of extreme characteristics criticized most contrastly revealed its forms – Harmonica kitsch that their metastases covered almost the entire territory of Ukraine. Author defends natural right of traditional culture on its specific function to the survival and reproduction.

Keywords: folk tradition, folk and academic aesthetics, music-instrumental (Harmonica) kitsch, science and performing reconstruction etnofonichal paradigm.

Процес сповзання художньо-естетичних критеріїв тлумачення фактів і явищ традиційної культури до рівня їх стилєво-конгломератних виявів кітчу у світі дійшов до межі, яка становить серйозну загрозу виродження (а в «перспективі», можливо, й остаточного зникнення) обох фундаментальних типів художньої естетики: народної та академічної. Міра їх проникнення до нормативних явищ культури дедалі інтенсивніше переходить позначку природних «найвно-примітивних» зон формування й функціонування кітчу як явища культури, перетворюючи його в агресивний механізм руйнації її «нормативних» характеристик і провокуючи її пряму протилежність – «культуру» хамства та безкультур'я, «культуру, нижчу від плінтуса» (С. Тримбач). Естетика фольклору, проте, є більш чутливою до цих процесів порівняно з академічною через: а) природну її беззахисність і не надто виразну спроможність до самовідтворення; б) катастрофічно пришвидшену природну схильність до згасання та зникнення від насильницької навали «конкуренції» академічної естетики та, особливо, кітчевої субкультури, яку активно підтримує адміністративний тиск державних режимів усіх кольорів і мастей, унаслідок чого фольклор став «елітарним типом культури» (С. Грица), зрозумілим тільки окремим представникам не лише політичної, але й культурної та наукової еліти.

Однією з причин такого становища, окрім тяжіння кітчу до нівелювання найздоровіших особливостей «нормальної культури», є системна постановка на виробничий конвеєр державної політики не фольклорних чи академічно-мистецьких, а саме кітчевих явищ: «шароварщини», дешевої попси, циркової антимузичної ексцентрики та ін.

Важливо, що в Україні «ареали “закорінення” згубних для автохтонної традиції іншостильових трансформаційних процесів географічно збігаються з “ареалами асимі-

ляції” (змосковщення, ополячення, змаляршення, румунізації й очидовлення) української автохтонної народної культури в місцях її активного зіткнення зі стремами інтенсивного впливу на неї агресивних чужинських та іншосередовищних (міських, асоціальних, алогенних та ін.) її виявів»¹.

Формулюючи поняття музично-інструментального кітчу, принагідно вкажемо, що це – «псевдофолкльорні, шлягерні зразки інструментальної музики, позначені рисами маргінальності й дешевизни стилю, які сформувалися в позафолкльорному (ресторанному, містечковому, армійському, тюремному тощо) побуті, але наділені здатністю агресивно вторгатися в питоме фолкльорне середовище, інтенсивно взаємодіючи з його жанрами і формами»².

Зважаючи на цю дефініцію, маємо, отже, відрізнити питомий традиційний від його «удосконаленого» замітника / деривату, автохтонний і автентичний субстрат традиції від його напливового і кітчевого сурогату, яким у нашому випадку є гармонь, балалайка, гітара, кларнет, саксофон, труба з тромбоном, електронні бас-гітара й синтезатор, і далі ... аж до «українського народного інструмента комп'ютера», популярність і музичні можливості якого зараз хтось навряд чи відважиться заперечувати.

«Мірило “лояльності” і “агресивності” кожного з інструментів, як і прив'язаного до них репертуару, у кожному конкретному випадку різне. Так, ступінь “вручення” китайсько-московської балалайки до субстрату українського народно-виконавського середовища досить помірний ... Функція ж гармошки тут значно мобільніша й агресивніша, а ареали поширення і зони впливу значно ширші і засягають майже всю етнічну територію України»³.

Тому досліджуючи природу цього «найефективнішого» руйнівника українського традиційного інструментального стилю, необхідно тут, як і в кожному іншому випадку з'ясувати специфіку будь-якого природного чи культурного явища, вдатися до якнай-детальнішого аналізу його специфіки та структури.

У цьому розумінні найлогічніше звернутися до дефінітивних характеристик явища, а саме: «гармоніка (москов. “гармонь”, “гармошка”) – різновид “недосконалої музичної іграшки”»⁴, що виник у Європі на початку XIX ст. і впродовж одного століття став у Московщині не лише «національно самобутнім масовим інструментом», але й був на підставі «варіантних різновидів», незважаючи на масове несприйняття «цього чисто “німецького винаходу” музично-інтелігентськими та науковими колами (М. Петухов, В. Андреев, Є. Линьова, А. Листопадов, М. П'ятницький, О. Кольберг, Ф. Колеса, А. Руднева та ін.), визначений як “типово фолкльорне явище” (Хребес, Ф. Рубцов, Г. Благодатов, А. Мірек, Є. Гіппіус, Н. Куликов, І. Мацієвський)»⁵.

«В Україні гармошка набула “слави” не лише руйнівника усього живого і автентичного у традиційній музичній культурі..., а й додаткового символу “русифікації” автохтонного українського елемента, що за одіозних обставин тоталітарного режиму набув особливо потворних форм (за образним висловлюванням одного з носіїв традиційної для Черкащини скрипкової традиції Г. Латка, привезених і впроваджуваних тут разом з домрами й балалайками буквально “на багнетах Г. Котовського”)»⁶.

Але чи не найдраматичнішу й емоційно насичену реакцію на «гармошковий терор» у колоніальних республіках колишнього СРСР нам довелося спостерігати на одній з лєнінградських етномузикологічних конференцій, коли кандидат фізикоматематичних наук з Башкирії, який був змушений покинути свою фізичну кафедру в університеті та перейти на посаду керівника гуртка юних кураїстів при ЖЕКу, аби хоч у такий спосіб врятувати цей чарівний башкирський аерофон від тотального знищення, зі сльозами на очах розповідав про систему присвоєння місць і нагород відділам культури за «арифметичну кількість гармошок в районі» на тій лише підставі, що «секретар обкому любить гармошку». Патрона зовсім не хвилювало, що виконувана на двох кураях феноменальна мелодія «Курликання журавлів» (що споконвіку злітала над неосяжним небом Башкирії бентежила душу кожного, хто її бодай раз чув), подарована тоді учасникам коференції «фізиком-ліриком» з Уфи

і його учнем (вихованим не в консерваторії, а в ЖЕКу), могла зникнути назавжди. Навпаки, ставилося завдання допомогти їй якнайшвидше замовкнути. Як наслідок, «гармошка взагалі і “гармошкізація” традиційного інструментального побуту українського села у ХХ ст. зосібна стали причиною звуження інтонаційно-тематичної парадигми назв і означень гопаково-козачкового мелосу на $\frac{3}{4}$ території України внаслідок примітивізму конструкції та фактури, їх консервуючої дії на так само примітивні [у розумінні стилю. — М. Х.] кітчеві мелодії та деструктивного впливу на автентичні й стилево адекватні їм форми»⁷.

Грунтовною доказовою базою насильницького впровадження гармошково-балалайкового кітчу, помноженого на «народну академізацію» ніколи в Україні не існуючих домри, баяна та інших «удосконалених» квазінародних інструментів включно з українським «бринькалом» (Г. Хоткевич) — «академічною бандурою», можуть служити цифри і факти, представлені в працях Б. Нолла⁸, К. Черемського⁹, В. Кушпета¹⁰ та ін.

«Тріумфального» характеру набрав наступ «гармошкоманії» на чисте плесо фольклорної традиції після «історичної» тези наркома А. Луначарського про гармонь-«сініцу», яка вже в роки голодомору мала замінити не лише традиційні скрипково-цимбальні склади, але й «філармонії із симфонічними оркестрами». Драматизм (що межує з трагізмом) ситуації витіснення вже аж у повоєнних роках чужоземним гармошково-балалайковим кітчем питомої автохтонної практики наддніпрянських цимбалістів рудяківсько-стайківської традиції зафіксовано нами в селах Стайки та Зікрачі Кагарлицького району та Вороньків Бориспільського району Київської області¹¹. Треба було бачити сльози на очах в одного з найостанніших стайківських цимбалістів І. Кріля, під час його передсмертного інтерв'ю з автором статті в 1995 році, де був наочно продемонстрований увесь трагізм витіснення гармошкою цимбал з їх питомого середовища — традиційних весільних складів довоєнного періоду, що у такий спосіб позбавив їх учасників—скрипалів і цимбалістів — не лише улюбленого заняття, але й елементарних засобів для існування в тяжкі роки. Тут мор голодом було цинічно поєднано з мором культурним з метою геноцидного винародовлення не лише носіїв української традиції, але і її питомого музичного інструментарію.

Проте цілком закономірно, що саме чинник брутально-насильницького насадження гармошки в національних республіках не дозволив (на відміну від Московії), попри тотальне її поширення в центральній, а після «золотого вересня» й у західній частині України, витворити характерні «фольклорні» риси національного стилю: «у репертуарі українських гармоністів домінує передусім чужинський (московський, а на Гуцульщині, Буковині та Закарпатті, перейнятий від чехів наприкінці ХІХ ст. також і румунський) елемент»¹². «Експериментальні» ж зразки виконуваних на гармошці українських козачків і польок тут носять настільки знівельований і карикатурний характер, що не бачити це можна, лише абсолютно не розуміючи принципових особливостей українського традиційного інструменталізму або ж свідомо ігноруючи підвалини його достеменного (переважно, скрипкового) звукоідеалу.

З викладених у статті етнологічних, історичних, світоглядних та особливо фольклорно-естетичних позицій, гармошка розглядається нами «як інструмент: а) не український; б) не традиційний; в) такий, що вийшов або інтенсивно виходить з народного побуту, не встигнувши сформуватися тут як природно трансформоване фольклорне явище»¹³; г) носій не традиційного українського, а кітчевого й напливового інтонаційного, ритмічного, темпово-агогічного, тембрового й етнофонічного (народно-виконавського) елементів, що розмиває і витісняє субстрат автохтонної та автентичної традиції.

Руйнівний вплив баянно-гармошкової фактури й тембру на природне звучання вокального та традиційного (як народного, так і академічного) звукоутворення на музичних інструментах розглядалася ще в ранній праці автора «Коллективне інструментальне музикування в школі». Наприклад, запропонована тут класифікація музичних інструментів за принципом темперованості й нетемперованості та тембрової

наближеності до фонаційних характеристик людського голосу відводить пневматичним аерофонам підгрупи язичкових (включно з автомобільним та пароплавним гудком) найменш адекватну нішу в цьому процесі. Виходячи з основних принципів цієї класифікації, під гармошку та баян ще жоден співак абсолютно чисто проінтонувати нічого не зміг і ніколи не зможе, оскільки відома в хоровій справі методика інтонування Пігрова тут виявляється безсилою через повну руйнацію її принципів усепоглинаючим звуком цих інструментів, що постійно «тиснуть» на слух і синестезійні відчуття тембрової злагодженості співаків упродовж усього процесу фонації¹⁴.

Цікаві аберації з тлумаченням умов конкурсу вперше запровадженої фольклорної номінації Всеукраїнського фестивалю української музики «Червона рута» спостерігаємо вже у відбіркових турах у областях України. «Гармошкового буму», шоправда, не спостерігалось, навіть у Рівному, де апологетика гармошки і саксофона на кафедрі фольклору останнім часом домінує. Натомість у Львові п'ять «хитрих» і по-народному професійних гуцулів з гурту «Бай» (від «баль», «бальок» — забава) не посоромилися осквернити свій традиційний склад (скрипка, скрипка-«тур», фрілка, цимбали і бубон з тарілкою та «дзінькалом») присутністю вже відомого п'ятирядного баяна. Ніби попереджаючи обурення членів суддівської ради з приводу того, що примітивний супровід нічого істотного до фактури звучання не додає, у середині композиції раптом з'явилося соло баяна в стилі «ala gumupia».

Важливо зазначити, що викладене «нагадує ситуацію зі станом маргіналізації вербальної мови титульної нації в Україні. Відмінність хіба в тому, що наступу на ціннісно-мовні скрижалі українців чиниться бодай якийсь спротив з боку інтелектуальної й науково-літературної еліти, а вихована переважно в Санкт-Петербурзі етноорганологічна гілка науковців за інерцією північної наукової школи (Фамінцин, Привалов, Вертков) вважає китчевий інструментарій «природною трансформацією» традиції або так звану «сучасною традицією», а дослідження її — «об'єктивно-науковими».

Інструментальний супровід у сучасних народновиконавських діях або ж відсутній цілком, або ж обмежується банальним і аж ніяк не властивим традиції та музично не виправданим застосуванням гармошки або баяна. У цьому аспекті ситуація, наприклад, у сучасному бойківському селі вже майже остаточно зрівнялася за мірою витіснення традиційного інструментарію з його питомого зимово-календарного середовища на Поліссі та Наддніпрянщині (в обряді ще досить інтенсивно функціонуючої там «Кози» природно-традиційне звучання скрипки повністю уже замінене дешевим усепоглинаючим рипом гармошки).

Наприклад, демонстрування унікальних зразків весільно-ритуальної музики у виконанні нині зафіксованого автохтонного традиційного складу (скрипка, скрипка-«втора», «бухало») із с. Зеленьків (Черкащина) на науковій конференції 1998 року в Черкасах¹⁵ присутні там науковці в один голос визначили як «западенську» музику тільки на тій підставі, що в ній не було гармошки. «Найбільш не властивий традиційній семантиці приклад весільно-обрядових награвань авторіві довелось спостерігати у весільних обрядах цього регіону, коли за відсутності традиційного складу зі скрипкою усі ритуали в “хаті молодої” обслуговував гармоніст зі своїм китчевим репертуаром: “Яблучком”, “Коробочкою” і “Каралетом”. Тут, отже, маємо справу зі збереженням лише виключно самих ритуалів, але аж ніяк не їх музично-семантичного оформлення (супроводу). Ідеться, таким чином, не так про “еволюцію” весільно-обрядового репертуару весільних музик, як про значеннєву його визначеність»¹⁶.

Але якшо застосування лакейсько-китчевої стилістики в танцювально-рекреативному середовищі слід визначити як феномен «руйнації» автентичного стилю, то апологетика гармошки як «природно трансформованого» інструмента традиції поліських лірників, викликає застереження не лише виконавського, але й морально-етичного характеру¹⁷.

А з дослідів Ю. Рибак ми раптом дізнаємося, що наймаргінальніша й найвувльгарніша серед інструментальних практик (гармошкова) теж ніби-то якимось чином при-

четна до найдуховнішої з українських співацьких традицій. Це дуже нагадує ситуацію з німецьким лірництвом, яке свою сакральну, пастушачу, придворну та мандрівницьку колись практику закінчило функцією приваблювання клієнтури до будинків розпусти (за даними проф. М. Брьокер)¹⁸. Українську ліру така ганебна доля, слава Богу, обминула, її корби не торкнулася рука навіть пристойних, так званих «академічних» «рятівниць традиції».

Між кітчем художньо-естетичним і кітчем політичним існує безпосередній зв'язок: доведена до стану «нормативного» сприйняття фольклорного й мистецького кітчу та позбавлена природного розуміння своєї ідентичності людська маса механічно, з тупим розумінням приреченості йде на ешафот, визначений біснுவатими політиками. Приклади: Голодомор, Чорнобиль, Чечня, Скнулів, Катинь та ін. У цьому розумінні апологетика руйнівної (деструктивної, а не конструктивної) функції кітчу є щонайменше відволіканням уваги від його страхотливої кінцевої мети.

Еволюція артефактів і явищ культури, а серед них і традиційних народних музичних інструментів та відповідних виконавських форм, – природний процес. Але коли трансформаційні зміни перетинають раціональну межу, що відрізняє будь-яке автентичне явище від альтернативних чи похідних від нього трансцендентних, іншорідних, саме явище закінчується і починається його фальсифікація. «Ця межа – поріг між діаметрально протилежними полюсами лише зовнішньо подібних, а за суттю принципово відмінних явищ»¹⁹. «На поріг не можна наступати, його переступають. Це давній звичай, коли топтати ногами означало деструкцію, знищення, ганьбу, і цього не дозволялося робити зі святинями, зокрема й порогом»,²⁰ – підтверджує цю думку Б. Стебельський. Останнє нагадує ще один жахливий сюрреалістичний експеримент із «Собачого серця» М. Булгакова, що змусив собаку-людину співати під балалайку частушки непристойно-брутального змісту: мутація тіла неминуче призводить до ще більш дикунської мутації – виродження духу! Інакше кажучи, сатанинське експериментаторство професора Преображенського перемогло природну сутність найвищого Божого творіння – Людини. А чужинська (китайська) балалайка (а в нашому випадку, «німецько-змосковщена» гармошка) тут символізує супровідний інструмент безкультурності й тваринного хамства. Але булгаківський професор, усвідомивши всю фатальність своєї помилки, негайно заходився її виправляти, а по-колаборантськи настроєна професура від советської і постсоветської етномузикології, і ширше – культурології й мистецтвознавства, замість засукавши рукави, реконструювати зовсім неприродним шляхом зниклу традицію, з осячкою впертості продовжує мусувати методологічно хибну тезу про «природність неприродного».

Резюме:

1. Основні висновки наших більш ніж тридцятирічних спостережень за поступово вимираючою інструментальною традицією всіх регіонів України, ролю гармошки та іншого напливово-кітчевого інструментарію в цьому процесі, підсилені окремими заувагами М. Лисенка, Ф. Колесси, К. Квітки, Г. Хоткевича, С. Грици, В. Осадчої, Л. Кушлика, І. Благовещенського та інших учених, повністю тотожні оцінкам американського етнорганолога-україніста В. Нолла щодо «паралельності» цієї кітчевої псевдокультури і культури автохтонної та автентичної. Усупереч вперто насаджуваній доктрині зорієнтованих на московські ідеї «природності» і «традиційності» цих абсолютно чужих українському звукоідеалу явищ у дослідженнях А. Гуменюка, І. Мацієвського, Б. Яремка, М. Бабич, Ю. Рибак, Л. Черкаського, І. Фетисова та інших науковців, маємо всі підстави стверджувати, що відносно традиційної культури її напливово-кітчеві та художньо-самодіяльні сурогати поведуться значно агресивніше, безсоромно й нахабно підлаштовуючись «під автентичний фольклор» і витісняючи його в такий спосіб на периферію питомого середовища або й знищуючи зовсім.

2. Хибне уявлення про те, що іншоетнічний, кітчевий чи напливовий елемент, «вростаючись» у автохтонний субстрат традиції, від самого лише факту визнання «своїм» у певному змаргіналізованому виконавському середовищі, стає нібито його не-

віддільним і природним для цієї історичної ситуації компонентом, не має під собою належної наукової та художньо-естетичної основи. Навпаки, структурно-типологічні аналізи інтонаційної (мелічної), ритмічної, ладової, темпово-агогічної та етнофонічної (народно-виконавської) парадигм розігрування українського традиційного мелосу не на традиційному для українців (скрипка, сопілка, бандура, ліра тощо), а на кітчево-напливовому інструменті (гармошці) виявляють, що за всіма переліченими параметрами тут виразно фіксуються стабільні рівні повної деградації стилю, а саме: спрощення й інтонаційне спотворення мелодики, симпліфіковане «розмивання» ритму, примітивна уніфікація наперед запрограмованої в басах ладово-гармонічної структури (іонійський мажор – еолійський мінор), затиснутість і «вайлуватість» темпоагогіки, темброве, штрихове і композиційне нівелювання фактури звучання та імпровізаційної варіативності виконання.

3. Наведених прикладів аналітичних викладок і наукової аргументації, вважаємо, цілком достатньо, аби кваліфікувати факти насильного впровадження гармошкової практики до побуту українського села впродовж минулого століття не «природною трансформацією автентичної традиції», а кітчево-напливовим нашаруванням, своєрідною «раковою пухлиною», метастази якої задушили й фактично зруйнували ще не так давно здоровий організм автохтонної інструментальної традиції українців.

4. Викладені в цьому дослідженні принципи та постулати мають спонукати сучасних дослідників музичної естетики (як традиційної, так і академічної) до кардинального перегляду давно уже безнадійно застарілих поглядів на «універсальну» роль баянно-гармошкової фактури в сучасному стилетворчому процесі й акцентувати на кітчево-руйнівних особливостях її стилістики.

¹ Хай М. Музично-інструментальна культура українців (фольклорна традиція). – К.; Дрогобич, 2007. – С. 214.

² Там само. – С. 226.

³ Там само. – С. 226–227.

⁴ Банин А. А. Русская инструментальная музыка фольклорной традиции. – М., 1997. – С. 145.

⁵ Там само: С. 89, 147–149.

⁶ Хай М. Музично-інструментальна культура українців... – С. 227; див. також особистий архів автора (далі – ОАА), пл. № 57.

⁷ Хай М. Музично-інструментальна культура українців... – С. 228.

⁸ Нолл В. Трансформація громадянського суспільства. – К., 1999; Нолл В. Паралельна культура в Україні у період сталінізму // Родовід. – 1993. – Чис. 5. – С. 37–41; Нолл В. Інструментальні музичні спеціалісти Східної Європи до колективізації: економічні норми в контексті селянського суспільства // Родовід. – 1995. – Чис. 11. – С. 26–42; Нолл В. Моральний авторитет та суспільна роль бардів на Україні // Родовід. – 1993. – Чис. 6. – С. 16–26 та ін.

⁹ Черемський К. Повернення традиції. – Х., 1999.

¹⁰ Кушпет В. Старцтво: мандрівні співці-музиканти в Україні (XIX – поч. XX ст.). – К., 2007.

¹¹ Хай М. Музично-інструментальна культура українців... – С. 187–194; Хай М. Релікти традиційної гри на цимбалах на Наддніпрянщині // Родовід. – 1995. – Чис. 11. – С. 57–67; див. також ОАА, пл. № 32.

¹² Хай М. Музично-інструментальна культура українців... – С. 227–228; Яремко Б. Етноінструментознавство. – Рівне, 2003. – С. 18.

¹³ Хай М. Музично-інструментальна культура українців... – С. 228.

¹⁴ Хай М. Колективне інструментальне музикування в школі. – Рукопис. – С. 22–27.

¹⁵ Див. Хай М. Семантика інструментальних награвань у сучасному весільному обряді с. Зеленьків на Черкащині. – Черкаси, 1998. – С. 35–36.

¹⁶ Там само.

¹⁷ Рибак Ю. Поліські сліпі гармоністи // Етномузика. – Л., 2008. – С. 69–90.

¹⁸ Bröcker M. Freizeitgestaltung oder Existenzsicherung. Zur Sozialgeschichte eines «Frauen» – Instrumentes. – Musikalische Volkskunde. – Köln., 2002. – Band 15. – S. 53–69.

¹⁹ Хай М. Музично-інструментальна культура українців... – С. 238–239.

²⁰ Стебельський Б. Українське авангардне мистецтво: монументалізм Михайла Бойчука і школи «бойчукістів» // Образотворче мистецтво. – 2003. – № 4. – С. 3–7.