

## РЕАЛІСТИЧНЕ ВІДТВОРЕННЯ КОБЗАРСЬКО-ЛІРНИЦЬКОЇ ТРАДИЦІЇ У ЛІТЕРАТУРНІЙ ТВОРЧОСТІ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА

У процесі становлення класичної української художньої літератури в епоху розквіту романтизму відбулася героїзація і романтизація образів, сюжетів і цінностей такого найзаповітнішого явища української нації, як кобзарі й кобзарство. На прикладах, відтворених у творах Т. Шевченка «Титарівна», «Катерина», «Невольник», «Черниця Мар'яна», та у 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.

**Ключові слова:** кобзарство / лірництво, романтизація кобзарства, літературна творчість Т. Шевченка, науково-виконавська реконструкція.

В процессе становления классической украинской художественной литературы в эпоху расцвета романтизма произошла героизация и романтизация образов, сюжетов и ценностей одного из самых сокровенных явлений украинской нации – кобзарей и кобзарства. На примерах, воссозданных в произведениях Т. Шевченко «Титарівна», «Катерина», «Невольник», «Черниця Мар'яна», и в 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.

**Ключевые слова:** кобзарство / лирництво, романтизация кобзарства, литературное творчество Т. Шевченко, научно-исполнительская реконструкция.

In the course of formation of classical Ukrainian literature, in the heyday of Romanticism, there happened a process of glorification and romanticization of the images, plots and values of such a Ukrainian nation's cherished phenomenon as the kobzars and kobzardom. Based on the examples represented in the works of Taras Shevchenko *Tytarivna*, *Kateryna*, *Slave*, *Maryana*, *The Nun*, as well as in comparison with the descriptions of kobzardom in the works of other writers, the author states that all the post-Shevchenko attempts of appealing to the kobzar plots proved to be excessively glorified and romanticized, and therefore the most remote from the authentic primordial.

**Keywords:** *kobzarstvo* (kobzardom) / *lirnytsvo* (lyra art), romanticization of kobzardom, literary works of T. Shevchenko, scientific performing reconstruction.

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 щойно означених його складових. Кобзарство й лірництво і є саме тією інтегрованою і ніби сполучною сферою традиційної духовної культури, яка об'єднує в собі сакральні й ідейно-політичні її чинники з ментальними й художніми. Репродуцентами згаданих цінностей і чеснот є носії традиційної культури та яскраві представники «вченої» ланки духовного, політичного й художнього життя народу: видатні й геніальні провідники нації, серед яких понад усіма височить могутня постать Тараса Шевченка.

Про геній і велич Т. Шевченка, його значення для процесу самоідентифікації української Нації написано немало, але питання його знання й тлумачення традиційних форм національної культури якось несміливо й ніби принагідно висвітлювалося вузькими фахівцями-фольклористами, етномузикологами, кобзарознавцями, мабуть, через недостатню сформованість структурних та етнофонічних (народно-виконавських) напрямів наукового знання. Найперші дослідження й записи репертуару кобзарсько-лірницької традиції були настільки зафілологізованими й заполітизованими, що до

розгляду семантичної сутності й виконавської специфіки зазвичай і не доходило. І лише з перших слухових транскрипцій М. Лисенка та фонографічних Ф. Колесси, експедиційних і наукових дослідів П. Мартиновича, К. Грушевської та К. Квітки, С. Грици вчені отримали інтонаційний, композиційний, ритмотипологічний, теоретичний та виконавський матеріал, здатний пролити світло на мелос дум та інший кобзарський репертуар, що дозволило спрямувати кобзарознавчі дослідження в русло науково-структурних розглядів.

Утім, саме Т. Шевченко, на наш погляд, був чи не останнім українським романтиком, що мав реалістичний, а не спотворено романтизований погляд на кобзарство як один з феноменальних 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 [13, с. 19].

У наведених рядках з винятковою точністю й відчуттям психологічного настрою перед нами постає яскрава й колоритна картина недільного танцювально-відпочинкового дійства у звичайнісінькій сільській корчмі, яка до того ж детально характеризує, окрім загальнопсихологічних, ще й етноорганіфонічні характеристики традиційного музичення в українському селі в першій половині ХІХ ст., а саме: склад музик і танцівників, фінансові стосунки між ними й 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 стає дедалі очевиднішим, що вихідною позицією у формуванні категорії характерності і своєрідності народномузичних явищ, окрім психологічних, мають бути власне музичні ознаки, однією з основних серед яких є поняття звука (звукоідеалу, тобто ідеалу власне звучання). Більш ніж очевидно також, що переважна більшість не лише літературних, але й завербалізованих квазінаукових писань про кобзарство після Т. Шевченка 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 та зрячих козаків-«аматорів», або ж «академічних» мистців («пізній» Г. Хоткевич та ін.) і навіть «інтегральних співочників» (К. Черемський), то поетичні «замальовки» Т. Шевченка просто «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 та 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 й розпочинається не лише надмірна героїзація, але й ще більша романтизація образу кобзаря («козака-бандуриста») та його традиції. Наприклад, якщо з тексту «Майской ночи» ми дізнаємося, що «... козак идет по улице, бренчит рукой по струнам и *подплясывает* [курсив наш. – М. Х.]» [1], то в епілозі «Страшной помсти» письменник демонструє яскравий, художньо й стилістично рівноцінний «діалог» власного авторського тексту з органічно вплетеною в нього співогрою бандуриста. Ось як він представлений у критичному переосмисленні Ю. Барабана: «...оповідь побудовано на чергуванні й, головне – контroversійному зіткненні кількох “голосів”: авторський вступ змінюється “піснею” 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» [4, с. 61–62]. Тут критик дещо суперечливо, на наш погляд, витлумачує ставлення автора до морального світу бандуриста, надаючи йому невласливої функції морально протиставленої Богу, заперечуючи власні сентенції із цього приводу, а саме: «...взьмімо до уваги, що у романтичній естетиці постать співця бандуриста часто-густо виконує знакову функцію, втілюючи патріархальні ідеали “добрих часів”» [4, с. 61–62].

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 назву найгеніальнішій збірці поезій самого Т. Шевченка!) і ширше – народного музики, завжди була серед центральних не лише в літературі, але й усій традиційній культурі.

Найболючішим є саме питання визнання кобзарства: а) уснофольклорною чи б) авторсько-писемною (мистецькою) традицією. Незважаючи на справді наукове потрактування, наприклад, Г. Хоткевичем «фольклорної лінії, що йшла від народних співців» [8, с. 20], у прикінцевому висліді автор все ж визначає предмет свого дослідження як «кобзарське (бандурне) мистецтво». У його книзі «Бандура та її репертуар» цей термін повторюється аж 22 рази (з яких, щоправда, 9 належать не авторові, а упоряднику В. Мішалову). Це дає підстави стверджувати, що впровадження в науковий обіг цього терміна, належить таки Г. Хоткевичу. Адже прикметникове й іменникове означення такого «двоповерхового» терміна поняттєво й семантично взаємовиключаються. Якщо кобзарство є фольклорною традицією, тоді це не мистецтво, а істинно народна музична практика і, навпаки, якщо це мистецтво, то про органіку й синкретичну свіжість фольклорного дійства там уже, як правило, не може бути й мови.

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 [12, с. 19–20].

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

На могилі кобзарь сидить  
Та на кобзі грає [12, 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») упорядник лейпцизького видання «Кобзаря» 1921 року Василь Сімович подає більш ніж промовисте пояснення – «Бандурист – що грає на бандурі, щось наче кобзарь» [10, с. 37]. Порівняймо 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 [11, с. 143]

Тут варто зазначити, що й М. Лисенка турбувало питання синонімічності значень понять «кобза» і «бандура», як також генези власне самоназв та інструментів, що їх носять. Істотно, що дослідник не обмежується модними в його час романтичними оцінками на кшталт: «слово “кобзар”, що грає на кобзі, лунає якось народніше...» або «назва “кобзар” і старовинніша, і любіша вухові українському» [6, с. 13], а наполегливо шукає 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.

Зіставлення строю кобзи О. Вересая зі строєм бандури, описаної О. Рубцем, доводить М. Лисенка до цілком слушного з позиції сучасної етноорганології висновку, що «строй приструнків [а також басів. – М. Х.] буває неоднаковий, несталий» [6, с. 13]. 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 акордики на басах, а не на приструнках тощо) в обидвох типах інструментів не вдалося ні самому М. Лисенку, ні його послідовникові – Ф. Колесі. Останній, як відомо, пішов далі шляхом деталізації та поглиблення опису строю та особливостей гри на кобзах і 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 та 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 попсувалася,  
Розбилася... – А струни? –  
Тільки три зосталось.  
... Вийняв кобзу, разів зо два  
Ударив по рваних [14, с. 92].

З цього контексту кожному етноорганологові стає зрозуміло, що як би інтенсивно ця «бандура» не розбивалася на отім гамірнім 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 «вдариш». Отже, ішлося про кобзу, на якій усе це цілком реально!

Яскравий приклад для характеристики етноорганофонічних і навіть містичних якостей бандури засобами народної легенди наводить 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...» [2, с. 29].

Ще виразніше й точніше він як письменник / етнограф передає характер інструментальної музики, де задіяна бандура: «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].

До сьогодні в питанні термінологічного (дефінітивного) означення кобзарсько-лірницької традиції (лірництву 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 так само його функційного призначення. А тому наукові розмірковування над виключно нібито «епічною», «героїко-звитяжною» (козацькою), «придворною», «старцівською», «мистецькою», «композиторсько-творчою» чи «інтегрально-співочкою» суттю кобзарства, вочевидь, слід вважати з погляду фольклористики не цілком коректними. Адже на різних етапах формування всі вони (за винятком, можливо, композиторсько-мистецької) тією чи іншою мірою були присутніми в кобзарстві.

Еволюція традиційних народномузичних інструментів 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), то саме явище закінчується і починається його фальсифікація. Ця межа – поріг між 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 тенденцій, традиційний інструментарій піддається ризику втратити питому атрибутивність народної

культури, а саме – перехід багатьох незначних кількісних змін в одну визначальну, якісну, що і виявляється вирішальною модифікацією. Це означає повне зникнення цього виду народного музичного інструмента і виникнення нового, типологічно схожого, 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, закріплені за цим інструментом репертуар та його виконавсько-стильове інтерпретування), в об'єкті еволюції (інструменті та виконуваних на ньому музиці) настільки різючі, що входять у стосунки взаємозаперечення. Намагаючись надати «новому» інструментові «досконаліших» рис і якостей певного явища, майстер завжди перебуває перед загрозою знищення попередніх (і, як правило, завжди стилістично довершених і цінніших!) і заміни його зовні ніби «досконалішим», але стильово чужорідним і художньо малоцінним дериватом.

З іншого боку, еволюція і вдосконалення інструментарію в межах традиційної стильової системи – процес закономірний і природний. Коли ж кількість удосконалень переходить природно визначену межу або ж до традиційного інструментарію застосовано невласливу для нього систему критеріїв (наприклад хроматизацію, необхідну для можливості виконувати академічний авторський репертуар), то він автоматично перестає бути інструментом народної культури і стає атрибутом протилежної 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 та звучання інструмента, а «зовнішні» їх повністю руйнують. Так, помітні зміни у формі, конструкції, способі тримання цитроподібних давньоукраїнських гусел спричинили зміну органологічного типу (перехід у лютнеподібну бандуру), але на строї, способі гри, характері звучання, репертуарі та манері виконання майже не позначилися, донісши до нас етнічний звукоідеал виконання давньоукраїнських билин і дум. Насильницьки ж насаджувані торбан, напливові інструменти – чотириструнна домра, гітара, домро- та гітароподібні «кобзи-мутанти» (термін В. Кушпета), незважаючи на інтенсивне впровадження їх у народну свідомість за допомогою паралельно-культурницької державної машини, у фольклорному середовищі не прижилися, оскільки несли чужий українцям (переважно азійський, а також «панський», двірцевий) звукоідеал.

Викликають застереження й органологічно невмотивовані терміни-самоназви «стабілізованого інструмента». Донині кількість варіантів назв так званої «удосконаленої» бандури сягнула двох десятків! Лише в названій книзі Г. Хоткевича їх десять: «бандура харківської школи», «удосконалена», «стабільна», «стандартизована концертна», «нова», «стабілізована» (чим вона різниться від «стабільної?»), «стандартна харківська» (чому не «стандартизована концертна?»), «хроматична», «стандартна» (уже не «харківська?»), «бандура автора» [8, с. 3, 14–16, 86, 140, 217, 224, 257–258]. А ще ж «чернігівка», «полтавка», «склярівка», «герасименківка», «гриньківка»... Як тут розібратися навіть фахівцеві-бандуристу, не те, що пересічному читачеві? Адже відомо, що найкраще сформульованим терміном / дефініцією є єдина іменникова форма. А якщо означень понад двадцять із додатковими прикметниковими «уточненнями», то це свідчить про повний безлад як у самій системі визначень, так і насамперед у головах «удосконалювачів».

Відповіді на всі запитання знаходимо в Г. Хоткевича: «І, звичайно, зі складного, тонкого в нюансах, надзвичайно чутливого інструмента зроблено *бринькало* [курсив наш. – М. Х.], для якого начебто і вказівок ніяких не треба» [8, с. 71]. Щододалі, то радикалізм 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 та й не треба – 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. Домонто-

вич. – М. Х.], треба “*приструнків вибрати не менше двадцяти*”, а більше, очевидно, скільки влізе. Для певного роду людей існувало мірило – “*душа меру знаєт*” [курсив Г. Хоткевича. – М. Х.], так і тут» [8, с. 77].

Багато позитивного з етнологічного погляду на проблему необхідності так званого «удосконалення» традиційних інструментів читаємо в праці Г. Хоткевича «Бандура та її місце серед сучасних музичних інструментів», поданій у рецензованому виданні як додаток (8. 1). Тут виразно демонструється «інший погляд» автора на те, що він сам робив на практиці, а саме: «...важно стремление снабдить бандуру хроматизмом и, таким образом, ввести ее в ряды европейских инструментов... Но вот именно в этом пункте я стою на *иной точке зрения* [курсив наш. – М. Х.], и если меня спросит кто-нибудь: “...нужен ли хроматизм бандуре?” – я смущенно отвечу: “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 «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, ставить 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.

«Но преподложим, – продовжує далі Г. Хоткевич, – ...что умная конструкция бандуры достигла возможности, не утратив диатонизма, сделать бандуру хроматической. Что получится тогда? Получится новый инструмент, а не украинская бандура» [8, с. 217].

Очевидно, що в еволюції, скажімо, клавішних кожен з новіших типів мав свою нову назву: клавикорд–клавесин–чембало. Навіть ударно-молоточкове фортепіано з горизонтальним розташуванням струн носить горду королівську назву «рояль», а з вертикальним – салонно-кухонну : «піаніно». Адже зрозуміло: 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, то тип, різновид, а, значить і назва неодмінно зміняться. А тут замінено всі, а назву чомусь змінити забули. Ну, назвіть собі оце «кум-бринькало» (яке діда-автентики за аналогією з неоковирним смичковим басом зневажливо обізвавали «басед-лею») якимось «квазібандурним синхрофазотроном» і експериментуйте з ним... Бо ж новочасні «німі» бандуристи саме тому й не співають, що це «скляне», неприємно різке (аж «пісок» по зубах скрегоче!) електронне звучання здатне хіба-що дійсно заціпити рота, а не органічно супроводити природний спів.

Утім, 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 – и идет вечная борьба... А между тем все дело было в том, что *исполнитель говорил со мной на языке природы*... Мне хотелось учить бандуриста, – а *надо было самому у него поучиться* [курсив наш. – М. Х.]» [8, с. 227].

Так само фаховими є багато визначень Г. Хоткевичем жанрово-стильових особливостей бандурного репертуару. Скажімо, 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 писав, зосібна: «Чому це так названо, невідомо. Це вірш О. Кониського, невідомо ким покладений на мало вдалу музику» [8, с. 81].

Чи виграло кобзарство від того, що його назвали «мистецтвом» або «інтегральним співоцтвом»? Яка користь йому з того, що його знищили «харківським», а не «чернігівським», чи якимось іншим способом? Чи не з легкої руки Г. Хоткевича упорядник його збірки В. Мішалов 1989 року називав капели бандуристів «вершиною розвитку кобзарського мистецтва»? У 2002, щоправда, він уже нібито відмовився від таких своїх поглядів, а у 2009-му захистив кандидатську дисертацію про «тріумф» «харківського способу» над іншими.

Нарешті, залишається нез'ясованим питання: що змусило музиканта-естета, науковця-інструментознавця і систематика рівня Хоткевича дійти до абсолютно протилежної і некоректної з погляду фольклористики думки про необхідність хроматизації бандури і перетворення кобзарів-індивідуалів у «оркестр українських народних інструментів» з «обробленим» до невпізнання репертуаром, перетворивши його в «бандурну халтуру»? Який із цих двох чинників – сценічна естетика чи шароварний патріотизм – змусили його зрадити «фольклорній лінії» українського кобзарства? Зокрема, з останнього приводу сам Г. Хоткевич пише: «...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 муз-естради, гонять звідусюди – це бандурне мистецтво. Пора би вигнати й звідси» [8, с. 209]. Або далі: «...пока там удасться сделать что-либо хорошее в деле развития бандурной музыки, – а спекулянт уже сообразил и действует. А публика потребит, все потребит, так как обладает желудком слона... Пока там разберется желудок, ...а сторож уже наслагоденствовался... Он вам ответит одно: “Публика требует!”» [8, с. 230].

Однак варто запитати: «Хто ж більше винен – публіка чи виконавець?» Напрошується така відповідь: «Звичайно ж, художник / композитор / “оброблювач” / виконавець і, зрештою, науковець-дослідник, не здатний усього цього об'єктивно оцінити і класифікувати». Що вищим і науковішим є рівень усвідомлення ними своєї місії перед народом і його культурою, то меншою є 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 та естетики, не допускаючи халтури. Але не туліть отого бандурного «штукарства» до кобзарської (тобто автентичної) техніки й естетики. Чи не краще залишити це науковцям-дослідникам і виконавцям-реконструкторам, знавцям достеменно кобзарських засад і автентичної манери співогри. Необхідно, врешті-решт, зрозуміти, що межу «фольклорної лінії» переступив іще Г. Хоткевич. За нею вже кобзарства нема, залишилося саме-самісіньке «квазібандурне мистецтво», де автентична форма й суть традиції ніколи не існувала й існувати не могла.

Отже, доходимо таких висновків:

1. Період становлення класичної української художньої літератури історично збігся в часі з періодом розквіту романтизму, унаслідок чого в поле зору письменників і поетів-романтиків потрапили найсокровенніші цінності й чесноти української нації – кобзарі й кобзарство. Характерні для романтичної літератури героїзація та романтизація образів, сюжетів і явищ народної культури спотворили реальну сутність кобзарсько-лірницької традиції як явища автентичної традиційної культури настільки суттєво й глибоко, що проникли в них, замінивши питомі характеристики напливовими й чужорідними.

2. У творчості українських письменників-класиків так званого «етнографічного напрямку» XIX ст. найбільшим мірилом реалістичності в характеристиках етнографічних особливостей побуту народу були твори Г. Квітки-Основ'яненка, М. Гоголя, П. Куліша, Т. Шевченка. Однак питому сутність кобзарства як традиції справді народної найточніше відтворено в творах Т. Шевченка: «Титарівна», «Катерина», «Невольник», «Черниця Мар'яна» та ін. Усі пошевченківські спроби звернення до



кобзарських сюжетів виявилися надміру героїзованими й романтизованими, а тому максимально віддаленими від автентичної першооснови.

3. Оскільки літературно романтизований образ кобзаря й кобзарства суттєво відбився на трансформації питома селянської традиції аж до виродження її в діаметрально протилежну – сценічно-«академічну» та аматорську практику, то він вступив у пряму протилежність із самою традицією, сприяючи в такий спосіб її занепаду й повній заміні сценічно-бутафорними формами.

4. Єдиним середовищем, яке за таких умов «ударило на сполох» і вдалося до активних дій, спрямованих на реставрацію та наукову реконструкцію кобзарства, виявилася наукова й культурна еліта в особі О. Сластіона, П. Мартиновича, М. Лисенка, а пізніше – Лесі Українки, К. Квітки та Ф. Колесси. Г. Хоткевичу в цьому процесі належить роль наскільки відповідальна, настільки й суперечлива. Якщо етноінструментознавчі та етнофонічні дослідження «раннього Хоткевича» володіють рівнем достовірності, що разуче збігаються з геніальними поетичними асоціаціями Т. Шевченка, то його пізні «експерименти» виродилися у свою пряму протилежність – колективні форми сценічно-«академічної» естетики.

1. Балдина Е. Музыка в художественном мышлении Н. В. Гоголя // Нові гоголезнавчі студії. – Сімф. ; К., 2005. – Вип. 2 (3).
2. Барaban Ю. «Страшна помста»: релігійно-етичний вимір (фрагменти) // Гоголезнавчі студії. – Ніжин, 1999. – Вип. 4.
3. Воронский А. Гоголь // История. – 2007. – 6 декабря.
4. Колесса Ф. М. Мелодії українських народних дум. – К., 1969.
5. Куліш П. Огнений змії. – 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.
8. Хоткевич Г. М. Бандура та її репертуар / передм., комент, заг. ред. В. Мішалова. – Х. : Фонд національно-культурних ініціатив імені Гната Хоткевича, 2009. – (Музична спадщина Гната Хоткевича. Вип. 3).
9. Шевченко Т. Катерина // Шевченко Т. Кобзар / з поясненнями і прим. д-ра Василя Сімовича. – Вінніпег, 1960.
10. Шевченко Т. Н. Маркевичу // Шевченко Т. Кобзар / з поясненнями і прим. д-ра Василя Сімовича. – Вінніпег, 1960.
11. Шевченко Т. Невольник // Шевченко Т. Кобзар / з поясненнями і прим. д-ра Василя Сімовича. – Вінніпег, 1960.
12. Шевченко Т. Перебендя // Шевченко Т. Кобзар / з поясненнями і прим. д-ра Василя Сімовича. – Вінніпег, 1960.
13. Шевченко Т. Титарівна // Шевченко Т. Кобзар / з поясненнями і прим. д-ра Василя Сімовича. – Вінніпег, 1960.
14. Шевченко Т. Черниця Мар'яна // Шевченко Т. Кобзар / з поясненнями і прим. д-ра Василя Сімовича. – Вінніпег, 1960.