

**Костянтин Черемський**  
(Харків)

## **ВИКОНАВСТВО НА ТРАДИЦІЙНИХ КОБЗАРСЬКИХ ІНСТРУМЕНТАХ І ПОДОЛАННЯ ПОСТТОТАЛІТАРНОГО СИНДРОМУ В НАРОДНІЙ МУЗИЧНІЙ КУЛЬТУРІ УКРАЇНИ**

Подолання наслідків тоталітаризму є болісною проблемою сучасної української народної музичної культури, яка потребує новітнього переосмислення й реформування згідно з традиційними еталонами. У ситуації, що склалася, вірогідний поштовх до змін (революційних чи еволюційних) можуть надати процеси, що спонтанно відбуваються в стихійних творчих колах, зорієнтованих на природний розвиток традиційної культури. З-поміж таких модельних середовищ визначне місце посідає Кобзарський цех – мистецький рух виконавців на автентичних співоцьких (кобзарських) інструментах.

**Ключові слова:** кобзарство, традиційний, автентичний, виконавство.

Преодоление последствий тоталитаризма является болезненной проблемой современной украинской народной музыкальной культуры, которая нуждается в новейшем переосмыслении и реформировании согласно с традиционными эталонами. В возникшей ситуации вероятный стимул (революционный или эволюционный) могут дать стихийные процессы, происходящие в творческих кругах, ориентированных на естественное развитие традиционной культуры. Среди таких модельных сообществ видное место занимает Кобзарский цех – репродуктивное движение исполнителей на аутентичных певческих (кобзарских) инструментах.

**Ключевые слова:** кобзарство, традиционный, аутентичный, исполнительство.

The overcoming of the consequences of totalitarianism is a painful problem of the modern Ukrainian folk musical culture, which requires a newest reinterpretation and reformation according to traditional standards. In the present situation, a likely stimulus to changes (revolutionary or evolutionary) can be given by the processes that take place spontaneously in unorganized artistic circles which are oriented to the natural development of traditional culture. Among these model surroundings, the Kobzar guild – an artistic movement of authentic singing (kobza playing) performers – ranks high.

**Keywords:** Kobzar movement, traditional, authentic, execution.

Кожна держава, яка дбає за гідний поступ свого народу у світі, в умовах глобалізації виробляє власну систему збереження його національно-культурної самобутності. Зазвичай у цій системі стратегічна роль завжди *відводиться інституціям*, що плекають вербальні й невербальні складові повноцінного життєзабезпечення національного організму. Разом із захистом і розвитком державної мови визначальним є плекання не менш важливого для нації невербального начала – її етнічного звукоідеалу, збереження і розвиток властивої їй музичної мови. Оберегом музичних еталонів нації є традиційна народна музика. Впливаючи на людину еволюційно давнішими, структурно глибшими та фізіологічно потужнішими за слово важелями, автентична музика лишається важливим для народу консолідуючим, активуючим і коригуючим чинником. Саме тому державна політика кожної самодостатньої країни важливу роль приділяє збереженню й розвитку традиційної музики, ретельному вихованню й високоякісній спеціалізованій підготовці її виконавців.

В Україні ХХ ст. історично склалися несприятливі умови для збереження й розвитку традиційної музики народу. Репресивна машина, запущена від початку встановлення Радянської влади, фізично винищувала кращих представників народних виконавців, дослідників і популяризаторів народної музики. Одночасно набувала обертів також інша стратегія влади, яка йшла ламінарно й за крок після репресій.

Ідеться про ретельно сплановану роботу влади щодо деградації національної, у тому числі музичної культури, її переродження до уніфікованого національно-культурного відбитку соціалістичної матриці. Під прицілом опинилися сокровенні константи – етнічний звукоідеал українців, традиційна музична мова, стиль музичного мислення. Режимом започаткувалася послідовна й системна робота щодо якісного змінення сприйняття традиційної музики в колах, що її плекали. Паралельно ідеологічний прес торкнувся музично-мовного середовища споживачів традиційної музики, яке генерувало й утримувало етнічні музичні константи. Для України, як зрештою і для всіх республік СРСР, режим застосовує стандартизовані заходи в жорсткому переломлюванні традиційного стрижня національних музичних культур [1, с. 390–403, с. 456–467; 3, с. 125–126; 4, с. 27–29; 7, с. 229]:

- як еталон нав'язано заідеологізовану модель європейської музичної інтонаційної системи;

- ветовано дослідження, розробки й методики, присвячені органічним системам національного музичного мислення;

- у суспільстві демотивовано сприйняття класичної народної музики до рівня «непрофесійної», аматорської, фольклорної, яка могла претендувати лише на роль сировини для професійних композиторів і мусила розчинитися у формах мистецтва новітньої тотальної соціалістичної культури;

- вінцем «народного професіоналізму» було оголошено оркестри народних інструментів, зі штучно підібраними інструментами-симулякрами, специфічним репертуаром для відтворення й тиражування офіційно затверджених звукоідеалів так званої радянської культури;

- стереотипне навчання в системі музична школа – училище – ВНЗ за уніфікованими програмами вкорінювало у свідомості майбутніх музикантів тоталітарну фейк-систему української народної музики й спрямовувало їхню творчу енергію тільки в русло підтримки цієї системи.

Усі варіативні відхилення від усталених параметрів функціонування народної музики в українському радянському суспільстві оголошувалися «класово ворожими» й репресувалися. Оминаючи хрестоматійні приклади нищення традиційної музичної культури, доречно навести випадки переслідувань навіть цілком толерантних, високомистецьких і популярних в українському радянському суспільстві напрямів. Зокрема, у 1920–1930-х роках альтернативою «київській» ідеологічно вивірений і офіційно дозволеній моделі оркестру народних інструментів стала так звана «харківська» модель, в основу якої було закладено інструментальну концепцію Гната Хоткевича – Леоніда Гайдамаки. Зреалізована в оркестрі народних інструментів клубу «Металіст», «харківська» модель своїми успішними концертними виконаннями на практиці доводила недоцільність використання в національному ансамблі не властивих українцям штучних або іншоетнічних інструментів, упевнено стверджувала необхідність підбору концертного репертуару відповідно до органічних можливостей, історичних і духовних традицій використання музичних інструментів. Основою оркестру клубу «Металіст» була група бандур «харківського типу» майстра Герасима Снігірьова, близьких до традиційних інструментів, а також сконструйованих на основі народних взірців колісних лір тощо [6, с. 12–13]. На жаль, не без участі й відомих нині діячів, у 1930-х роках майже весь склад оркестру харківського клубу «Металіст» було репресовано.

Період жорстоких репресій 1930-х років змінився зовні «лояльною» політикою етнокультурної депривації (1940–1989). Сутність цієї політики в народно-музичній галузі передбачала практично повне вилучення традиційної музики з повсякденного культурного побуту українців, заповнення утвореної ніші переважно радянською та ідеологічно перевіреною класичною музикою. Зачистка передбачала усунення з медіапростору, освітніх програм, сфери професійних і самодіяльних колективів питомо народного репертуару й заміну його на тенденційно виконані обробки або стилізовані під народні авторські твори. Однак владні ідеологи, які запроваджували в Україні

систему профанування народної музики, не врахували механізмів природного самозахисту традиційної культури, її внутрішньої інерційності, відпору й пластичності, а також закономірностей еволюціонування в екстремальних умовах. Спротив, який породжувався стихією мовно-музичного середовища українців, підтримувався зовні непомітними, але засадничими діями творчих особистостей, що всіляко гальмували, секвестрували й розпорозували деструктивні заходи режимних установ. Як відомо, у післявоєнний час в Україні широкого розвитку досягли оркестри, ансамблі академічних народних інструментів. Підняття на високий рівень майстерності виконавства, створення на тлі тотальної політичної заангажованості нерідко цікавого, мистецьки виваженого репертуару, утвердило в українському культурному просторі так звані академічні народні інструменти, створивши на них попит в навчальних музичних закладах [4, с. 28–30]. Незважаючи на глибоку системну відмінність від автентичних, усталена група академічних народних інструментів на кілька десятиріч переорієнтувала увагу наукового, музичного світу й певною мірою заповнила духовний вакуум української громадськості. З іншого боку, наприкінці 60-х – на початку 70-х років ХХ ст. в середовищі української інтелігенції відроджується бандурницьке виконавство, принципово зорієнтоване на використання реконструйованого традиційного співоцького (кобзарського) інструментарію, освоєння репертуару, філософії й почасти способу життя мандрівних співців минувшини. Натхненником подвижників автентичного напрямку музикування став київський художник Георгій Ткаченко, який перейняв основи кобзарського мистецтва від харківських співців початку ХХ ст. П. Древченка, С. Пасюги, П. Гаценка та ін. На основі багатолітніх досліджень Г. Ткаченко зробив креслення найхарактерніших варіантів традиційної (автентичної) бандури, проводив роботу щодо налагодження фабричного виготовлення діатонічних інструментів, поширював рукописні варіанти свого підручника «Основи гри на народній бандурі» й аудіозаписів власного виконавства традиційного кобзарського репертуару. Філософські й мистецькі засади «школи Ткаченка» стали вагомими у світоглядovому й професійному формуванні кількох поколінь творчої інтелігенції, спонукали громадськість позбавлятися шаблонних стереотипів щодо кобзарського мистецтва й традиційної музичної культури загалом.

Незважаючи на впертий спротив, радянська система, однак, змогла досягти більшості своїх пекельних цілей. Одразу після здобуття Україною незалежності всім стала очевидною шкода, завдана тоталітарним режимом українській культурі – галузь народної музики в суспільстві була глибоко маргіналізована, її сприйняття упосліджене, а становище в системі офіційної освіти відіграло підпорядковану роль й займало другорядні місця [4, с. 30–31]. Жорстке й системне запровадження в Україні ерзац-народного інструментарію, нав'язування українцям синтетичних музичних еталонів змінило сприйняття традиційної музики в автохтонному середовищі нерідко до рівня споживацького – декоративно-офіційного й «фуршетно-розважального». Так званий постоталітарний синдром у галузі української народної музики надто болісно переживається й сьогодні – через понад 20-літній санаційний період. Переживається через фантомні стереотипи, які нині продовжують трунити громадськість і підтримувати вже давно агонуючі радянські доктрини народної музичної культури в Україні.

У ситуації, що склалася, вірогідний поштовх до змін (революційних чи еволюційних) можуть надати процеси, що спонтанно відбуваються в стихійних творчих середовищах, зорієнтованих на розвиток традиційної культури. Становлячи офіційним установам жорстку конкуренцію, ці середовища пасіонарно впливають на сучасний культурний простір України. Чи не найпоказовішим є коло сучасних виконавців на автентичних співоцьких (кобзарських) інструментах, що вже понад 20 років з успіхом реалізує багатоскладову систему давньої кобзарсько-лірницько-стихівницької культури в нинішній час. Починаючи з кінця 80-х років ХХ ст. в Україні розвинувся феномен музикування на реконструйованих за автентичними взірцями бандурах, кобзах, колісних лірах тощо [7, с. 17]. Харизматично-цілеспрямованою роботою славної

пам'яті художників Г. Ткаченка та М. Будника було утворено самодостатнє й незалежне від офіційних установ творче коло виконавців-майстрів, які, назвавши себе новітніми кобзарями, лірниками, стихівничими, узялися наслідувати й розвивати творчий спадок незрячих співців-музикантів минувшини. Невдовзі в процесі спільної гуртової роботи виникла потреба утворити об'єднання, що, на думку майстрів, синтезувало б у собі елементи професійної спілки і традиційної для давніх співців цехової організації. Творчий рух прийняв назву «Кобзарський цех» і вже досить скоро поширив свій вплив за межі Києва практично у всі куточки України. Нині мережа кобзарських спільнот має свої центри в Києві, Харкові, Львові, Одесі та інших містах, послідовниками автентичного виконавства на кобзарських інструментах вважають себе також відомі бандуристи з-за кордону.

Незважаючи на критику з боку управлінських, викладацьких та наукових кіл, сучасний Кобзарський цех упевнено завойовує культурний простір України, розширює кількість своїх послідовників і слухацьку аудиторію. Сьогодні важко уявити собі більш-менш значимий етнофестиваль, народознавчу конференцію, музичні виставки, концерти народної музики чи просто лекції про українську епічну спадщину без участі новітнього «кобзаря-автентика». У чому ж сила і привабливість сучасного Кобзарського цеху?

Напевне, одними з таких зовні вловимих причин росту популярності є конструктивне протиставлення себе збереженій від радянських часів доктрині народної музики, активне поширення альтернативної освітньої системи навчання й підготовки виконавців на традиційних народних інструментах. У цьому сенсі все – від автентичних конструкцій відроджених музичних інструментів, реліктових способів гри на них, незвичного репертуару, романтики вуличного музикування й до притаманної виконавцям шарму старосвітської народної філософії – надає сучасним співцям неабияких переваг і поширює зацікавленість та інтерес серед загалу потенційних слухачів.

На сьогодні в Кобзарському цеху триває традиція індивідуального навчання – від учителя до учня. Стрижень базового кобзарського навчання – безпосередність, усна передача, безнотна методика. Акцентується чітке засвоєння канонів традиційної співогри, старосвітських способів звуковидобування на інструменті, принципів виконавського імпровізування. Помірність, виваженість і поступовість у засвоєнні традиційного репертуару дає змогу учневі органічно й без насильства збагнути його сутність та особливості виконавства. Спілкування з колом подвижників сучасного кобзарства посилює мотивацію учня і спрямовує його творчу енергію в природне русло традиційного співоцтва.

Важливою особливістю сучасної цехової навчальної програми є орієнтація на позасценічні форми виконавства – природне кобзарювання на вулицях, біля культових установ, цвинтарів, а також на громадських заходах, родинних подіях тощо. Іншою ознакою навчання є психологічне настроювання виконавця не на масового, а на індивідуального слухача, на вміння співати й грати навіть для нечисленної аудиторії. Особлива увага звертається на просвітницьку роботу в невеликих дитячих, шкільних, студентських колективах (групах, класах) – колах, де завжди можна досягнути щирого сприйняття та емоційної віддачі.

Зауважмо, що сучасне кобзарське виконавство в його цеховій формі намагається наслідувати практику незрячих співців минувшини. Мовиться не лише про зовнішнє імітування візуального лику автентичного кобзаря під час виконання співоцького твору. Ідеться про глибше – уміння занурюватися у віртуальний світ кобзарства, навчитися ототожнювати себе зі співцями минувшини (що дуже важливо для відтворення, зокрема, епічних творів). Робота інколи є протилежною до класичної підготовки музиканта й покликана максимально наблизитися до засад природного виконавства, до стримування в собі надмірного артистизму, агравації, намагань будь-що сподобатися слухачеві, інших негативних проявів «сценічності» тощо. Уважаючи співогру основою духовно й естетично значимого комунікативного акту, сучасна «цехова наука» на

практиці дає змогу навчитися вільно спілкуватися з випадковими слухачами, вести рівноважений співаний діалог з ними.

Репертуар, який обов'язковий до штудіювання, відповідає канонам так званої «вустинської» освіти автентичних співців – традиційні канти, псалми, молитви, епічні твори (думи, битовщини), історичні та жартівливі пісні, танці. За взірць береться виконавська манера засновника новітнього Кобзарського цеху Г. Ткаченка та його учня М. Будника. За цеховими правилами, лише після опанування програмових співоцьких творів за «школою Ткаченка – Будника» неофіту дозволяється розширювати свій репертуар за іншими взірцями. У такому підході таїться глибинна логіка, що уможлиблює зберегти й передати послідовникам автентичну традицію виконавства на кобзарських інструментах [7, с. 58].

Сучасне кобзарське навчання накреслює власний шлях повернення до традиційної системи музичного мислення. Підходи до цього шукають в практичному освоєнні засад традиційного народного імпровізування, опануванні давніх синкретичних жанрів, епічних творів, де слова й музика не подільні. Важливим елементом виховання сучасного співця й необхідною умовою якісного засвоєння співоцької традиції вважається паралельне до музичного навчання освоєння практики самостійного виготовлення інструментів. У неокобзарському колі підтримується легенда, що в процесі виготовлення музичного інструменту виконавець ніби впускає в нього душу, оживляє його. У відповідь інструмент починає звучати в уяві майстра ще задовго до його закінчення.

Загалом, комплексне «цехове навчання» всебічно підготовляє виконавця до реалій сучасного кобзарювання, усуває всілякі внутрішні суперечності, цивілізаційні комплекси, надлишкову романтику, робить співця правдивим і щирим у повсякденному житті. Нарешті, система кобзарського навчання дає учневі осмислену внутрішню легітимність своєї практики, що розширює його виконавські й творчі можливості. Свідченням розвитку творчого руху виконавців на традиційних кобзарських інструментах служить наявність у його межах кількох напрямів музикування та шкіл і стилів гри. Наявність виконавської креативності, розмаїття привертає увагу широких кіл, руйнує слухацьку упередженість, зрештою, указує перспективу подальшого розвитку.

Важливим аспектом діяльності руху виконавців на традиційних кобзарських інструментах є виховання слухача – споживача сучасної співоцької творчості. В умовах, коли природні мовно-музичні середовища зруйновані, подібну функцію часто перебирають на себе творчі спільноти, субкультури традиційно-культурного спрямування. Саме в цих колах на сьогодні фіксується позитивна динаміка щодо повернення до культури слухання епічних, релігійних жанрів кобзарського репертуару. Феноменом останніх років є також суттєве кількісне збільшення аудиторії, яка постійно відвідує виступи сучасних співців, та її вікове розширення.

Отже, сучасне виконавство на автентичних співоцьких (кобзарських) інструментах є самодостатнім культурним феноменом, який нині успішно обстоює право на відродження автентичного інструментарію, традиційних форм музикування та їх спонтанний розвиток [2, с. 179–180]. Уже фактом свого існування і продуктивною творчістю сучасне кобзарство заперечує нав'язані режимом і усталені в радянський період доктрини еволюції традиційної музичної культури, культивування сурогатних інструментів, перспектив і шляхів розвитку народного інструменталізму. У своєму наслідуванні співоцької традиції Кобзарський рух утілює методологію комплексного підходу до традиційної культури (системно-етнофонічний метод) [5, с. 35–40] й позиціонує себе частиною духовної й матеріальної культури народу. Навчальний досвід сучасного Кобзарського цеху є наочним прикладом і одночасно експериментальною лабораторією щодо можливостей ефективної підготовки спеціалістів народною системою, альтернативною офіційній освіті. Нарешті, відтворена новітніми кобзарями естетика давнього виконавства, реконструйований автентичний співоцький репертуар та інструментарій є непересічним мистецьким скарбом, здатним гідно репрезентувати самотню українську культуру серед культур інших народів.

1. *Алманов А., Мухамбетова А.* Казахская традиционная музыка и XX век / Багдаулет Аманов, Асия Мухамбетова. – Алматы : Дарк-Пресс, 2002. – 540 с.
2. *Бріцин А., Махлін П., Руда О.* Сучасні епічні виконавці та автентична кобзарська традиція в Україні / Андрій Бріцин, Петро Махлін, Олена Руда // Усна епіка: етнічні традиції та виконавство. Матеріали Міжнародної наукової конференції, присвяченої пам'яті Ф. Колесси та А. Лорда. – К., 1997. – С. 175–180.
3. *Гуріна А.* Виконавський фольклоризм: ступінь наближення до джерел / Алла Гуріна // Традиція і національно-культурний поступ. Зб. наук. праць. – Х., 2005. – С. 125–129.
4. *Давидов М.* Український струнно-щипковий музичний інструментарій як невід'ємна складова світової музичної культури / Микола Давидов // Український народний музичний інструментарій: історія, теорія і методи дослідження. Матеріали міжнародної науково-практичної конференції. – К., 2009. – С. 27–34.
5. *Мацієвський І.* Ігри й співоголосся. Контонація. Музикологічні розвідки / Ігор Мацієвський. – Т. : Астон, 2002. – 170 с.
6. *Мішалов В.* Культурно-мистецькі аспекти генези і розвитку виконавства на харківській бандурі : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства / Віктор Мішалов. – Х., 2009. – 20 с.
7. *Хай М.* Музично-інструментальна культура українців (фолкльорна традиція) / Михайло Хай. – К. ; Дрогобич, 2007. – 253 с.

## SUMMARY

During the latest years in Ukraine, there have been actualizing the various phenomena of spontaneous development of traditional culture. The phenomena identified with folk musical culture and opposed to its official sequester of the same name are especially noticeable.

As it has turned out, the vestiges of the Soviet past and the totalitarian stereotypes are still deep-rooted in the Ukrainian musical space and utterly fall short of the requirements of modern Ukrainian society. Since the consistent and methodical destruction of Ukrainian musical and linguistic environment by the Soviet totalitarian regime, as well as the policy of ethno-cultural deprivation, has resulted into the cataclysmic consequences. The branch of folk music in the society has marginalized to a great extent: on the level of reception, there has occurred a coercive deconstruction of the concepts of its ethnical core, and consequently, the learning of traditional music in the official educational system has occupied the role of minor importance. Besides that, the strict and system establishment of ersatz folk instruments, intrusion of synthetic musical models to the Ukrainians have changed the perception of traditional music by the autochthonic environment partly to the level of consumer.

The overcoming of the consequences of totalitarianism is a painful problem of the modern Ukrainian folk musical culture, which requires a newest reinterpretation and reformation according to traditional standards. In the present situation, a likely stimulus to changes (revolutionary or evolutionary) can be given by the processes that take place spontaneously in unorganized artistic circles which are oriented to the natural development of traditional culture. Among these model surroundings, the Kobzar guild – an artistic movement of authentic singing (kobza playing) performers – ranks high.

The modern Kobzar guild asserts its right to revival of authentic instruments and traditional forms of playing music. With the very fact of its existence and efficient creative work, the present-day guild Kobzar movement controverts: the tenets of traditional musical culture evolution established in the Soviet period; the cultivation of ersatz instruments; the perspectives and courses of development of folk instrumentalism. In its inheritance of singing tradition, the Kobzar movement implements the methods of comprehensive approach to traditional culture (systemic and ethnophonic method) and takes itself as a part of tangible and intangible national culture. The educational experience of modern Kobzar guild is a visible example and, at the same time, an experimental laboratory as regards the possibilities of the effectual training of specialists by the folk system which is alternative to the official educational system. Finally, the aesthetics of ancient execution reproduced by the modern Kobzars, the reconstructed authentic singing repertoire and set of instru-

ments are an outstanding artistic treasure fit for worthy representation of original Ukrainian culture among the cultures of other nations.

**Keywords:** Kobzar movement, traditional, authentic, execution.