

Кость Черемський

ТРАДИЦІЙНЕ СПІВОЦТВО

Українські співці-музиканти
в контексті світової культури



Кость Черемський

ТРАДИЦІЙНЕ СПІВОЦТВО

Українські співці-музиканти
в контексті світової культури



Харків
Видавництво «Атос»
2008

УДК 784.4: 39(477)
ББК 85.314 (4 УКР)
Ч-46

Рецензенти:

Очеретовська Н.Л., доктор мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри української культури Харківського державного університету мистецтв ім. І.П. Котляревського;

Цехмістро І.З., доктор філософських наук, професор, завідувач кафедри теорії культури і філософії науки Харківського національного університету ім. В.Н. Каразіна

Друкуються за рішенням Вченої ради Харківського державного університету мистецтв ім. І.П. Котляревського (протокол № 6 від 31.01.2008 року), науково-методичної ради Харківського літературного музею і наукової ради Асоціації захисту історичного середовища.

Черемський Кость

Ч-46 Традиційне співоцтво. Українські співці-музиканти в контексті світової культури: Наукове видання. – Харків: Видавництво «Атос», 2008. – 248 с.; іл.
ISBN 978-966-1500-01-2

Книга присвячена традиційному українському співоцтву, його походженню та історичним особливостям розвитку. На основі запропонованого автором нового концептуального підходу і залучення нових маловідомих джерельних матеріалів у роботі, вперше в українському мистецтвознавстві, здійснено системне дослідження форм і груп традиційного українського співоцтва, висвітлено феномен цього явища у контексті світової культури.

Дослідження орієнтоване на коло дослідників, науковців, студентів, викладачів і всіх зацікавлених у пізнанні традиційної культури українського народу.

УДК 784.4: 39(477)
ББК 85.314 (4 УКР)

ISBN 978-966-1500-01-2

© Черемський К., 2008
© Видавництво «Атос», 2008

*Світлій пам'яті батька
Петра Григоровича Черемського
присвячується*



Автор висловлює глибоку вдячність за методичну допомогу у підготовці цього видання В.М. Шейкові, доктору історичних наук, професору, ректору Харківської державної академії культури; І.В. Мацієвському, доктору мистецтвознавства, професору, завідувачу сектора інструментознавства Російського інституту історії мистецтв (м. Санкт-Петербург); В.М. Осадчий, кандидату мистецтвознавства, доценту, завідувачу кафедри українського народного співу та музичного фольклору Харківської державної академії культури, співробітникам кафедри історії та теорії культури Харківської державної академії культури, інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М.Т. Рильського НАН України; В.Ю. Мішалову, бандуристу, досліднику-музикознавцю (м. Торонто, Канада), а також всім подвижникам сучасного автентичного виконавства на традиційних співоцьких інструментах.

ЗМІСТ

Вступ	7
Частина 1. Основи	11
Розділ 1. Витоки	13
1.1. Homo cantens.....	14
1.2. Співці-посередники.....	22
Розділ 2. Професійні співці.....	33
2.1. Становлення професійного співоцтва.....	34
2.2. Співоцтво й епічна традиція.....	42
2.3. Співоцькі інструменти	46
2.4. Співці і незрячість	49
2.5. «Інтегральне співоцтво» як модель традиційного співоцтва	54
2.5.1. Загальні положення.....	54
2.5.2. Ознаки «інтегрального співоцтва»	59
2.5.3. Закономірності розвитку.....	66
2.5.4. Взаємодія і вплив на суспільство	71
Частина 2. Українське традиційне співоцтво	77
Розділ 1. Витоки та етапи становлення українського співоцтва	79
1.1. Періоди розвитку.....	80
1.2. Еволюція традиційних форм українського співоцтва	95
1.2.1. Парарелігійне співоцтво	95
1.2.2. Особливості скоморошої традиції.....	117
1.2.3. Видозміни двірського співоцтва	123
1.2.4. Порівняльна характеристика різновидів традиційного українського співоцтва	134
1.2.5. Репресії щодо традиційних співців	144
Висновки до розділу 1	154
Розділ 2. Узаємовплив між традиційними співцями й аматорами музикування на співоцьких інструментах.....	157
2.1. Характеристика різновидів любительського музикування на співоцьких інструментах	158
2.2. Особливості стосунків і співпраці між професійними співцями і співцями-аматорми.....	171
Висновки до розділу 2	178

Розділ 3. Становлення і розвиток традиційного співочтва на Слобідщині	181
Висновки до розділу 3	190
Загальні висновки	192
Додатки	197
Додаток А. Підсумки «кобзарської практики» 1989-2000 рр....	199
Додаток Б. Сучасні різновиди бандурного музикування	203
Додаток В. Особливості Слобідського бандурництва.....	213
Словник	219
Перелік умовних скорочень	224
Список використаних джерел	224
Перелік ілюстрацій	238

ВСТУП

Наукові дослідження й усебічний аналіз традицій у контексті сучасного їх сприйняття свідчать, що для визначення шляхів та засобів піднесення рівня і забезпечення подальшого розвитку вітчизняної культури особливої актуальності й вагомості набули естетико-етичні, соціологічні, психологічні, філософські та виховні аспекти традиційного в сучасній культурі. Зокрема, глибокого переосмислення потребує явище традиційного українського співоцтва, що є одним із характерних, але недостатньо досліджених складників національної культури. Ця потреба обумовлена системними репресивними заходами, запроваджуваними щодо народних виконавців, митців та діячів національної культури протягом 20-50-х рр. ХХ ст., загальною ідеологічною заангажованістю радянського суспільства та обмеженістю доступу дослідників до архівів.

Гуманізація життя, пошук інтересу до автентичного кобзарського мистецтва, розширення наукового зацікавлення генеалогічними, музикознавчими, філософськими і творчими аспектами співоцьких надбань, утворення реконструктивних напрямків сучасного інструментального виконавства спонукають до якісно нового методологічного підходу у вивченні феномена традиційного співоцтва. У зв'язку з цим, метою пропонованої роботи є розв'язання низки дискусійних питань становлення й розвитку форм і груп традиційного українського співоцтва та різновидів музикування на співоцьких інструментах і зіставлення їх із подібними явищами світової культури, а також розкриття перспектив традиційного співоцького виконавства в контексті загальнокультурного розвитку суспільства.

Праця складається із двох частин і додатків. Для послідовного розкриття теми першу частину присвячено засадам сучасного вивчення світового традиційного співоцтва, закономірностям його походження і розвитку. Наступна – логічно розкриває особливості становлення різновидів традиційного співоцтва на Україні і, зокрема,

на Слобідщині. Слід звернути увагу на деякі подані тут концептуальні поняття.

Основою дослідження є уявлення про *співочтво* як про властивий багатьом народам культурний феномен, що відіграв значну роль у їхньому становленні та еволюційному розвитку. Зокрема, під *традиційним співочтвом* розуміється окреме явище національної культури, яке акумулювало комплекс сталих філософсько-світоглядових, мистецьких та раціонально-практичних надбань співців і мало багатоконпонентний вплив на суспільство. *Співцями* вважаються традиційні професійні виконавці ексклюзивних світських і релігійних жанрів, які вирізняються особливим світоглядом, специфічним способом життя та самоорганізації.

Ключовими у розумінні процесу виникнення в суспільстві інституту традиційного співочтва є положення про те, що у становленні людини як суспільної істоти визначна роль належала *співу*. Формуючись як складний психофізіологічний процес, що задіював вищі кортиколокалізовані центри людини, мовного гнозису і праксису, спів мав пріоритет у становленні другої сигнальної системи (мовлення) людини, а також розвитку її інтелекту й духовних якостей. Як продукт інтегрованої діяльності мозку, архаїчний спів поєднував у собі функції комунікації і самовираження, гармонізував внутрішній світ людини, упорядковував її суспільну діяльність і стосунки з оточенням. Не випадково, первісні люди «не так говорили, як співуче деклямували, розспівували, рецитували» [10, с. 1], спів був невід'ємною частиною архаїчної музики [167, с. 18]. Апріорні уявлення народів світу свідчать, що спів був визначальним при спілкуванні з надприродними силами, Богом; він належав до найцінніших божественних дарів. Водночас, спів лишався одним із дієвих інструментів впливу на людську свідомість, людські стосунки і, зрештою, на людську спільноту в цілому.

Для характеристики фізіологічно і психологічно вмотивованої людської потреби в співі, а також для визначення меж його суспільної реалізації застосовано універсальне поняття *співучість* і його матеріальний виразник – *рівень співучості*. Під

співучістю розуміється генетично детермінована здатність людини до активної (озвученої) і пасивної (неозвученої) форм співу. *Рівень співучості* демонструє ступінь реалізації в суспільстві «співочього потенціалу», об'єднує розмаїті співочькі феномени і характеризує наповненість життя середньостатистичної людини співом. Рівень співучості є високим, коли процентне відношення активно співаючих осіб від загальної кількості обраної спільноти* перевищує 60%, середнім – у межах 40%, низьким – менше 20%, мінімальним – нижче 10%. Як прогностичний показник, рівень співучості може опосередковано характеризувати прихований потяг суспільства до збереження традиційного світосприйняття, служити своєрідною ознакою консервативності спільноти й її стійкості до зовнішніх впливів.

Між рівнем співучості суспільства і ступенем розвитку в ньому традиційного співочьтва існує пряма залежність. Будучи професійною інституцією, традиційне співочьтво могло повноцінно існувати лише в достаньо розвинутій, диференційованій спільноті з високим рівнем співучості. Сполучення високого громадського попиту на співочьку продукцію з широкими можливостями до співочьв'явів стимулювало у традиційних суспільних середовищах динамічний розвиток інститутів професійного співочьтва й різновидів аматорського виконавства.

Ураховуючи потреби сучасного розуміння традиційного співочьтва, започатковану розмову продовжимо за допомогою аналізу ключових аспектів походження, розвитку і функцій співочьв'явів архаїчної людини.

Примітки:

*Даючи загальну оцінку співочьких виявів суспільства, рівень співучості не аналізує якісні параметри (жанрову і репертуарну розмаїтість, художній та мистецький рівень співаних творів, майстерність виконавства тощо).

ОСНОВИ

ЧАСТИНА I

*Проходящим,
просидящим і сліхталоющим
На утом'ятуваніє, на здравіє
На многая літа до конця Світу.
Аминь.*

Із традиційного співоцького
славословія поч. ХХ ст.
Харківщина



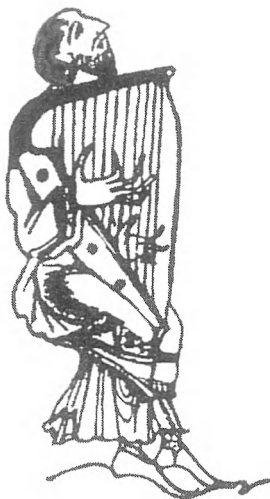


РОЗДІЛ 1.

ВИТОКИ

*Багатъма мистецтвами
володіє диявол,
але співати він не вміє,
бо спів – це рух душі до світла.*

Мудрість майстерзінгерів



1.1. Homo cantens*

«...пращури людини, ймовірно, видавали музичні тони ще до того, як набули здатності до виразного мовлення [...] музичні звуки є одією з основ, що згодом дали розвиток мові»

Чарльз Дарвін
[Див.: 134, с. 203]

Шлях еволюції співу належить до однієї з нерозгаданих сторінок людської природи. Припускається, що його виникнення пов'язане з формуванням у первісної людини звукового мовлення на ранніх етапах соціального становлення. Палеоантропологічні дослідження часів нижнього і середнього палеоліту виявили на черепках синантропів і неандертальців ознаки розвитку лобних, скроневих ітім'яних відділів мозку, редукцію масивної нижньої щелепи й виникнення підборідного виступу. Ці ознаки гіпотетично доводять здатність антропоїдів до системного звуковидобування, а отже і до примітивного мовлення, т. зв. *протомовлення*.

Дослідники (В. Морозов, А. Анісімов, М. Нестурх), проводячи аналогії з тваринним світом, вважають, що чи не найважливішою особливістю протомовлення людини був «емоційно-виражальний» компонент. Адже й у людини, й у вищих тварин акустичні ознаки емоцій в голосі детерміновані фізіологічним станом організму й органів звукоутворення. Так звана «мова емоцій» вищих тварин характеризується, здебільшого, тим, що при емоційному збудженні твариною видаються сильні, тривалі і високі, а при заспокоєнні тихі, короткі і низькі звуки [134, с. 205]. Очевидно, що й у першолюдини вираз найнеобхідніших для її виживання емоційних реакцій (агресії, болю, задоволення тощо) знаходив прояв у різноманітних голосових модуляціях – реві, крикові, свистінні, хрипінні тощо. Цілковито поглинуте емоційно-вольовим переживанням і доступне

лише безпосередній рецепції зовнішнього світу через зір, слух і відчутність, свідомість первісної людини, мусила, зрештою, стимулювати виникнення емоційно-насиченого, т. зв. «сигнального мовлення» [4, с. 49-50].

Звуки, видобуті палеонтологами, передавали особливості внутрішнього душевного стану й, вочевидь, повинні були бути сильними й виразними. Проте, не виключено, що в давніх антропоїдів були у вжитку і т. зв. неефективні, порівняно тихі вокальні звуки, або «життєві шуми», що нюансували і доповнювали первісну «мову» [139, с. 345-350]. На думку Р. Шиндлера, вокальний компонент був попередником членороздільного звукового мовлення [Див.:121, с. 25] Загалом, можна припустити, що протомовлення першолодини мало *виразно вокальну основу*. Підтвердженням цьому є архаїчні тубільні племена, які включно до ХХ ст. зберегли свою автентичність. За описами етнографів, мовлення і співи в австралійських аборигенів були невіддільними одне від одного. Будь-яка емоційна реакція (радість, гнів) спонукала тубільця до співу або співомовлення (вокального мовлення). У стані афекту їхнє мовлення непомітно переходило у спів, темп, ритм і виразність якого визначалися ступенем збудження аборигена [156, с. 332]. Так, у племені *еве* спілкування відбувалося за допомогою т. зв. «звуків вражень». У цьому племені вокалізованим звуковим імітаціям або репродукціям підлягали всі рухи, одоративні та емоційні враження, унаслідок чого створювалися своєрідні вокалізовані «звукові картинки» [110, с. 130-131]. Плем'я *фонга* як «вокальні жести» використовувало звуконаслідувальні слова і словосполучення, якими тубільці висловлювали свої миттєві, здебільшого викликані явищами природи або побутовими стосунками акціональні, зорові та акустичні враження [110, с. 132-133].

Про вокалізований характер мовлення першолодини свідчать і інші дослідження. Зокрема, спостереження за розмовною функцією людини в онтогенезі доводять, що вокалізований характер мовлення дитини і загалом схильність дитини до співу є фізіологічно зумовленими**. Мовлення

дитини значно емоційніше за мовлення дорослих, йому притаманне збільшення довжини голосних і значна модуляція основного тону, що комплексно наближає мовлення дитини до вокального мовлення (співомовлення) дорослої людини [134, с. 203] і споріднює (за емоційно-виражальними ознаками) з мовленням тубільців. Крім того, немовлята і діти молодшого віку можуть голосом відтворити мелодію ще задовго до того, як почнуть зв'язно говорити [Див.: 121, с. 26]. Про давність вокалізованого мовлення говорять і деякі клініко-фізіологічні дослідження патологічних порушень нервової системи людини. Так, помічено, що емоційна виразність мови зберігається значно довше за смислову; при деяких афатичних порушеннях хворі неспроможні проказати чи повторити слова якої-небудь пісні, але здатні її проспівати [130, с. 203]. Зрештою, є всі підстави вважати, що емоційно виразне вокальне мовлення (співомовлення) сучасної людини ґрунтується на еволюційно давніших фізіологічних механізмах, ніж звичайна розмовна мова. У зв'язку з цим, Чарльз Дарвін припускав, що сучасна людина – це «*більш інтелектуалізований і менш емоційний нащадок давньої співаючої людини*» [Див.: 134, с. 203]. Таким чином, маючи виразну вокальну основу, мовлення давньої людини (навіть при недорозвиненому мовному апараті) могло досить точно виражати її внутрішній стан, служити ефективним інструментом передачі емоційної інформації і бути стрижнем комунікативної системи первісного суспільства***.

Перебуваючи в стані постійної боротьби за своє життя, первісна людина підсвідомо шукала доступних засобів збереження, накопичення й раціонального використання своєї життєвої енергії, а також способів подолання депресивних чинників і негативних почуттів. Інстинкт самозбереження первісної людини найдоступнішими знаряддями збереження особистого й колективного енергетичного потенціалу, т. зв. «*мані*» або «*оренди*» (із мови північно-американських індіанців), обрав спів і танець. У старій ірокезькій мові навіть не було відповідника для слова «співати», а тільки – «виявляти свою оренду», – тобто

свої енергетичні можливості. Інтенсивні й ритмічні форми рухів, поєднані в одне ціле зі співом ув особливих танцях, ставали могутніми засобами зміцнення і посилення особистої і колективної «мани-оренди» [52, с. 142-143]. Отримана під час співодійства енергія вважалася життєво важливою для будь-яких починань першолюдини і тому виконувала визначальні для первісного колективу виробничу, оберегову (апотропеїчну), енергетичну і магічну функції. Щоб побороти ворогів, давні індіанці перед боєм співали і танцювали; австралійці, готуючись у похід, витрачали більше часу на магічні співи і танці, які начебто збільшували їхній енергетичний потенціал, ніж на підготовку зброї або провіанту; дітей і молодих людей «натанцювували» і «наспівували» старші члени африканського племені *ажтубо*, щоб поділитися з ними своєю «орендою» і надати їм більше сили та життєвої наснаги [52, с. 142-144].

Музична археологія стверджує, що релігійні обряди пізнього палеоліту носили емоційно-напружений, наповнений своєрідною ритмікою характер. Набуваючи «характеру бурі пристрастей», палеолетичні обрядові дійства стимулювали і загострювали роботу уяви кроманьйонців, формували їх вірування і світогляд. Своєрідною ілюстрацією може служити описане етнографами співодійство тубільного племені з Вогняної Землі, яке за своїм розвитком перебувало на первинних рівнях розвитку: «Коли трапиться щось святочне, ціла громада збирається навколо вогню до танцю. Чоловіки і жінки поперемінно стають у коло, кожен кладе руки на плечі своїх двох сусідів і, утворивши коло, починає крутитися направо або наліво; всі танцюючі міцно тупають висуненою ногою, а другу протягують за нею. То, опустивши голови, збираються тісніш і тісніш, то знову розширюють коло. Над танцем лунає монотонна пісня, у такт й вони тупають ногами. Часто не чуєш нічого, крім «*kalaui aha!*», яке без кінця повторюється. Або ж, часом, – короткі імпровізовані пісні, що оповідають події дня, причину радості і т. ін., як приміром: «Добрі лови», або «Тепер маємо що їсти», або «Горілка добра». Вони не танцюють без співу

і ніколи не співають без танцю; і танець і спів покривається одним словом» [52, с. 210].

Нерідко найефективнішими засобами, що допомагали первісній людині регулювати досягнутий під час співодійства енергетичний потенціал і керувати станами свідомості ставали *музичні інструменти*. Так, проведені наукові спостереження з реконструкції «палеолітичної» музики, зокрема, тієї, яка могла б звучати на Мізинській стоянці кроманьйонців, характеризують її доволі сильними, дзвінкими і музично виразними звуками [15], [16], [17], [207]. Музика «мізинського оркестру» могла являти собою просту одноголосну мелодію в супроводі багатотембрової оркестровки ритмічно-ударних музичних інструментів із кісток тварин****. Подібний музичний супровід обрядових пісень і танців, імовірно, дозволяв досягнути емоційно напруженого й захопливого дійства, що індукував племенний загал і запускав закладені в первісній свідомості «катарсисні» механізми.

У такому контексті стає зрозумілою і т.зв. «буферна» роль первісних співодійств. Акумуляовані в архаїчних обрядах ритми раціонально впливали на психіку людини, допомагали їй знайти позитивну життєствердну установку, сприяли «емоційній розрядці», «виходу з неї негативних емоцій» [4, 99]. На думку О. Веселовського, такий характер давньої пісні-гри відповідав необхідності психологічного катарсису, потребі дати вихід, полегшення, вираження накопиченої фізичної і психічної енергії за допомогою ритмічно упорядкованих звуків і рухів [29, с. 156]. З іншого боку груповий спів, за канонами сучасної музикотерапії, природно орієнтує індивіда на колектив, дозволяє йому влитися в нього і викликає почуття безпеки та суспільної захищеності [Див.: 121, с. 87]. Саме тому, супроводжуючи всі важливі події родового життя, гуртові співодійства первісних людей гармонізували суспільні стосунки, сприяли вирішенню протиріч між окремими індивідами та єднали їх в одну спільноту [52, с. 140-143]. Водночас, первісне співодійство відіграло і визначну художньо-виховну роль,

набувало глибоко побожного сенсу і сприяло становленню духовного світу людини [17, с. 51, с. 54-55].

Заряд, отриманий у гуртовому співодійстві, первісна людина використовувала для творення власної схеми самозбереження, вироблення власної співальної *формули життєвої адаптації*. Проектуючись на вирішення колективних і особистих проблем, виспів первісної людини міг природньо виявлятися у «зовнішньому» звуковому співі й у неозвученому, або т. зв. «внутрішньому співі». У центральноафриканських племенах кожен автохтон мав свою *індивідуальну пісню*, яка використовувалася протягом усього життя. Серед північноамериканських індіанців уміти співати мусили всі члени племені, а внутрішнє співо-мовлення лежало в основі особистої безпеки кожного одноплемінника. Аби запобігти небажаним подіям, оберігтися від зла, хвороб і напастей, такий спів, нерідко у сув'язі з танцем, виступав як магічний превентивний або й лікувальний захід [52, с. 142-143]. Зокрема, індіанці племені Валлава у разі хвороби свого одноплемінника примушували його по кілька годин на день вголос співати індивідуальну пісню [Див.: 121, с. 56].

Отже в спільнотах давніх людей, крім загальногуртових, існувала також окрема група т. зв. приватних *пісень-талісманів*, що виконували магічну, оберегову і заклинальну функції. Подібний творчий продукт, як уважалося, позичався з «віщих», пророчих сновидінь, які навіювалися людині духами-покровителями [27, с. 115-116]*****. Часом ритм озвученої чи неозвученої особистої пісні наслідував ритм природних явищ (звуки краплин дощу, поривів вітру, коливання дерев, дзюрчання джерельної води, шуму морського прибою тощо) або внутрішні ритми людського організму (биття серця, дихання тощо). Вважалося, що коли людина не вмiла прислухатися до себе й не могла скласти охоронних і заклинальних пісень, тоді вона залишалася незахищеною перед силами природи і була приречена на суспільну дезаптацію.

Підсумовуючи сказане, слід зазначити, що в давньому суспільстві спів був фізіологічною, а згодом і психологічною нормою існування людини та займав (нерідко у сув'язі з танцем) виразну *поліфункційну* роль. Зважаючи на те, що потреба у співі і можливість співовиразу людей первісного світу були необмеженими, припускається, що *рівень співучості давніх спільнот мав максимальні показники* [121, с. 25].

Отже, первісна спільнота уможлиблює розуміння функцій архаїчного співу людини, суть яких полягала в наступному:

- як засіб паралінгвістичного виразу емоційно-естетичної інформації спів виконував сигнальну і комунікативну ролі;

- спів став індуктором резервних сил організму, засобом подолання «астенізуючої домінанти» буття людини, а також засобом збереження і керування життєвою енергією первісного колективу;

- спів становив необхідну психічну потребу первісної людини. Насичуючи кожну хвилину свого існування співом (внутрішнім або зовнішнім), першолюдина забезпечувала собі внутрішню гармонію і рівновагу в житті;

- складаючи в первісній громаді основу неусвідомленої та інстинктивно діючої системи психофізіологічного саморегулювання, спів становив важливий чинник її життєзабезпечення і колективної безпеки.

Цілком природньо, що об'єктивне розуміння ролі архаїчного співу не завжди узгоджується з сучасним, переважно естетизованим, його сприйняттям. Тому й оцінка практично-господарських, магічних і «очищувальних» первісних співовиявів, де художньо-естетичні характеристики займають підпорядковане становище, мусить спиратися на відмінні від стереотипних засади емпатії.

Примітки:

*Людина співаюча (лат.).

**Уважається, що розвиток людського інтелекту пов'язаний з узгодженням діяльності правої і лівої півкуль мозку. У дітей до 6-7 років роз-

виток лівої півкулі відстає від правої, що позначається на кращому сприйнятті невербальної інформації, кольору, ритму, орієнтації в просторі, підвищеній емоційності. Натомість пов'язані з логікою, мисленням, обробкою вербальної інформації, аналізом «лівопівкульні» функції ідуть у своєму розвитку ніби слідом за «правокульовими». Така особливість є запорукою гармонійного становлення людини. При дорослішанні дитини діяльність півкуль мозку врівноважується, а їхня біологічна активність збалансовується. Своєрідним регулятором такого послідовного психофізіологічного розвитку і гармонійного становлення особистості є спів. Як виявляється, спів змушує півкулі працювати одночасно і скоординовано, що якраз і є запорукою всебічного розвитку особистості. Еволюційний процес узгодження діяльності півкуль мозку, вірогідно, тривав протягом невизначено довгого періоду. Існують навіть теорії, які, спираючись на взірці давнього епосу, доводять, що вчинки оспіваних героїв наочно демонструють «несиметричність» такого розвитку. Аналіз епічних переказів, зокрема, античного періоду, доводить, що емоційно-алогічні вчинки еллінських героїв ніби свідчать про домінанту правих півкуль над лівими й загалом, до певної міри, про роз'єднаність роботи півкуль мозку [23, с. 193].

***Емоційний вираз первісної людини є нероздільним комплексом звуків голосового апарату і розмаїтих м'язо-моторних рухів. Малі діти виявляють свою радість або роздратування тісно пов'язаними між собою вокалізаціями й енергійними ритмічними рухами рук і ніг, а також підстрибуваннями, присіданнями тощо. Т. зв. «емоційний надлишок» сучасної людини при збудженні, що зумовлене радістю, задоволенням чи гнівом, зазвичай знаходить свій вияв у підвищеній моторній активності та спонтанних тілесних рухах. На думку дослідників (Л. Леві-Брюля, В. Алексеева та ін.) важливим елементом спілкування первісних людей були також різноманітні жестикуляції [110, с. 127]. Так, у деяких туземних народів іще донедавна існувала особлива подвійна система комунікації виразна звукова і т. зв. кінетична «мова жестів» [2, с. 142-143], що виконувала допоміжну функцію дублювання або пояснення змісту звукового мовлення. Північноамериканські індіанці, не знаючи мови співрозмовника-індіанця з іншого племені, могли годинами спілкуватися між собою за допомогою особливих жестикуляцій [110, с. 126-127]. Отже, спів (співомовлення) і пов'язані з ним супровідні рухи у давньому людському суспільстві складали основу т. зв. паралінгвістичної комунікативної системи.

****При розкопках палеолітичної стоянки біля с. Мізин Чернігівської області в одній із будівель було виявлено ансамблевий комплекс ритмічно-ударних музичних інструментів, роль яких виконував набір орнаментованих кісток тварин [15], [16]. Багатий набір «музичних» кісток складався з резонаторів, калаталок і шумових браслетів. «Музичні кістки», як і всі інші, знайдені під час розкопок предмети обрядового значення, були предметами колективної власності, ними неподільно володіла громада

племені. Уважається, що використання музичного набору було епізодичним й прив'язувалося до календарно-обрядових свят і дійств. Музиканти кількістю до 6-7 чоловік, обиралися, очевидно, з-поміж членів первісної громади, виступали перед усіма жителями поселення. Не виключено також, що слухачі не були сторонніми спостерігачами, але й брали у дійстві активну участь [15], [16].

****Генеза «індивідуальної пісні» тісно пов'язана з т. зв. «субдомінантними» вокалізаціями. Сутність цього явища наочно спостерігається на прикладі розвитку мовлення дитини, де поряд із основним (домінантним) мовленням функціонує і допоміжне, що за своїм характером не пов'язане з думками і виявляється у вигляді різноманітних ехолодій (мимовільних повторів) та глоссалій (незв'язних бурмотінь). Особливістю субдомінантних вокалізацій є їхня неусвідомленість, неідентифікування за власне мовлення; вони сприймаються за екзогенний, інспірований зовнішніми силами, продукт. Подібні вокалізації, очевидно, були основою індивідуальних пісень первісних народів, а згодом, на вищих рівнях розвитку стали основою «таємних пісень» шаманів та співців-посередників.

1.2. Співці-посередники

*Ось пісні Й-ель-Митха,
Старого, мудрого,
Оповідь про Сонце в устах його,
І про потоп,
І про довгий шлях нагору
Перших людей,
Щоби знову знайти себе*

Епос ірокезів «Й-ель-Митха» [27, с. 118]

Перехід від привласнюючого господарства до виробничого, виникнення поряд із мисливством, збиральництвом і примітивним землеробством скотарства, формування племені як етнокультурної цілості спричинили глибокі наслідки у духовній культурі людства періоду неоліту [183, с. 8]. Ключовими подіями стало злиття розрізнених (і господарчо й ідеологічно) родів і перехід їх до унітарного племені, а також трансформація родових культів з утворенням інтегрованих релігійних уявлень, які стали ґрунтом для

великих релігійних форм. Власне, з утворенням племен і племенних союзів людська спільнота починає виявляти себе вже як цілісна, саморегульовальна система, де діють механізми впорядкування суспільних стосунків і досягається необхідна для життєдіяльності відносна стабільність.

Властивий цьому періоду еволюційний зсув людського мовлення до утворення раціонально компактних формул призвів до вилучення з широкого обігу вокалізацій і переходу від співомовлення до звичного, в нашому розумінні, мовлення. У свою чергу, зниження мелодійності мовлення за рахунок оптимізації його понятійного змісту сприяло поступовому витісненню природної співучості людини [Див.: 121, с. 25]. Попри це, роль співу в неолітичному суспільстві лишалася визначною.

Як невід'ємна частина повсякденного побутового життя, засіб підтримки єдності роду, протистояння зовнішнім руйнівним чинникам, спів у людській спільноті мав величезне прикладне і господарське значення. Спів супроводжував буденну роботу і святкове дозвілля, допомагав у важкі хвилини життя, розважав, заспокоював і нерідко виражав інтимні сторони буття. Виконуючи роль своєрідного «буфера» суспільних стосунків, спів корегував і гармонізував побут племені, а при небезпеці ставав для загалу потужним мобілізуючим засобом. Швидше за все, серед засобів об'єднання родів в одну спільноту і формування інтегрованих релігійних уявлень не останнє місце посідав спів та його похідні – співомовлення (вокальне мовлення) й співогра (спів у супроводі музичного інструмента). Імовірно також, що сугестивна здатність співу застосовувалася племінними ватажками для управління суспільством.

Загалом же, зовнішні обмежувальні чинники ще були слабкими й нефіксованими в колективній свідомості неолітичного суспільства. У зв'язку з цим, можна припустити, що *рівень співучості неолітичного суспільства сягав високих величин.*

Віддалені уявлення про неолітичне суспільство можуть дати приклади автохтонних племен, які зберігали свій

побут на первісних рівнях розвитку до початку ХХ ст. Зокрема, у сибірських *тофаларів* спів уважався культовим заняттям, що супроводжувало всі визначні моменти життя, допомагало у роботі, лікувало і було складовою магічних дійств, зокрема й перед полюванням на звірину. Тофалари були переконані, що пісня, як гірське повітря, світле джерело і високе сонце, є неодмінною запорукою виживання й самозбереження їхнього народу. Пісня випромінює життєву енергію і приходиться на допомогу в лиху годину. «Якби не було пісень і переказів, наше маленьке плем'я давно б вимерло», – говорили вони [208, с. 19]. Недаремно в племінному колі тофаларів вірили, що людина, яка не вміє співати, – погана і непевна [208, с. 20].

Зміни суспільної організації й колективного побуту неолітичного суспільства торкнулися водночас і психологічних, і творчих рис тогочасної людини. Є всі підстави говорити, що саме в цей період почала порушуватися колективна творча уніфікованість і зароджуватися виразна *індивідуальна творчість*. Зокрема, у процесі індивідуалізації співтворчості простежується формально-початковий етап *виходу соліста з гурту*. Вважається, що притаманний недиференційованому суспільству колективний спів породив заспів – перший наочний приклад примітивного публічного прояву «на загал» індивідуальної творчості. (Нагадаємо, що т. зв. «індивідуальні пісні» первісної людини мали суто індивідуальну спрямованість і, зазвичай, прилюдно не виконувалися). Причому соліст, якому гурт відповідав загальною фразою чи рефреном, іще не вирізняв і не вивищував себе з-поміж інших, а лише перебирав повноваження «делегата» або «заступника» гурту [52, с. 214-215]. Із приводу цього феномену О. Веселовський зазначав: «Уявімо собі організацію хору: заспівувач-соліст, він у центрі веде головну партію, керує рештою виконавців. Йому належить пісня-розповідь, речитатив, хор мімікрує її зміст мовчки або підтримує корифея ліричним приспівом, що повторюється, вступає з ним у діалог...» [29, с. 201]. І далі: «Коли партія соліста закріпилася, і зміст або форма його речитативної пісні викликає сам

по собі загальне співчуття й інтерес, вона могла вийти за межі обрядового чи необрядового хору (...). Співак виступає самостійно, співає, і оповідає, і діє(...)» [29, с. 202].

Саме такі «солісти-заспівувачі» нерідко входили до кола знавців обрядів і ставали ритуальними *співцями-посередниками*, які виспівували колективні переживання і здійснювали зв'язок між «світом людей і світом надзвичайних сил природи» [183, с. 13-15]. Процесові природного визрівання обрядових лідерів сприяло також поступове ускладнення специфіки ритуалів і виникнення сталого кола його знавців.

Належачи до родового колективу, співці-посередники мусили володіти добрими вокальними даними, творчими здібностями і досконало знати тонкощі родових обрядів, священнодійств та замовлянь. Під час обрядових урочистостей ритуальним посередникам (медіаторам) доручалося стежити за правильністю церемоніальних відправ і, зрештою, контролювати ведення самого дійства. Дієвим інструментом такого контролю у вустах посередника ставав, власне, *сольний виспів*, що регулював рух колективного дійства, визначав акценти і надавав обряду актуальності. Слід зазначити, що обов'язки ритуального посередника *не були постійними*, а обмежувалися часом здійснення обряду [183, с. 14]. Кожного наступного разу посередником могла бути обраною інша людина, яка знала краще обряд і мала відповідні якості.

Типові інститути співців-посередників зафіксовані, зокрема, у якутів, хакасів, тувинців, шорців, бурятів, нанайців, мордві, евенків, чукчів, кетів, ороців, ороченів, давніх хорезмійців, мнонгів, нілотів, джо-луо, папуа, маланезійських племен та інших народів світу [183, с. 15]. Наприклад інститут посередників північно американських індіанців ХІХ ст., що об'єднувалися у т. зв. «Лігу ірокезів» мав такий вигляд: «У самій Лізі не було посади священнослужителя (...) Проте (...) існувала вибрана група, виділена кількома племенами, обов'язком яких була організація релігійних свят і загальний нагляд за культом. Їх називали *Хонундеонт* (Honundeont), що буквально означає «оберігачі віри».

Посада була виборною, і обранець займав її доти, доки виправдовував довіру до себе» [132, с. 99-100]. У групі тюркомонгольських народів під час мисливського промислу окремі люди, які вибиралися з числа мисливців, виконували функцію посередників. Зокрема, у традиційній бурятській спільноті право на виконання улігерів і керування пов'язаного зі співодійством обряду належало лише найкращим співцям-улігершинам, які досягли визнання громади мисливців своїми вміннями та знаннями. Невдалі улігершини не шанувалися і позбавлялися права привселюдного виконавства [186, с. 12-13].

Етнографічні дослідження первісних культур сучасності доводять, що в давніх людських племенах усі види художньої творчості мусили підкорятися раціональній доміні: сприяти успішному добуванню засобів існування, через що репертуар співця визначався виробничо-магічними завданнями [38, с. 2-8]. Отже, основною функцією архаїчних співців-посередників було *забезпечення умов для успішної життєдіяльності роду, племені*. Уважалося, що самим фактом виконавства співець вступав у контакт із духами і богами і міг впливати на них на свою користь. Так, деякі сибірські народи, у житті яких полювання відіграло вирішальну роль, вірили, що хтонічні істоти, які опікуються лісовою звіриною, – т. зв. духи-«господарі» – дуже люблять послухати з вуст співця висповіді казок, легенд, розповідей про героїв та різноманітні побутовщини (побутові оповідки, битовщини)*. І коли мисливці, сидячи біля вогнища, слідом за співцем висповідують подібні розповіді, ці істоти «заслуховуються» і полишають своїх звірів напризволяще. Ось тоді мисливці впольовували особливо вдалу і багату здобич [37, с. 17]. Відгомін таких обрядів зберігався довгий час і серед рибалок Сибіру та Півночі, які вірили, що висповідь із вуст талановитого співця міг заспокоїти розбурхане море і забезпечити гарний улов [38, с. 6]. Нерідко співцям доручалося забезпечити прихильність Божих сил і сприятливих метеорологічних умов для визрівання та збору врожаю. Включно до ХХ ст. на Україні був розповсюджений звичай запрошу-

вати лірника на молитовний виспів початку господарських робіт у полі (оранки, сівба), а також на жнива [200, с. 175]. Подібно і в естонців та латишів запрошували додому співця-оповідача взимку, щоби він своїм мистецтвом розважив і прихилив до господаря духів природи та забезпечив добрий приріст домашній худобі [38, с. 7].

Ув обрядах загального родового значення ірокезьких племен використовувалися ритуальні пісні й оповіді, метою яких було «оновлення» духовних сил племені та їх акумуляція для піднесення добробуту. Виконавцями ритуальних пісень ставали особливі *співці-оратори*, які характерним *речитативом* виспівували для загалу племені протоепічні твори. Речитативно співані оповіді становили також підґрунтя репертуару співців-посередників австралійських аборигенів, сибірських народів, африканських племен, народів Півночі, південно американських тубільців тощо. Отже, характер виконавства співця-посередника мав складнішу форму, ніж гуртовий спів племені за участю «соліста» заспівувача. Зауважимо також, що виконавство співця-посередника було вже цілком індивідуалізованим і творчо оформленим сольним виспівом, яке періодично підтримувало співом в унісон коло слухачів-одноплемінників.

На відміну від архаїчних обрядово-побутових пісень племені, репертуар співців-посередників мав окреслене епічне спрямування. Власне, епічний стрижень виконавства співців-посередників був цілком природним. Адже первісна людина прагнула віднайти найраціональнішу форму виспіву, яка поряд із мистецькими якостями могла б нести і ряд універсальних, корисних для неї функцій. З одного боку, обрана форма виспіву мусила служити своєюрідною «камерою зберігання» апробованих уявлень про світ, життя, світоустрій і природу довкілля. З іншого, ця форма повинна була нести комплекс психокорегуючих, лікувальних, оберегових навантажень, стримувати дію астенізуючих факторів, гармонізувати стосунки в людській громаді тощо. І саме такою універсальною формою, яка безконфліктно поєднувала духовні, мистецькі, оберегові, виробничо-

магічні й лікувальні навантаження у всіх народів світу, стала, власне, епічна форма вираження. Посідаючи проміжне місце між співом і мовленням, рецитовано-наспівні способи інтонування епічного виспіву опосередковано впливали на закладені в свідомості людини механізми саморегуляції і самореалізації. Характерно, що епічна форма здебільшого лишилася незмінною і зберегла вражаючу стійкість до цивілізаційних впливів на етапах розвитку людського суспільства.

Зазвичай, типовий виспів співоцького твору торкався легендарної історії виникнення племені, міфів і казок про першопредків, культурних героїв, а також драматичних процесів етнічної консолідації тощо [122, с. 2]. Зокрема, індіанські «Пісні Й-ель-Митха» (пісні традиційного співця) – це цикли міфологічних повір'їв про сотворення світу, про потоп, про подвиги тварин-хитрунів, про покарання верховним божеством – Сонцем – підступних чаклунів, про добування вогню першопредком людини та інше [27, с. 118]. Нерідко епічні виспиви співців-посередників присвячувалися героям-засновникам родів. Такі риси культурного героя-деміурга проступають в образі карело-фінського Вяйнямейнена, який добуває вогонь із черева вогненної риби, першим із-поміж людей будує човен і плете риболовну сітку, знаходить кровоспинний засіб, винаходить музичний інструмент та співає під його супровід [122, с. 6]

Героїка епічних творів співців-посередників завжди була пронизана близьким до «прометеєвого» пафосом й орієнтувалася на морально-правові норми родового укладу життя. Типові герої епічних діянь зберігають риси племінних ватажків епохи першотворення й становлення світу. Тому майже завжди звитяжні вчинки героїв уславлюють не військові подвиги, а шлях загального спасіння: очищення землі від злих потвор, видобування, винахід засобів культурних благ (вогонь, знаряддя праці, музичні інструменти) або їх здобуття в міфічних ворогів [122, с. 2]. Власне, і сам процес виконавства епіки в устах співця-посередника перетворився на один із найдовершеніших засобів первісної магії.

Хакаси вважали, що богатирські пісні зберігають величезну силу естетичного впливу на живу і неживу природу, богів і демонів [154, с. 53]. У зв'язку з цим, у бурятів і тувинців епос нерідко виконувався для умилостивлення богів і духів при стихійних лихах, епізоотіях, військових конфліктах та під час полювання. За спогадами, одного разу, наприкінці XIX ст. у Східній Бурятії почалася посуха і загорівся ліс. Щоб умилостивити богів і припинити пожежу, лами в буддійських храмах удень і вночі читали молитви, але це не допомагало. Тоді вирішили скористатися кінцевим засобом, який був поширений у добуддійський час: запросили улігершина. Співець прибув на місце пожежі і в оточенні великого почту людей почав речитативом виспівувати епос. Незабаром пішов великий дощ, який за кілька днів загасив пожежу повністю [Див.: 154, с. 54]. Прикметно, що під час виконавства співцями епіки значне місце посідав т. зв. «тілесний» компонент. Так, аборигени Австралії під час співу протоепічних пісень маніпулюють мотузками або намистинами на мотузках. Ортодоксальні ізраїльтяни супроводжують виспів священних текстів хитаннями торсом. Жестикуляції, похитування назад і вперед, мімічні дії притаманні традиційним співцям практично всіх народів. Уважалося, що такі рухи оживлюють зміст співаних творів і посилюють енергетичний обмін зі слухачами [147, с. 67]

В устах співця-посередника епічний виспів – це один із небагатьох відомих засобів контакту з першогогероями, які, співіснуючи у паралельних світах, стоять на захисті вищих інтересів спільноти. Активовані епічним виспівом герої могли стати близькими для співця і слухачів, допомогти їм у вирішенні побутових і небуденних проблем. За переконаннями співців, слухаючи їхні епічні твори, першогогерої отримують стимул до свого існування в потойбіччі і стають тим сильнішими, чим більше про них складається і виконується виспівів. У багатьох співоцьких традиціях існують навіть повір'я, що добрий спів пробуджує героїв і привертає їхню увагу до кола слухачів, а недбалий приносить лише шкоду, бо дратує героїв і провокує їх до непередбачених дій.

Ось чому неприпустимим уважалося раптове, без розв'язки завершення або переривання розпочатого виспіву. За подібну зневагу до епічного виспіву розбуджені герої могли суворо помститися і співцю і його слухачам**.

Суттєво, що епічні (протоепічні) твори співців-посередників ніколи не виконувалися без наявності двох передумов – переконливої життєвої мотивації і зацікавленого, т.зв. «збуджувального» середовища [186, с. 6-7]. На думку В. Онга, виконавство співцем епічного твору неможливе без взаємодії з емпатичною аудиторією [147, с. 146]. У народів Сибіру існувало табу на виконавство співцями-посередниками свого репертуару без життєвої потреби, для розваги і для сторонніх. Правдиве «збуджувальне середовище» складали люди племені, які перед початком важливої справи – полювання, мандрівки, походу, важкою господарською роботою в ім'я успіху задуманого набиралися наснаги, сили, звитяги і мужності, слухаючи героїчну епіку співців. У цьому сенсі виконавство співця-посередника виявляє безпосередній зв'язок із віртуальною «репетицією» зацікавленими слухачами своїх майбутніх дій. Зазвичай співець-посередник виступав індуктором середовища, яке здатне було однодушно налаштуватися на позитивне завершення корисної для громади справи. Мандруючи і перемагаючи разом з оспівуваним героєм, але не ототожнюючись із ним**, співець надихає «збуджувальне середовище» на мужнє додання перешкод, віру в перемогу та успіх.

Окрім практичних функцій, епос виконував у житті племені і вищі функції – єднав навколо духовних еталонів, сакральних племенних символів, виступав оберегом і магичним засобом утримання в спільноті усталених моральних цінностей.

Зі співцями-посередниками нерідко пов'язані деякі племінні спеціалізації, що згодом дали початок окремим факхам. У першу чергу це стосується лікарської справи та віщування. Бурятські співці-улігершини співали свої твори для зцілення хворих і прозріння незрячих [186, с. 7]. Казахські співці-бакси займалися віщуванням і лікували «співальною

психотерапією» [145, с. 6]. Камлаючи над хворим, вони в супроводі духів-помічників «облітали» цей і потойбічний світи і вишукували там зниклу душу хворого [186, с. 21-22]. На думку Б. Путилова, приписувані співцям якості і функції свідчать про зв'язок епічного виконавства співців-посередників із шаманством, епічних переказів – із шаманськими ритуальними текстами, а епічне співодійство – із шаманським камланням. Попри всю дискусивність такої гіпотези, не викликає сумніву твердження, що співець-посередник і шаман – два культурні типи, між якими є глибинний зв'язок і не виключено, що й стадіальна спадковість [154, с. 59].

Зрештою, в піднесенні суспільного престижу співця-посередника не останню роль зіграв виконуваний ним спеціалізований репертуар, що для життя племені мав виразне економічне значення. Очевидно, суттєва матеріальна зацікавленість допомогла сформуватися колу спеціальних носіїв фольклорно-обрядової традиції народу, які професійно займалися обраною співоцькою справою [183, с. 13-15]. Поряд із цим, матеріальний бік співоцької справи сприяв також зросту і професійного рівня співців та мистецькій вартості виконуваного ними репертуару.

Таким чином, за доби неоліту виник феномен співців-посередників, який характеризувався:

- належністю співців-посередників до кола знавців обряду в межах племені;
- особливою наукою, що перебиралася від знавців родоплемінних обрядів;
- використанням у своєму виконавстві співу, співомовлення, співогри;
- виконавством епічного репертуару;
- наділенням репертуару сакральними якостями, магічно-господарською та лікувально-профілактичними функціями;
- регламентованими правилами виконавства репертуару, що, зокрема, забороняли його довільне використання;
- факультативним використанням своїх умінь за рішенням гурту й водночас чіткою тяглістю до професіоналізації співоцького заняття;

Загалом співці-посередники відкривають якісно нову сторінку розвитку пов'язаних зі співом феноменів людського суспільства. Початок спеціалізації окремих, обраних громадою знавців співоцьких надбань свідчив про поступову професіоналізацію співців та утворення окремого співоцького прошарку. Співці-посередники частково перебрали на себе повноваження, які в недиференційованій первісній спільноті були доступними кожному члену громади. Виступаючи в ролі індукторів, що корегували психічний стан членів громади і забезпечували їхню психологічну стабільність, співці-посередники стали необхідною ланкою в системі адаптації людського суспільства до умов тогочасного буття. Співці-посередники активували людську спільноту на гармонійне життя, на наслідування оспіваних в епічних творах позитивних життєвих орієнтирів. У своїх виспівах співці духовно зцілювали, живили творчим натхненням і виводили людей з життєвих манівців.

Із розвитком суспільства збільшується розмаїття співоцьких виявів, поряд із раціонально-практичними, побутовими та епічними з'являються твори духовного значення, розвиваються гуртові пісні – трудові, військові, родинно-побутові тощо. Пісня починає виконувати нові функції – від засобу соціального спілкування одноплемінників до засобу піднесення патріотичних почуттів і підтримки духовно-культурного життя спільноти.

Примітки:

*Епічні перекази побутового характеру.

**Специфіка співоцького виконавства передбачає т. зв. відсторонено-зацікавлений виспів твору. Ототожнюватися з виспівуваними героями вважалось неприпустимим, натомість бути поряд із героями, діяти за їхнім натхненням і бути схожим на них є основою рецепції епічного виспіву «збуджувальним середовищем».

***Подібні феномени ми зустрічаємо у субкультурі незрячих українських співців – кобзарів, лірників і стихівничих. Серед сакральних обрядових пісень кобзарського кола, що виконувалися під час таємних співоцьких обрядів, була пісня-замовляння нечистого – «Пісня про Жачку». Уважалось неприпустимим розпочати цю пісню і не закінчити – роз'ятрений «Жачкою» диявол міг жорстоко помститися і співцеві і його слухачам [Див.: 200, с. 163-164].



РОЗДІЛ 2.

ПРОФЕСІЙНІ СПІВЦІ

*Слава співаючим!
Той, хто чує нас,
Пісню запам'ятає,
Людям повідає
Про те, що чув...*

«Сага про Хйорда й острів'ян» [97, с. 442]



2.1. Становлення професійного співоцтва

Процес розпаду первіснообщинних стосунків і зародження суспільних класів супроводжувався спеціалізацією в різних галузях соціально-економічного життя і подальшою ієрархізацією суспільства. Утворені аристократичне, жрецьке і протонародне середовища вимагали ефективних засобів вираження своїх культурних потреб, утвердження власних світоглядових орієнтирів і духовних прагнень, зміцнення позицій, загалом стабільності суспільного устрою тощо. Як і в минулі епохи, одним із найяскравіших виразників внутрішнього світу людей, їхніх естетичних, духовних та практичних життєвих запитів був спів.

Культивування співу в елітному середовищі стало мистецьким засобом його ушляхетнення й виховання традиційних моральних норм і правил поведінки, системи цінностей та світогляду панівної верстви. Для релігійного середовища спів став незамінним культовим засобом спілкування з громадою, адаптованою до народного сприйняття формою донесення віруючим сутності божественних цінностей, релігійних вірувань у цілому.

На етапах поступу людського суспільства спів також виявився найоптимальнішим мистецьким засобом для збереження, розвитку і передачі у спадок нащадкам засадничих духовних набутоків людства, перетворився на складову народної традиції. Будучи виразником творчого натхнення народу, спів скеровував, орієнтував людину на омріяний вищий світ, окрилював і давав відчуття реальності людської фантазії. Суттєвого суспільного переосмислення зазнав також основний продукт співу – пісня. Глибоко вплетена в життя народного середовища, супроводжуючи всі його важливі події, вона поступово стала співаною мовою ситуативно-життєвого призначення [49, с. 64]. «Не пісня заради пісні, – стверджує С. Грица, – а пісня заради потреби буття у трансцендентному зв'язку з життям та його сенсом: пісня до народження, пісня до колисання, пісня до шлюбвання, до праці, до любові, звятяг, до смерті...» [49, с. 64]

Спів оберігав усталену ієрархічність традиційного суспільства і виконував своєрідну «амортизаційну» роль у гармонізації суспільних стосунків, урівноваженні міжкласових протиріч, поверненню їх (при порушеннях) до означених норм і правил. У давніх державах творилися відповідні доктрини (конфуціанська, піфагорейська, інші), які регламентували правила використання музики і співу в повсякденному житті суспільства. Зокрема, будь-яке заняття музикою в давніх китайців перебувало під наглядом держави – і придворному відомству належало спостерігати, «щоби не просковзнув який-небудь супротивний закону тон» [137, с. 9]. У давньогрецьких піфагорейців символом держави служила добре настроєна ліра, а сенсом існування держави – помірковане й гармонійно укладене життя. На їхню думку, тільки приведені до благозвучної гармонії тони можуть урівноважувати збуджену душу, і тільки заспокійливі наспіви можуть привести розбурханий розум до гармонійного сприйняття світу. Платон писав, що пісні, ритм і мелодії яких збуджують любов-страсть, пихатість і пристрастність, мусять бути законодавчо заборонені і змінені на такі, що проникнуті духом поміркованості хоробрих і справедливих мужів. Напевне, через те в давньогрецькому суспільстві всі співовияви були регламентовані правилами, спів практикувався під час релігійних відправ, роботи, військових приготувань, навчання, лікування, прийому їжі, розваг тощо [137, с. 141]. Водночас, спів культивувався і як засіб пробудження громадянських патріотичних почуттів, для плекання необхідних у суспільстві якостей мужності, відваги, аскетичності, релігійності тощо. Керуючись такими поглядами, римський імператор Юліян намагався реконструювати стародавні взірці співу та музики, а також використати їх для дехристиянізації римського суспільства і повернення свого народу до язичницького світогляду [162, с. 44].

Еволюційні процеси розвитку людського суспільства, його ієрархізації й розшарування, разучі зміни умов побутування, а також зростання ролі індивідуального в

повсякденному житті обмежували вияви природніх співоцьких прагнень людини. Слідом за регламентацією використання співу в межах звичаєвих норм звужується і діапазон *співучості* людської спільноти. Проте, висока громадська потреба у співі значно переважала встановлені норми і відкривала нові форми вияву співучості. Передусім, це стосувалося появи кола вузьких спеціалістів, які брали на себе функції збереження за допомогою співоцьких засобів традиційних суспільних цінностей, надихали людей на різноманітні співовияви і сприяли заповненню т. зв. «дефіциту» співучості людської спільноти. Громадська необхідність у відповідних до її запитів *індукторах співучості* сприяла відборі з-поміж багатьох претендентів лише окремих творчих особистостей, які були обдаровані мистецькими талантами та наділені високими духовними й моральними якостями. Виконавство співоцького репертуару (наприклад, епічних творів) потребувало тривалої мистецької підготовки, засвоєння певних світоглядних засад, а також – творчої обдарованості. Тому співцями ставали особи, відмежовані від суспільного життя своїм соціальним статусом (жебрацтвом), каліцтвом (незрячістю) чи, навпаки, належністю до аристократичних кіл, або талановиті особистості, здатні поєднувати буденну господарчу роботу з творчою.

Вийшовши з гурту, співець ставав носієм колективної поезії громади, виспівував пісні, де відбиваються громадські інтереси, її не нюансований спосіб думання, загальні принципи суспільної моралі і звичаю [52, с. 214-215]. У піснях такого співця було мало особистого, індивідуального. За своєю сутністю, цей співець жив життям і переживаннями народу, він ставав носієм репертуару, органічно близького народній спільноті. Відповідно, за всіма ознаками описані співці формували тип співця *народного*. Водночас, у середовищі світської і військової еліти виник інший тип співця – *аристократичний*, – який поряд із творами загальнонародними виконував і такі, які акцентували на індивідуальних психічних рисах. Головним реципієнтом цього аристократичного мистецького твору був окремий,

ізолюваний слухач або окрема, відфільтрована група слухачів. Ще один тип *релігійного (парафелігійного) співця* став культовим виразником релігійних почуттів суспільства й опертям у середовищі священослужителів. Усі три ланки співців існували не поодинокі, а в певному взаємозв'язку, вибудовуючи доволі складний каркас системи традиційного співоцтва.

На ранніх етапах свого становлення співоцтво виконувало низку важливих для громади функцій, воно творчо надихало і спонукало ціле суспільство до активного вияву власної співучості. Від початку утворення інституту професійного співоцтва люди покладали на нього обов'язки оберігача й активатора *співоцького потенціалу* суспільства, який віртуально підвищував якість повсякденного існування.

У давнину вірили, що місія співців – у збереженні традиційного суспільства, де вони виступають охоронцями звичаїв, носіями традицій, духовних цінностей і орієнтирів суспільних класів і прошарків. Культурно інтегруючи середовища, співці врівноважували міжкласові антагонізми, допомагали стабілізувати й утримувати в суспільстві рівновагу та гармонізувати в ньому людські стосунки. Співці китайських імператорів, російські придворні співці допетровської епохи не випадково співали викривальні твори про своїх суверенів. Сигналізуючи в такий спосіб вельможам про настрої і думки народу, вони спрямовували своїх господарів до обрання правильної тактики правління. Супроводжуючи в походах Александра Македонського, знаний співець і кіфарист Тимофій, єдиний із оточуючих, міг направити своїм мистецтвом здеградованого і розманіженого в розкошах суверена на шлях звитяги й слави [137, с. 143]. Казахські *жирші* XVIII ст. не просто були двірськими співцями – вони ходили з ханами у походи, до них за порадою зверталися військові ватажки, а на ханських радах жирші мали вирішальне слово [153, с. 137].

У міфопоетичній традиції *співець* – це «персоніфікований образ незвичайного бачення, обоженної пам'яті колективу» [129, с. 327]. Співець-поет знає всесвіт у про-

сторі й часі, уміє все назвати своїм словом, створює світ у його поетичному, текстовому втіленні, що паралельний нетекстовому світові, створеному деміургом. У прагненні перемогти ентропійні тенденції у світі, забезпечити процвітання людських поколінь творчість єднає співця із жерцем [129, с. 327].

Не дивно, що від самих початків співці постають посередниками між людьми і Богом, людьми, які, знаючи магію слова, піднімаються до небес поспілкуватися з вищими силами, і тими, які своїм мистецтвом утримують усталений світопорядок. Ототожнення співця-поета з жерцем надає йому надприродніх сил, здатності впливати на людей, тварин і хтонічних істот. Виспів обрядового співця змушує богів проявляти себе, його співодійству підкоряється природа. Індійські співці-браміні співали пісні-гімни, що могли чудодійно впливати на оточуючий світ і спонукали людей, птахів і неживу природу діяти за його волею [137, с. 22]. Коли виконував пісні староірландський співець Нойсе, то всі слухачі відчували невимовну насолоду, а корови і жінки давали втричі більше молока. Пісня Горанта діяла чарівно на хворих і здорових і змушувала затамовувати подих – і звірів, і птахів [29, с. 258]. Ув англійській баладі «Гласгеріон» мовиться про звершення героєм дива: звуками арфи він виманив рибу з води, витиснув воду з каменю, молоко з дівочих грудей, а своїм співом підламав міст, зупинив річку і змусив у захваті залякнути лева [Див.: 29, с. 260].

Співці осягають світ внутрішнім зором, ворожать, пророкують і лікують людей. Ув ізраїльтян поєднувалися музичні здібності з даром передбачення і пророцтва: біблійні пророки «віщували на цитрах, арфах і кіфарах», під впливом музики на Єлисея спало віщунське нахнення, а нечистий дух, що мучив Савла, виганявся музикою Давида [162, с. 30]. Монгольські *туульчі* володіли, за переказами, даром «віщого» передбачення й давали настанови ханам і народу при вирішенні життєвоважливих для народу справ і питань політики [186, с. 72]. У дав-

ньоірландській традиції співцям приписували особливу здатність складати виспиви, що могли фізично калічити людей та викликали природні катаклізми. Ірландський *філід* був оточений ореолом мудреця, пророка, чарівника. Він викликав страх і повагу, а в уявленні сучасників виступав надлюдиною [174, с. 9]. Арабським співцям доісламської епохи – *шаїрам* (про що говорить і значення слова *шаїр* – віщун) – приписувалися володіння надприроднім, магічним знанням. Уважалося, що шаїр надихається джинами і виступає оракулом свого племені. Його співані твори наділялися магічною силою, що мала в ході війни не менше значення, ніж самі військові дії [174, с. 10].

Натхнення надсилається співцеві вищими силами. У скандинавській міфології співоцький дар уважали божественним «даром Одина». Найчастіше цей дар отримується обранцем уві сні, коли за вказівкою бога Одина мешканці Асгарту дають неофітові напитися з магічної чаші «напою Квасира» – джерела поетичного натхнення і глибинних знань [14]. Українські співці отримують свій дар від Божих сил, які занурюють їхню уяву в «Устин-річку», або «Вустинську річку» [200, с. 195]. Гесиод розповідає про те, як він, пастухуючи в Беотії біля підніжжя гори Гелікон, задумав стати аедом. Дізнавшись про це, перед ним з'явилися олімпійські музи, дочки егідодержавного Зевса. Відламавши високу і гнучку гілку від розкішно квітнучого лавра, вони урочисто, як дорогоцінну ознаку, вклали її в руки Гесиодові. Після цього музи вдихнули в нього божественний голос, щоби він міг говорити про майбутнє і минуле. Так Гесиод отримав почесний посох епічного співця-аеда і божественний дар віспіву [181, с. 11].

Неписаною системою традиційного лічництва співцям визначалася діяльність, близька до сучасної психотерапії. Поряд із суто мистецькими явищами співоцький набуток діяв, як чітко відлагоджений механізм психологічного розвантаження й захисту народу від труднощів соціального життя та внутрішніх і зовнішніх катаклізмів. Звідси – джерельно засвідчені факти використання співу для лікування неврозів, деяких ре-

активних станів, субдепресивних розладів різноманітної нозології. Так, співом під супровід ліри гомерівський Ахіл заспокоює свій гнів, іспанський король Філіп V (1737 р.) свою депресивну меланхолію також виліковує слуханням співу [Див.: 121, с. 58, с. 61]. Зняття життєвої напруги і гармонізація внутрішнього стану були не єдиним ефектом співоцького «сеансу». У разі необхідності співогра ставала вирішальною у психофізіологічній підготовці до екстремальних умов буття чи війни. Поширеними є факти «музичної анестезії» при пораненнях, пологах, видаленнях зубів тощо. В епосі «Одісея» оповідається як від співогри загоюється рана головного героя [Див.:121, с. 58]. Стародавні аристократи та вельможі також не випадково на час трапез, щоб нормалізувати процеси травлення, запрошували мандрівних співців і музикантів.

У багатьох народів світу знахарі були також інструменталістами, співцями-поетами, носіями епічної традиції; лічництво й оспівування героїчних подвигів часто були одним ремеслом [29, с. 247-249]. Зокрема, фінські *laulaja* – були одночасно і співцями і знахарями. Не виключений етимологічний зв'язок російського слова «*лекарь*» зі шведським *lekar* (шпільман) [163, с. 109]. Відомі цілителі Ескулап, Орфей і Тимотей (Давня Греція), Аль-Фарабі (Аравія) одночасно були і видатними співцями-музикантами [Див.: 121, с. 57].

Сув'язь співоцького і лікарського фахів відбилася також на деяких прийомах лікування. Так, Платон у праці «*Charmides*» описує засіб проти головного болю, що складався з вживання листя певної рослини у супроводі магічного співу. Уважалося, що без співу і музичного супроводу ліки втрачають свої властивості [Див.:121, с. 58].

У дохристиянський період співці, входячи до кланів жерців, виконували, очевидно, функцію професійних хоронителів-«вустівників», яким довіряли важливі родові таємниці, історичні хроніки та сакральні знання заради їх точного й безпечного збереження [200, с. 45]. Вважається, що в Київській Русі за часів слабо розвиненої

писемності значення співця-поета, як носія історичних знань, було суттєво вищим, ніж згодом. Адже від неписьменного співця-історика вимагалось набагато більше таланту, ніж від освічених літописців – фіксаторів окремих фактів. Не дивно, що перші давньоруські літописці поважно ставилися до епічних співоцьких переказів, наділяючи їх силою доказів [41, с. 402-403]. Для порівняння, народні епічні сказання полінезійців ще порівняно зовсім недавно були беззаперечними доказами, до яких вони апелювали при встановленні суперечливих фактів своєї історії [41, с. 403]. О. Веселовський так характеризував цю функцію співців: «У бойову пору, родову або дружинну, співець природно оспівував ватажків і витязів, плекав їхню славу, складав лірико-епічні пісні на події дня, але пам'ятав і старовинні пісні предків і про предків свого героя. Він знав їх родовід, і ці знання вносили до його репертуару новий принцип генеалогічної циклізації; у його пам'яті чергувалися довгою вервицею героїчні образи і збірний ідеал героїзму, який природньо впливав на все нове, що входило в кругозір пісні: типи фізичної міці і краси, хоробрості і ввічливості, зради і вірності, подвигу...» [29, с. 209].

Зазвичай, у традиційному суспільстві співці користувалися глибокою повагою. Феакійський цар Алкіной із острова Схерії, готуючи званий обід високому гостю, запрошував незрячого співця Демодока такими словами: «Покличте і Демодока, божественного аеда, якому Бог дає чудесну силу радувати піснею всяк час, як серце його прагне співати» [Див.:181, с. 17]. У доісламській Персії володіння двома обдарованими співцями вважалося рівним володінню над усім Іраном [137, с. 87]. Давні кельтські співці мали недоторканий статус, що конкурував зі статусом королів, через те, що їх мали за провидців [42, с. 21]. У *Cenchrú Mor*, давній книзі ірландських законів, говориться: «До приходу Патрика (тобто до християнізації) тільки трьом категоріям людей дозволялося говорити прилюдно в Еріні, історикові – оповідати про події і розповідати історії, поету (співцю) – славити і хулити, суддеві – виголошувати

вирок» [Див.:174, с. 8-9]. Вірячи в божественне походження і пророчий дар менестрелів, суспільство наділяло їх статусом, що не визначався законодавчо [42, с. 18].

2.2. Співоцтво й епічна традиція

Уважаючи однією з найдавніших музичних традицій епічне виконавство, можна говорити про те, що основою репертуару традиційних співців були епічні твори. Причому, це твердження стосується навіть тих різновидів співоцтва, які посідали проміжну ланку в градації «співець-поет» й утворювали оригінальні проміжні групи (наприклад, німецькі майстерзінгери). У чому причина цього феномену, і яке значення відігравав епічний виспів для людської спільноти і для самих співців зокрема?

Тісно з'єднана зі словом, музика співців мала спокійний, епічний характер через те, що її призначенням було висловлювати почуття і настрої цілого суспільства, а не індивідуальне життя окремої особи, здатної до пристрасних, імпульсивних дій [167, с. 28]. Обіпертий на фізіологічні закономірності людської природи, епічний виспів відповідав спокійному і заглибленому станові, психологічній потребі людського організму спілкуватися з вищими силами, предками і нащадками [167, с. 309]; за такого стану поглиблювалося сприйняття змісту тієї інформації, яка доносилася до слухачів. Загалом, на думку Б. Путилова, на ранніх етапах своєї історії епос належав до ритуально-міфологічної системи і займав у ній своє місце [154, с. 52]. Складаючи невід'ємну частину релігійних і побутових обрядів давніх народів, епічна співогра справляла імпонуючий психологічний вплив на маси [167, с. 19], [10, с. 23]. Через це сприйняття епосу епічним середовищем було комплексним у художньому, морально-етичному, історичному й практичному сенсі. З розвитком традиційної спільноти в епосі уособлюються історичний і духовний світ психіки нації [159, с. 4]. Епічні твори співців стають одним із засобів донесення до

сучасників і нащадків найсуттєвіших духовних цінностей, основ традиційного світосприйняття, стають символічним кодом переказу культурних цінностей народу [40, с. 30-36]. Можна говорити і про те, що в епічному виконавстві закладалися глибокі настанови-матриці, що спиралися не на швидкоплинну емоційну реакцію, а на тривале образне її осмислення, глибоке усвідомлення з набуттям потужного духовного заряду. Феномен співоцького впливу на суспільство, окрім іншого, пояснюється і характером виконавства співцями своїх творів.

Історично усталений вплив народних співців на суспільство, звичайно, був не «лобовим», але відчутним. Його унікальність і дієвість закладені в м'якому, ненав'язливому корегуванні системи духовно-моральної саморегуляції національного організму, що, врешті-решт, стимулювало спротив нації зовнішнім руйнівним чинникам. Іншими словами, виконавство епічних співців поряд із суто мистецькими якостями несло в собі чітко відлагоджений механізм психологічного розвантаження і захисту народу від труднощів соціального життя та внутрішніх і зовнішніх катаклізмів. Викликаючи у слухачів потужний художній ефект, епіка лишалася ефективним засобом духовного й естетичного виховання людей. На думку Б. Путилова, посідаючи особливе місце в побуті чорногорців, виспів епосу стоїть вище обмеженого кола розваг і входить до ряду серйозних духовних занять. Епічна пісня є настільки вкоріненою в чорногорський народ, що, попри мінливі умови часу, складає природний продукт його вищого, духовного життя [Див.: 153, с. 11-12]. Подібне можна сказати і про Україну. П. Куліш писав, що він неодноразово чув від старих людей, що коли в давнину де-небудь на Україні з'являлися мандрівні співці, то люди, кинувши всі заняття, протягом кількох годин, а іноді і цілого дня, слухали виспиви старовини [103, с. 198]. Очевидно, заданий співцем епічний лад полегшував громаді тягар побутових труднощів і допомагав зняти суспільну напругу. Цим пояснюється і той факт, що особливо сподіваним виконання епосу було під час відповідальних моментів

життя спільноти, коли конче необхідні висока порада, натхнення, сила й удача. Варто також зазначити, що культивування епічної творчості в середовищі середньовічних професійних військових – верстви, фах і спосіб життя якої був безпосередньо пов'язаний із екстремальними умовами війни має давню традицію [200, с. 26-28]. Не виключено, що врівноважено-плинна епічна співогра відповідала психофізіологічним і духовним потребам воїнів. Медитаційне розчинення у плинно-розтяжному й аритмізованому співі, насиченому образами давніх героїв, їх подвигами і прикладом саможертвності, налаштовувало воїнів на перемогу й додавало їм сили та мужності. Відповідно, епічне мистецтво середньовічних аристократичних співців ставало невід'ємною частиною військового мистецтва, атрибутом лицарського етикету, чином воїна в «особистому служінні», «особистій вірності» суверену. У лицарському епосі відбито універсальні символи знакової системи лицарського світобачення, аристократичного езотеризму [124, с. 73-75]. Зважаючи на виняткову важливість епічного набутку для всіх категорій співців і обстоюючи тезу про те, що епічність є визначальною рисою професійного мандрівного співця, сучасні дослідники намагаються створити оптимальні схеми класифікацій традиційного співоцтва. Так, Катя Михайлова, на основі володіння епічною спадщиною, профільного репертуару, а також трибу життя і соціального статусу, створює одну з найцікавіших класифікацій професійних мандрівних співців у слов'ян [124]*.

Дослідники констатують надзвичайну силу впливу творів на учасників оспівуваних співцями подій. Серед давніх валійських співців існував звичай: коли два війська сходилися в битві, то співці з обох боків піднімалися на гору і там обговорювали подію, що мусила статися. У валійській поемі шостого століття «*Gododin*» йдеться мова про те, що співці могли впливати на результат бою і часто розводили по боках суперників. У свою чергу, суперники нерідко приймали версію бою співців, бо прагли бути відображеними в поемі [Див.: 42, с. 21].

Епос сприймався як своєрідний «атестат зрілості» співця, його здатності до співоцького ремесла. Без засвоєння епосу не мислилося повноцінне функціонування жодної з груп співців; знання епосу входило до обов'язкових передумов посвячення, в т. ч. й аристократичного співоцтва (трубадурів, міннезінгерів) та поетів-співців майстерзінгерів. Критерієм визначення духовної сили співця, його здатності до творчості і значущості в спільноті була майстерність оволодіння епічним набутком, хист до імпровізованого виспіву епічних тем. Причому, поняття «майстерність» містило не лише механічне засвоєння текстової і музичної частини твору. Збагнути глибинний стрижень твору і вміти донести його сутність до слухачів – значить оволодіти всім арсеналом багатопланової дії епічного виспіву. Адже, як уже було зазначено, епічний виспів, утворений і виспіваний за традиційним канонами, міг магічно впливати на хід суспільних подій, на якість повсякденного життя, на долю, активізуючи цим свою апотропеїчну функцію. За переконанням традиційного виконавця на автентичних співоцьких інструментах Миколи Будника, епічні надбання – це своєрідний згусток енергії, «енергетичний клубок», розплутуючи й осягаючи який, співець отримує невичерпне джерело інформації й наснаги, що дозволяє йому збільшувати силу співоцького впливу на громаду й досягти глибинної суспільної самореалізації. Яскравим прикладом сили співця віддавна вважалася здатність лікувати епічним виспівом хворих. Так, у долганів під час епідемії співці виспівували биліни, де пригоди героїв закінчуються щасливо [154, с. 55]. У киргизів епічний виспів для хворих жінок-породіль мав усі елементи ритуалу. Епічний співець із лікувальною метою співав хворим епізоди героїчного епосу «Манас», що сприяло в боротьбі з хворістю [154, с. 58].

Не виключено також, що багатогранна роль епічного набутку була пов'язана з комплексом художніх, естетичних, духовних, а також психологічних і біологічних ефектів, які в процесі співодійства позасвідомо діяли на світосприйняття слухачів і спонукали їх до гармонійного існування.

Примітки:

*Згідно з класифікацією Каті Михайлової, професійні мандрівні співці у слов'ян поділяються на носіїв «високого» світського мистецтва (лицарські співці, міннезінгери, двірські співці), «низького» світського мистецтва (ігриці, скоморохи, шпільмани), носіїв антиклерикальних жанрів (ваганти, голіарди, жачки, пиворізи, мандрівні дяки), а також носіїв «низького» релігійного мистецтва (сліпачки, старці, каліки перехожі, кобзарі, лірники).

2.3. Співоцькі інструменти

Невід'ємним атрибутом більшості співців був музичний інструментарій, наділений величезним значенням у співоцькому середовищі. Зібрані матеріали і досвід власної виконавської і майстрової практики автора дозволяють припустити, що «співоцькі» інструменти були зорієнтовані, передусім, на коло традиційних виконавців, тому мусили відповідати певним вимогам:

а) акустичні і виражальні властивості музичного інструмента повинні бути дотичними до духовних, культурних і громадських запитів слухачів;

б) мати добрі музичні якості;

в) бути легкими при перенесенні, зручними у використанні і простими у навчанні, мати тривалий термін експлуатації в мандрівних умовах.

Статус «співоцького» підкреслював загальну зрозумілість інструмента, його доступність і суголосність із етнічною ментальністю, характерною вдачею народу, вказував на його духовне значення [203, с. 154]. З-поміж багатьох музичних інструментів, створених фантазією і духовними поривами народів, лише деякі перебралися до арсеналу традиційних співців. Адже, за усталеними в суспільстві уявленнями, саме «співоцький» статус був для музичного інструменту особливим. Наприклад, до рейтингових співоцьких інструментів в Україні належали гусла («криловидні» та «шоломовидні»), гудок, кобза, бандура, панська бандура, колісна ліра; співоцькими інструментами давньогрецьких

рапсодів були ліра і кіфара, улюбленими інструментами співців Франції – віола, арфа, ліра, ірладських бардів – кротте і тилінка, російських сказителів – гусла. Однострунний ребаб на Сході складав неодмінний атрибут поетів; ребаб на кілька струн призначався для співців [137, с. 99].

Важливою особливістю співоцьких інструментів була їхня належність до ряду *струнних інструментів*. Водночас, струнний співоцький інструмент – *це один із важливих символів чоловічого начала і необхідний атрибут воїна, лицаря*. Приміром, археологічні дослідження половецьких курганних поховань XIII ст. у с. Кірово поблизу Херсона, або могили германського воїна VI – VIII ст.ст. в Оберфляхті (Вюртемберзі) виявляють поряд із луком, стрілами й іншою зброєю також і струнні музичні інструменти [150, с. 135-136].

За народними переконаннями, співоцький музичний інструмент може бути змайстрованим і переданим людині верховними представниками природних стихій, Богом, святими чи ангелами [141, с. 95-96]. Якщо гусла вважалися дарунком бога Велеса, то за християнських часів кобзу й бандуру українським співцям подарував Господь Бог, а ліру віддав до рук мандрівних сліпців (знову ж таки з Божого благословіння) біблійний цар Давид [67, с. 130]. Матеріал, із якого люди згодом майструють сакральні музичні інструменти, незримо пов'язаний із істотами потойбічного світу. Так, у народних литовських легендах про походження гусел-канклес вихідним є мотив смерті й оповита нею містика [3, с. 30-31]. У каракалпакській легенді розповідається про допомогу демонічних сил у створенні якісного співоцького інструмента: «Коркут-ата (дід Коркут) мріяв зробити собі такий музичний інструмент, на якому можна було б виконати будь-яку мелодію. Довго він мучився, вибираючи потрібне дерево, але так нічого у нього і не вийшло. Одного разу, блукаючи лісом, дід Коркут побачив шайтанів, що одразу ж попросили його показати музичний інструмент, який він виготовляє. Але Коркут-ата не згодився і зробив вигляд, що виходить із лісу. Обійшовши шайтанів стороною, він тихенько підкрався і став слу-

хати, про що ті говорять. А шайтани говорили якраз про нього: «Коркут-ата не зможе зробити кобиз, через те, що зі звичайного дерева його не зробиш. Потрібно взяти зламаний диким кабаном стовбур сухого дерева джиди (лоха), змайструвати з нього ночовку й обшити її шкурою голови крикливого верблюда. Потім із хвоста дзвінкоголосистого жеребця зробити струни, закріпити їх на підставці з сухого уламку гарбузянки-тиквянки й натерти струни клеєм рослини «сасик-курай» (еремурус). Ото був би справжній кобиз!» Коркут-ата підслухав це і зробив усе так, як говорили шайтани. Кобиз вийшов у нього напрочуд добрий! Ось чому й Коркут-ату вважають «піром» (покровителем) гравців на кобизі» [Див.:1, с. 14-15].

За народними уявленнями, співоцькі музичні інструменти мають містичну силу. Гра на народному інструменті магічно впливає на тварин, людей і навіть на хтонічних істот; вона викликає сон, чарівний танок і безумство – т. зв. «выигроша из ума» [141, с. 95-96]. Загальновідомими є казки про чарівну скрипку, зачаровану сопілку, гусла-самогуди, що не лише змушують танцювати слухачів, але й приборкують сили природи. Придбаний ціною багатьох складних випробувань музичний інструмент нікому не можна віддавати – інакше він утратить силу, перестане підкорятися музикантові. Непосвячені особи, які намагаються таємно заволодіти інструментом, стають зазвичай жертвами «музичних» духів і співоцьких проклять. Уважається, що найчастіше у пастку потрапляють занадто допитливі жінки, яким чоловічі співоцькі інструменти були суворо заборонені [141, с. 95]. Відгомін цього звичаю зустрічаємо і в Україні, де в кобзарських родинах жінці заборонялось навіть торкатися до співоцького інструмента, – мовляв, дотик жінки зіпсує звучання інструмента і вплине на заробіток кобзаря [199, с. 167]. Подібне переконання є ніби підтвердженням суто чоловічого начала «співоцького інструмента».

За переконаннями традиційних виконавців, співоцькі інструменти є ніби «машиною часу», завдяки яким можна здійснювати віртуальні подорожі в давнину і повер-

татися. Досконало знаючи епічні твори і настроївшись відповідним чином, співець «на хвилі» мелодії міг долати час і простір. Традиційний бандурист М. Будник із приводу цього говорив: «Тільки пісня здатна повернути нас у давній час, а музичний інструмент – скеровувати нашу мандрівку і стати конем-провідником... Недаремно на тих гуслах-«словішах» наші предки вирізали погруддя коня... У давнину людині неважко було подумки поспілкуватися з пращурами – брав інструмент, грав епічну старину і линув у вирій... Ну, а кобзарям сам Бог велів блукати у просторі думками» [200, с. 350].

2.4. Співці і незрячість

Для посилення духовної сили, здатності до всебачення необхідним атрибутом спіця виступає його фізична незрячість [129, с. 327]. У різних традиціях темних на очі співців уважали незвичайними людьми, віщі незрячі співці входили до штату практично всіх давньослов'янських князівських дворів, стародавні китайці дозволяли незрячим мандрівним співцям висміювати у своїх піснях правління монархів і вказувати їм шляхи для спокутування скоєних гріхів [162, с. 12]. Вірування багатьох народів надавали незрячим людям особливої здатності до співу і музики. Визначні співці елінської доби – Гомер, Тиресій, Фамірид, Домодок – були сліпцями [137, с. 327]. Давні норвезькі скальди були переважно незрячими. Ув XI ст. один із них, незрячий скальд Бернлеф (Bernlef), співав, акомпануючи собі на арфі, про легендарні подвиги, давні битви [75, с. 102-103]. Старовинні перекази свідчать також, що з давніх-давен усі музиканти в Китаї були незрячими, а пізніше сліпих почали імітувати зрячі музики [140, с. 17]. Московський цар Іван IV не міг заснути без розповідей бахарів. Ув опочивальні його, зазвичай, очікували три незрячі старці, які позмінно розповідали йому казки і співомовки [149, с. 6]. Сербські «слепачки п'євачи» і слепи гуслари, білоруські старці і дяди, польські

dziady, болгарські *слепі гъдулари*, македонські *питачі* [125, с. 138], індійські билинники й російські *сказителі* також зазвичай були незрячими.

У своїй праці «Мандрівний музикант середньовічної епохи» Вальтер Залмен сповіщає, що в багатьох країнах (не тільки Європи) одним із основних джерел заробітку для незрячих була мандрівка зі співом, що існували цілі області, де музичним ремеслом займалися тільки незрячі. Незрячість була ніби «закликом до заняття співом» [Див.: 125, с.143]. Ураховуючи приклади багатьох народів, Ф. Колесса зазначав, що «народний співець-сліпець – се явище загальнолюдське, що має свою дуже давню традицію» [100, с. 61].

«Сліпецький фактор» стає також важливим у формуванні українського співоцтва. З одного боку, на Україні в XVIII–XX ст.ст. сувора громадська мораль дозволяла лише незрячим калікам бути жебраками і мандрівними співцями-музикантами [Див.: 200, с. 68-67]. Незрячість вважалася карбом богообраності [200, с. 63-64], мандрівних незрячих співців часто прозивали «Божими людьми» [19, с. 1]. З іншого боку, серед простонароду незрячість довгий час вважалася необхідною передумовою музичних професій [200, с. 59]. За кобзарськими канонами, стати співцем могла лише незряча людина [200, с. 132]. Зокрема, погляд на кобзарське мистецтво, як на монополію або привілей виключно незрячих співців, був міцно вкоріненим в українському суспільстві ще на початку XX сторіччя. «*Ловко грає, аби ще й очі виийняти, то був би знатний кобзар*», – говорили про Гната Хоткевича [200, с. 45]. Зрячих бандуристів у народі часто не сприймали і навіть улаштовували обструкції. Так, київський бандурист і колишній співецький поводар Василь Потапенко, закохавшись у доньку відомого кобзаря Терешка Пархоменка, яка забажала собі чоловіка лише з кобзарів, намагався себе осліпити [200, с. 45]. Іншого разу бандурист залив собі очі вапном після того, як селянською аудиторією не був сприйнятий його виступ тільки через зрячість [194, с. 514-515]. Відгомін цих народних переконань про кобзарське виконавство

зафіксовано автором під час «кобзарської» виконавської практики у 1989–2000 рр. (див. додаток А).

Незрячі співці користувалися в суспільстві привілейованим становищем і повагою [65, с. 113-114]. Як зазначає К. Михайлова, на незрячого співця-жебрака, як на сакрального персонажа, покладалися певні функції у важливі моменти ритуалів переходу. Так, у слов'ян існував звичай запрошувати незрячих на весілля і на хрестини. Цей звичай обумовлювався вірою в те, що пісні і молитви незрячих співців приносять щастя і добробут молодцям і їхньому потомству. І, навпаки, вірили, що за зневагу незрячий співець міг помститися прокляттям – у молодят могло народитися незряче дитя. Тому в польських селах до перших десятиліть ХХ ст. жодне весілля не проходило без шанованого всіма незрячого *dziad'a*. Часто-густо співця-жебрака запрошували хресним батьком із вірою, що він ближче всіх до Бога, і це принесе хреснику щастя. У Словачії такі співці виконували під час хрещення особливу молитву Пресвятій Богородиці, у якій просили для дитини здоров'я і щастя [125, с. 144].

Традиційне суспільство сприймало і допомагало інституціям незрячого співоцтва, зокрема створенню спеціалізованих співоцьких закладів, де формувалися нові покоління співців. Так, незрячі хорватські і сербські гусярі мали свою «слепачку академію» в Фушкогірському монастирі, що поблизу м. Криг Сремської області [124, с. 101]; подібні співоцькі школи існували в Болгарії у с. Білоля [124, с. 103], Добірсько, Разложсько, Пазарджика [125, с. 149].

Коріння тяглості до музичних професій містяться в об'єктивних фізіологічних особливостях незрячої людини. Адже виключення зорового аналізатора викликає компенсаторну мобілізацію і специфічну перебудову людського організму, стимулює поступове загострення інших систем сприйняття, у першу чергу слуху, тактильного відчуття і нюху. Проведені експерименти свідчать, що слухові функції незрячих за всіма показниками перевищують аналогічні функції зрячих, а психоакустичні функції в інвалідів по зору взаємозв'язані більшою мірою, ніж у зрячих [20, с. 226-229].

Очевидно, що компенсація втраченого зору відбувається за рахунок перебудови центральних нервових механізмів, посиленню діяльності вегетативної нервової системи та ендокринних залоз [68, с. 92]. У людини, що втратила зір, швидко прогресує здатність орієнтуватися в просторі і часі [168, с. 29-30], стимулюється поява якісних феноменів, що стають матеріальною субстанцією нового «шостого почуття» (інтуїції) тощо [113, с. 44]. При незрячості феномен витончення і взаємне заміщення чуттів (вікаріат) проявляється також у загостреній увазі, підвищеній тренувальності, вправності, пристосованості до умов існування [26, с. 51]. Одночасно в багатьох загострюються пізнавальні здібності, утверджується імперативна мотивація життєствердження (насамперед у мистецьких формах) тощо*.

У незрячих виникають деякі специфічні феномени, що пояснюють їх певні «паранормальні» особливості. Зокрема, незрячим притаманне явище *синестезії*, коли подразник однієї модальності асоціативним шляхом викликає відчуття в іншій чуттєвій системі. У першу чергу, це стосується т. зв. «кольорового слуху», коли завдяки синестезії подразнення слухового аналізатора індукує відчуття кольору. До цього ж типу належать і тактильні синестезії, коли при певних звукових подразниках виникають тактильні відчуття. Так, наприклад, звук музичного інструмента – труби – викликає у багатьох незрячих відчуття дотику до зубців пилки, а звук флейти – відчуття холодних і гладеньких площин [113, с. 62]. Поєднання феноменів синестезії з різко підвищеною функційною можливістю шкірного аналізатора у незрячих може спонукати розвиток найнеймовірніших ефектів шкірно-оптичного й вібраційного відчуттів [113, с. 90], [68, с. 92].

Фізичне каліцтво, яке несло в собі незрячість, відкладалося на співцях універсальними психологічними рисами, зокрема гіперкомпенсаторною рецепцією зовнішнього світу, інтравертним типом мислення. З одного боку, це розвивало уяву і фантазію. Там, де існував брак реальних

знань, бурхливі уява і фантазія незрячих швидко заповнюють утворений пробіл [26, с. 163-165]. З іншого боку, як зазначає М. Гримич, у співців «зорові образи, які лишилися в їхній пам'яті, деформувалися, набули нових, значно відірваних від реального джерела рис. Тексти, виконувані ними, побудовані за законами бачення людини інтравертної ментальності зі специфічним глибинним (на відміну від поверхневого – у випадку зрячості) сприйняття світу з трансформованими часово-просторовими параметрами» [43, с. 15]. Інтравертний тип мислення спонукав до внутрішнього зорієнтування на речах вищого, духовного плану, формував високу образність мислення, фантазію, обумовлював тяглість до містицизму, а також зміцнював відданість обраному ідеалу наслідування тощо. Гра уявою посилювала чутливість співця, формувала інтуїтивне розуміння докільля, особливостей людської психіки і поведінки. Не випадково, у Давній Греції ці риси вважалися визначальними для автентичних співців і поетів. Серед античних філософів було широко розповсюдженим сприйняття фізичної незрячості як *джерела духовного прозріння*. Унаслідок віри в те, що лише *незрячість* забезпечує найповнішу самозосередженість, інтенсифікацію розумової діяльності і, врешті-решт, повноту творчої самозреалізації [113, с. 189], серед елінських співців, поетів і філософів були розповсюджені випадки ритуального самоосліплення.

Зазначені особливості сприяли незрячим у майстерному оволодінні музичним і поетичним фахом, надихали їх ставати природними співцями. Як зауважує Н. Штумпф, схильність до музики є особливо притаманною незрячим. «Навчання музики полегшується у сліпих наявністю загостреного слуху. Звідси – те сильне захоплення, з яким незрячі сприймають музику. Якесь внутрішня, неусвідомлена ними пристрасть тягне все їхнє ество до гармонії; вони є природженими музикантами...» [Див.: 26, с. 74]. Помічено також, що виконавство зрячих музикантів несе в собі елементи давнішої манери музикування незрячих майстрів. На цей феномен вказує і Є. Науман, стверджуючи, що

«душа заглибленого в музику слухача або виконавця до такої міри зосереджується на слухові, що виконавець навіть із відкритими очима буває іноді подібним до незрячого або людини, погляд якої звернений не назовні, а всередину, оскільки всі почуття виконавця, вся увага і враження загубилися в тайниках душі і серця» [137, с. 17].

Система, якою є незрячий співець, якнайкраще підходила до стрижневих духовних засад традиційного співця – хоронителя «вустинського» спадку. З іншого боку, в громадській свідомості саме незрячий співець уособлював носія давнього епічного надбання людства. Зокрема, у сербській баладі «Смерть Марка Крулевича» герой заповідає незрячим оспівувати в думках свої життя і смерть:

Трећи ћемер класту и слијепу –
Нек слијепи по свијету ходе,
Нек пјевају и нек славе Марка.
[124, с. 100].

Примітки:

*Вікаріат чуттів у незрячих має чітку нейрофізіологічну обумовленість. Експериментально доведено, що при припиненні або ослабленні потоку зорової аферентації у незрячих або маловидючих характер коркової ритміки характеризується підвищеною аферентацією з боку інших аналізаторних систем (слухової, тактильної, моторної), що здійснюють збуджувальний і гальмувальний впливи на електроактивність мозку інтенсивніше, ніж у зрячих [61, с. 107-108]. Дослідники вказують і на те, що порушення діяльності зорового аналізатора призводить до перебудови у незрячих міжаналізаторних зв'язків, домішування й утворення відмінних від зрячих чуттєвих систем, зокрема тактильно-кінестатично-слухового ядра сенсорної організації [113, с. 56].

2.5. «Інтегральне співоцтво» як модель традиційного співоцтва

2.5.1. Загальні положення

Багатьом народам був властивий співоцький культурний феномен, що відіграв значну роль у їхньому становленні й

розвитку. Попри особливості традицій, співці різних народів мали універсальні риси, подібні за формою існування та спільними поступальними закономірностями. У зв'язку з тим, щоб узагальнити типові риси різноетнічних співоцтв та для зручності моделювання взаємодії співоцьких форм із розмаїтими культурними явищами, доцільно ввести поняття *експериментальна модель «інтегральне співоцтво»*, що служить вирішенню, зокрема, таких важливих завдань:

- диференціюванню співоцтва з-поміж інших культурних явищ;

- визначенню форм і груп національних співоцтв, їхньої суспільної і культурної ніші;

- моделюванню етапів розвитку національних співоцтв, взаємодії співоцьких різновидів між собою та з подібними культурними явищами інших народів.

«Інтегральне співоцтво» характеризується рисами, що є *універсальними* для співців різних народів, а саме:

- виконавством характерного епічного, парарелігійного і світського репертуару, ексклюзивними носіями, а нерідко й творцями якого були співці;

- наявністю ознак інституту народного професіоналізму (канонічні правила опанування і передачі співоцького мистецтва від учителя до учня; навчальна система, кваліфікаційні іспити, ініціаційні процедури тощо);

- корпоративністю, професійною організованістю в братства, цехи, гільдії тощо;

- усталеними звичаями, законами, моральними засадами, філософією, особливим «співоцьким» способом життя, специфічним «модусом мислення» [46, с. 28]; впливом на культурне і громадське життя народу.

Попри спільні риси, співці, навіть у межах однієї етнічної культури, різнилися за своїм суспільним статусом і цеховою приналежністю. Тому в системі «інтегральне співоцтво» доцільно виділити *світську і релігійну (парарелігійну)* форми, що об'єднували структурно поділені автономні групи *народних і аристократичних* співців.

Народні співці економічно, духовно і творчо були

пов'язані з протонародним середовищем. Риси народних співців притаманні елінським *аедам* і *рапсодам*, уельським *бардам*, французьким і англійським *менестрелям*, ірландським *філідам*, північнофранцузьким *труверам*, ісландським і норвезьким *скальдам*, німецьким *майстерзінгерам*, російським *сказителям*, індійським *tirasa*, грузинським *мествіре*, казахським *жирши*, туркменським *бахши*, західноафриканським *джалі* та іншим.

Значна група співців обслуговувала культурні і творчі запити світської еліти та військової знаті. Відповідно, ця група формувала окремих прошарок *двірських, аристократичних співців*. Сюди ж належали поети-співці Південної Франції – *трубадури*, німецькі *міннезінгери*, руські *дружинні, княжі співці*, болгарські *пандури*, казахські *жирфу*, англійські *скоти*, індійські *бхарата* та інші. Характерно, що походженням ці співці зазвичай були також шляхетні. Так, до клану гордих валійських бардів входила племена аристократія британського походження [39, с. 18]. Серед 500 південнофранцузьких трубадурів, імена яких відомі дослідникам, більше половини належало до лицарського стану, феодалів, графів, герцогів і навіть королів [75, с. 25-26].

Народні й аристократичні співці задовольняли культурні запити переважно громадських суспільних прошарків і належали до *світських виконавців*. Попри обов'язковий, базовий для всіх співців епічний репертуар, раціонально виокремити такі різновиди світських виконавців:

- «епічні співці» (давньогрецькі аеди і рапсоди, російські сказителі, туркменські бакши та ін.);
- виконавці авторських пісень (французькі трубадури, німецькі міннезінгери та майстерзінгери тощо);
- виконавці сміхових (карнавальних) жанрів (руські скоморохи, німецькі шпільмани, французькі жонглери і голарди тощо).

Окреме місце займала група ритуальних співців, які були необхідною структурною ланкою релігійних культів. При єгипетських храмах перебували цілі сім'ї співців, серед яких професія передавалося, як у кастах, «із роду в рід», від бать-

ка до сина [137, с. 35]. *Браміни* виспівували культові пісні, складання яких приписувалося богам і які могли чудодійно впливати на довколашній світ [137, с. 22]. Окремі мандали «Рігведи» приписують індійським співцям-брахманам – Вішва-Мітрі, Вамадеві, Васиштхе, Бгарадваджі, Гритсамаді, Готамі, Канві, Нодхасі та ін.; автором «Рамаяни» вважають поета-співця Вальмікі, творцем «Магабгарати» – Вьясу [129, с. 327]. Давньослов'янські ритуальні співці – «кощунники», «кóбники», «звátелі» – входили до ієрархії жерців-вохвів і, очевидно, реалізовували своє мистецтво на засадах язичницької релігії [158, с. 315-317]. Подібну багатогранну роль відігравали, зокрема, казахські співці-бáкси [183, с. 24-26]. Деякі різновиди співців у системі інтегрального співоцтва належать до групи паралелігійних і займають проміжне становище між світськими і релігійними співцями. Припускають, що давні гальські співці – скальди – були паралелігійними співцями язичницької релігії, які довгий час підтримували в народі архаїчні вірування й після офіційного прийняття християнства [75, с. 100]. На думку Р. Грейвса, організація уельських бардів за часів утвердження християнства була зсередини захоплена християнськими священослужителями, які спрямовували діяльність співців в узаконені на той час межі творчості і перетворили значну частину бардів на паралелігійних християнських співців [42, с. 17]. Паралелігійні сербські *слепачкі пьєвачі*, російські і білоруські *старці*, *каліки пережожі*, польські *дзяди* були виконавцями переважно християнського репертуару, формально належали до церковних приходів, але безпосередньої участі у церковних відправах не брали. Можна припустити, що такі співці еволюційно походили від прошарку релігійних виконавців, але зі зміною релігії або трансформацією ритуалів їхній суспільний статус змінився.

Частина середньовічних менестрелів також належала до паралелігійних співців. Статус європейського паралелігійного співця затверджено в середньовічній легенді XIII ст. про «Менестреля Богоматері». Легенда розповідає про одного співця, який спеціалізувався на виконавстві

божественних пісень та гімнів і своїм натхненним співом і грою розчулив Богоматір настільки, що заручився її прихистком у тяжкі для себе хвилини життя [75, с. 92-98]. Наведений у легенді опис співця дуже нагадує багатьох паралелігійних співців інших народів: «Жив (...) в Ельзасі благочестивий менестрель. Часто можна було бачити його з нерозлучною віолою в руках під склепінням храму. Тут він надихав богомольців, наповнюючи їхні серця світлою радістю, коли співав акомпануючи на віолі великодній гімн, тут вивільнював він сльози і ридання, коли співав величну і грізну: «Dies irae»; чуючи його могутній, заповнюючий душу, голос і осягаючи відлуння звуків віоли, богомільці ніби бачили перед собою картину страшного суду і здригалися перед нею. Але з особливою любов'ю співав він гімни на честь Діви Марії, за що і прозвали його Менестрелем Богоматері» [75, с. 92-93]. Мовби наслідуючи цей мотив легенди про «Менестреля Богоматері», «Трубадуром Богоматері» вважав себе засновник жебраючого чернечого ордену фрацісканців, співець і музикант Франциск Осізький. За легендою, Франциску і його послідовникам – Чакопоне да Тоді й Фомі Челана приписують складання перших лауд – строфічних духовних пісень, що в простонародній формі прославляли діяння Ісуса Христа й святих [112, с. 71]. Складаючи лауди, францісканці культивували їх не лише в своєму середовищі, але й, навчаючи таким чином народних паралелігійних співців і жебраків, поширювали їх серед італійців і поза межами Італії. Власне, з часом лауди стали одним із основних репертуарних творів мандрівних італійських паралелігійних співців [112, с. 71-72].

Зі зміною епох мінявся і традиційний репертуар співців, набуваючи більш світських ознак. Наприклад, японські незрячі співці протягом багатьох століть спеціалізувалися на виконавстві виключно релігійних (буддистських) творів, але з XV ст. поступово вводили до свого репертуару світський епос [143, с. 38]. Подібне можна говорити і про українських кобзарів та лірників, які синкретично поєднували духовний репертуар зі світським [47, с. 77].

Зазначений структурний розподіл співоцтва на різновиди опосередковано підтверджується й експериментальними проектами сучасних виконавців, які для вирішення реконструкторських завдань моделюють історично-культурний комплекс побутування традиційної музики [200, с. 341-358].

2.5.2. Ознаки «інтегрального співоцтва»

Однією з важливих ознак «інтегрального співоцтва», як еквівалента співоцтва традиційного, є мандрівний триб життя. Власне, такий спосіб життя відповідав засадам традиційного суспільства і був історично вивіреною лабораторією обміну досвідом та сферою, де розмивалися класифіковані грані в ієрархії професій і станів [163, с. 115]. Як доказ, наведемо конспективні витримки з роботи М. Сапонова, присвячені мандрівному трибові життя співців.

Майже всі значні менестрелі вели мандрівний спосіб життя. Зазвичай, найчастішою метою співоцьких мандрівок був прозаїчний пошук засобів до існування. Велике чи мале місто мало своє свято, весілля, церковний собор, а, тим більше, урочисті заходи аристократії вимагали великої кількості співців і музик. Тому, такі події були причиною мандрівок більшості народних співців. Є згадки про те, як на німецьких святах білоруські співці-скоморохи розігрували сцени з німецького шпільманського епосу «Соломон і Морольф». Італійський поет Аріосто також згадував про литовських (білоруських) і російських скоморохів-ведмедників, яких він бачив у своїх краях. Якщо менестрель Архипиїт Кельнський (XII ст.) виїздив із Кельна не далі Вени або Павії, то Освальд фон Волькенштейн здобували приязне ставлення в Ломбардії, Франції, Іспанії, Пруссії, Литві, аж до Турції і Татарії. Тангейзер, бував не лише в Середземномор'ї і Центральній Європі, але дійшов і до Русі [163, с. 117].

У пошуках засобів до існування мандрували і співці аристократичні. Так, англосаксонська пісня «Відсид» – це, по суті, звіт такого аристократичного співця про свої

подорожі: «...Я був у гунів, гредготів, у шведів і геатів і у південних данів; я був у гефтів і в англів, у швабів, у саксів; я був у сиктів, тюрингів і у бургундів, де я отримав браслет; дав мені там Гудхере (Гунтер) милий серцю скарб за пісню, не був він скупий. Я був у франків і фризів, у ругів, у румвалів (римлян). Був я і в Еатулі (Італії) у Ельфвина (Альбоїна), котрий з усього людського роду мав найлегшу на подарунки руку, як я взяв. Довго пробув я в Ерманаріха. Там цар готовий добром мене наділяти» [Цит за: 163, с. 118]. Із опублікованих архівних матеріалів XIV ст. стають відомими свідчення про інтенсивні контакти королівських хугларів Арагона, Кастилії, Каталонії, Наварри і мінестрелів інших країн. Ув іспанських придворних реєстрах значаться на постійній або тимчасовій службі менестрелі з Франції, Фландрії, австрійських і німецьких земель [163, с. 112].

Професіоналізм традиційних співців відповідає всім, визначеним М. Сапоновим, універсальним ознакам професіоналізму, зокрема: наявністю підприємницької публіки і суспільної потреби в професіоналах; артистичного ремесла у вигляді основного (єдиного) заробітку; зосередженості на обраних навичках; наявністю хоча б однієї потаємної теорії і її передача разом із навичками під час навчання; особливим зв'язком між індивідуальною ініціативою і системою канонів [163, с. 35].

Співці утворювали свої професійні об'єднання, що захищали їхні інтереси, регламентували діяльність та дбали про підготовку молодих виконавців. Ці співоцькі цехи мали ознаки автономних організацій, про що свідчить таємний характер їхньої побудови, специфічний принцип організації, внутрішніх взаємовідносин зі строгою ієрархічністю, нормами поведінки, духовними цінностями, звичаями та обрядами [124, с. 93]. У різних народів такі об'єднання мали свої особливості, проте для більшості спільною була модель на зразок ремісничих цехів [50, с. 210-211].

Німецькі майстерзінгери об'єднувались у літературно-співоцькі товариства (школи) з суворою ієрархічною побудовою, чіткою регламентацією діяльності і творчості, що

обумовлювалися широким зведенням правил (тубулатур) [137, с. 252-256]. Французькі менестрелі мали свою цехову організацію – «менестрандію», яку очолювали обраний громадою «король» і судова рада. Братства менестрелів мали в Парижі свою адміністративну будівлю й церкву *Chapelle St. Julien des Menestriers* [137, с. 243]. Ув Англії подібна цехова співоцька організація під назвою «Двір менестрелів» існувала у XIV ст. в місті Стаффордширі. Існували професійні гурти-артілі й у російських скоморохів, про що сповіщає московське джерело XVI ст. «Стоглав» [163, с. 116].

Класичний взірець документів західноєвропейських братств менестрелів – статут братства Св. Юлія в Парижі – у 1321 році декларував, зокрема, правила цехового музикування, улагоджував суперечливі моменти професійної діяльності, навчання учнів тощо [163, с. 133]. Власне, форма середньовічного цеху була найбільш оптимальною для збереження і розвитку співоцького прошарку. Найголовніші завдання цеху полягали в забезпеченні:

- а) фінансової стабільності членів братства;
- б) правового врегулювання професійних стосунків серед членів братства;
- в) професійної репутації та гідного суспільного становища;
- г) системи професійної підготовки учнів і безперервного підвищення рівня майстерності братчиків.

Цехи організовувалися і діяли на засадах територіальної корпоративної монополії з легітимним суспільним статусом, власним самоуправлінням, фінансовими взаємовідносинами і відлагодженою системою взаємодопомоги, покарань, навчання тощо. Зазвичай, територія цеху охоплювала велику округу, що включала кілька міст і сіл. Скрізь на цій території правом жонглерських заробітків володіли тільки члени братства [163, с. 132]. Попри відсутність суворо регламентованих кордонів і відносно вільне пересування європейськими просторами, будь-який співоцький промисел іншоцехових співців мусив бути попередньо узгоджений повноважними представниками співоцьких

гуртів. Жорстка конкуренція між співцями не допускала анархічного відхилення від норм під загрозою втрати заробітку, засобів до існування. Тому «позацехові» музики й одинокі виконавці, порушники домовленостей, завжди зазнавали переслідування співоцькими «королями» і керівниками музичних цехів [137, с. 242-243].

Корпоративна цехова стійкість дозволяє говорити про досить тісну взаємодію цехів, що, зазвичай, виявляла себе в організації спільних професійних заходів, під час яких вирішувалися найважливіші правові, організаційні й побутові братські справи. Вочевидь, ставилися також питання про зміцнення й підвищення свого суспільного статусу, обстоювання цехових правових інтересів перед міськими магістратами, збалансування питань, пов'язаних із мандрівним промислом на територіях інших цехів і, загалом, різноманітних міжцехових стосунків.

Поряд із іншими, важливими були й аспекти дотримання співцями моральної чистоти, побожності й необхідної для громадського шанування духовності. Прикладом може служити статут Віртемберзького шпільманського Братства Св. Марії (1458), який суворо забороняв братчикам вести розпусний спосіб життя і спілкуватися з повіями [163, с. 134].

Значна частина життєво важливих питань співоцьких цехів торкалася проблематики навчання учнів, підвищення власної кваліфікації й збереження від профанації співоцького набутку, що було важливим для утримання авторитету серед традиційних слухачів, а отже, збереження постійної слухацької аудиторії, яка матеріально утримувала співців.

Здавна апробована система професійного наступництва і подальшого вдосконалення співця передбачала строго усну (з вуст в уста) форму навчання від майстра до учня або, на вищому ступені, між майстрами. Процес навчання супроводжувався таємними посвяченнями, ритуалами що в цілому під покровом таїни охороняли знання від конкурентів [163, с. 134-135].

Менестрелі, для піднесення власної виконавської майстерності та конкурентоздатності, під час великого посту влаштовували т.зв. «школи менестрелів» – своєрідні курси підвищення кваліфікації і міжцехового обміну досвідом. Зокрема, збереглися свідчення про подібну «школу» у м. Брюгге у Фландрії, де 1318 року магістрат оплатив перебування шпільманської школи в кармелітському монастирі [163, с. 135].

Роль менестрельських шкіл «вищої професійної майстерності» важко переоцінити, адже в умовах міжнародної конкуренції виконавський досвід мав можливість синтезуватися, окреслюватися в особливому міжнародному «усному фонді», що впливав на розвиток національних співоцтв [163, с. 116].

Співоцькі братства утворювали власні системи цінностей, звичаїв і правил поведінки, які вирізнялися на тлі домінуючої культури. Так, наприклад, французькі трубадури в таємних лицарських товариствах сповідували культ містичної Діви Софії, плекали своєрідну «релігію кохання», яку офіційна клерикальна влада вважала еретичною і цькувала судами інквізиції [39, с. 34]. Трубадури ієрархічно поділялися на чотири ступені, мали таємні розпізнавальні знаки, свою символічну мову і містичні ритуали – містерії. Вважається також, що французькі народні співці – менестрелі – були «виконавцями (ministers) таємних богослужінь», звідси походить і їхня назва [39, с. 36]. Відмінні від усталених у суспільстві світоглядів засади, сакральні знання, містичні ритуали, внутрішньоцехова мова були притаманними й слов'янським співцям, зокрема українським кобзарям, лірникам і стихівничим [43, с. 14-21].

Однією з важливих особливостей традиційного співоцтва є функціонування в його колах системи потаємних мов.

Нижній рівень цієї системи включав побутові професійні арго для внутрішньо- і міжцехового спілкування. Вищий – особливу поетичну мову, сповнену символів, що виконувала емотивно-сугестивну функцію.

Співоцьке арго було притаманне всім прошаркам традиційного співоцтва. Саме існування потаємного побутового спілкування зумовлювалося специфікою професійного життя, яка часом суперечила усталеним громадським стереотипам. Задля збереження певного іміджу чимало сторін співоцького життя мусли бути надійно захищені від стороннього ока (наприклад, побутові хитрощі, позаспівоцькі варіанти здобуття засобів існування, професійні таємниці, ритуали, обряди, магічні дії, епізоди спілкування з кримінальним світом тощо) [200, с. 80-81]. Арго співців було спрямоване, здебільшого, на спілкування всередині цеху та на споріднені співоцькі корпорації. При своїй різнорідності співоцькі арго мали і багато універсальних інваріантних номінацій, важливих для «ідентифікування» співця-професіонала. Навіть невеликий арсенал таких ключових лексем сприяв мментальній появі довірливих стосунків мандрівного співця з місцевими співоцькими об'єднаннями.

На жаль, повний діапазон функцій співоцьких арго є нерозкритим – адже інформатори, як правило, давали неповні відомості, а то й навмисне змінювали слова, їх семантику або вимову, щоб зберегти силу арго в природньому середовищі. Переважна більшість співців була твердо переконаною, що відкриття профанному колу секретів їхньої мови є явищем небезпечним [200, с. 127-128]. Серед таких таємних співоцьких арго, зокрема, були зафіксовані: *любцецький лемент* білоруських співців-жебраків Могильовської губернії (вони називали себе любки), *гггггачки* *язик* сербських гусларів, *тайна мова* сліпців (божеци і питачі) в Битолі і прилепі в Македонії, *таємні знаки* і «*лебійський език*» польських дзядів, «*език на слепце*» болгарських співців [125, с. 149], *хохумлойшн* (*kokumloshen*) німецьких шпільманів, *лебійська мова* українських кобзарів і лірників, хатіаг осетинських і дагестанських співців, «*бардівська мова*» кельтських співців, «*менестрельний жаргон*» західноєвропейських менестрелів тощо. Зазначимо, що співоцькі арго були тісно переплетені з арго кримінальних субкультур.

Порівнюючи, зокрема, аргі французьких каторжників [Див.: 54] і аргі українських співців, зустрічаємо спільні лексеми [Див.: 105, с. 388-433].

«Вища» таємна мова співців посідала в ієрархії традиційних співоцьких мудрощів особливе місце. Прихована поетична мова була важливою складовою мистецтва традиційних співців. Володіння цією мовою ототожнювалось із проявом вищого божественного знання і натхнення; її визнавали і до неї прислухались вищі сили, хтонічні істоти; їй же підкорялися стихії природи. Цю мову характеризували полісемія, образність і символічність висловів, зворотів та окремих слів, що часом були незрозумілими для стороннього вуха, але діяли магічно на кола традиційних слухачів. Оприявнена в різноманітних стилях поетичного співовияву, ця мова наповнювала творчість трубадурів Провансу, німецьких міннезінгерів та майстерзінгерів, слов'янських князівських співців, арабських шаїрів. Один із найпростіших прикладів цієї мови міститься у подібних між собою варіантах сакральної для багатьох народів пісні про «Жачку» з її нумерологічним, прогностичним і обереговим значенням [200, с. 162-169].

Пов'язана з вищими формами натхнення, символічна співоцька мова не засвоювалася механічно, як, приміром, побутове співоцьке аргі. У давніх кельтських співців-друїдів «таємній поетичній мові» (Bearia Feine) вчилися понад 7 років [174, с. 7], в уельських бардів навчання такій мові тривало все життя. Поетичне «іносказання» слов'янських співців було вершиною співоцької фаховості й закономірним результатом багаторічних співоцьких практикувань. Українське парарелігійне співоцтво передбачало опанування поетичною мовою: її основи були закладені у навчальному курсі «вустинських» книг, що їх мусив засвоювати кожен майбутній співець, перебуваючи в науці в «панотця» [200, с. 148-151].

Аналіз особливостей самоорганізації, системи цінностей, звичаїв, норм і правил поведінки, факт наявності

власних мов або професійних сленгів – усе це дає підстави говорити про можливість творення окремих співоцьких субкультур у межах домінуючої культури. У системі «інтегрального співоцтва» формування власної субкультури притаманне співоцьким групам, які вирізнялися в суспільстві своїм фізичним станом (каліцтвом), соціальним статусом (наприклад, жебрацьким) та історично витвореним «модусом мислення» співоцького середовища [46, с. 28]. Належачи до найдавніших, співоцькі субкультури активно взаємодіяли з домінуючою культурою й витворювали відповідні їм «картини світу». Чи не найяскравішою є субкультура середньовічних мандрівних носіїв сміхових форм, т. зв. «карнавальної» творчості, – скоморохів, шпільманів, вагантів тощо [53]. Маючи язичницьке коріння, духовні орієнтири, творчі продукти, арго, характерні особливості організації й побуту, подібна «карнавальна» субкультура існувала мало не на всіх теренах Західної і Східної Європи.

Концептуальною в системі «інтегрального співоцтва» є думка про те, що залежно від історичних, соціальних та економічних умов, національної специфіки й інших чинників у культурі народу могло простежуватися одночасне паралельне функціонування кількох співоцьких субкультур. Яскравий приклад становила середньовічна Франція, де одночасно існувало кілька співоцьких субкультур: на півночі – труверів, на півдні – трубадурів. Синхронно й паралельно з цими аристократичними субкультурами існувала субкультура простонародних жонглерів. У Німеччині поряд із субкультурою німецьких майстерзінгерів існувала розвинута субкультура шпільманів; у Московії одночасно із субкультурою скоморохів існувала субкультура жебраючих співців-інвалідів, т. зв. «калік перехожих» тощо.

2.5.3. Закономірності розвитку

Модель «інтегрального співоцтва» репрезентує *універсальну схему генези і розвитку традиційних співоцтв*, враховуючи еволюційні закономірності розвитку людини, а також психофізіологічні й ментальні особливості представників тра-

диційних співоцьких професій. Зважаючи на це, у розвитку «інтегрального співоцтва» розрізняються такі періоди:

– *період виникнення* (дохристиянська доба), що характеризується поліфункційною суспільною роллю співців, їхньою приналежністю до кланів жерців, волхвів, служителів язичницьким культурам. Практично всі предки європейських співців – скальдів, бардів, жонглерів – належали до кланів служителів язичницьким культурам;

– *період розвитку* (від епохи середньовіччя до бароко), основною рисою якого є диференціювання співоцьких груп, поява основних форм співоцтва, що відповідали народному, церковному й аристократичному культурним середовищам. Власне, наочними тут є приклади розвитку багатоструктурованого західно- та східноєвропейського співоцтва;

– *період маргіналізації* (від доби ренесансу і далі) характеризується поступовою герметизацією співоцьких об'єднань, зміною репертуару, манери виконавства, побуту. Історично еволюційний період природної маргіналізації співоцтва розтягнутий у часі на десятиліття, а то й сотні років. Проте, завдяки каталізаторній ролі політичних, релігійних і соціальних факторів цей процес міг прискоритися в десятки разів. Виразним прикладом може служити процес фізичного винищення українського кобзарства.

Важливим елементом механізму розвитку форм «інтегрального співоцтва» є *принцип відповідності* запитів культурного середовища (народного, церковного, аристократичного) виконавському мистецтву і творчим можливостям співців. Тобто, співоцька форма існує доти, доки в суспільстві є попит на творчий продукт її діяльності. Процес згасання співоцтва відбувається залежно від об'єктивних законів цивілізаційного розвитку людства, у зв'язку з появою конкурентних мистецьких форм (зокрема академічної музики і світської літератури) та інститутів, що їх репрезентували.

Суспільні середовища можуть інтенсивно впливати на розвиток співоцьких форм. Зокрема вирізняються:

1. *Депресивний* вплив, що знаходить свій вияв в репресив-

них або дисциплінарних (обмежуючих) заходах державної і церковної влади щодо окремих співоцьких груп. Універсальними є, приміром, заходи християнського священництва супроти парарелігійних язичницьких співців – скоморохів. Так, скоморохів почасти не допускали до церковної сповіді і, в якості їхнього обмеження, забороняли виступати прилюдно. На хвилі антагонізму до скоморохів священництво часто вдавалося до заходів, які поглиблювали конфлікт і спонукали віруючих до неоднозначного сприймання цієї категорії співців. Зокрема, щоб викликати обурення прихожан, священики замовляли іконографічні зображення, де світські співці виступали прибічниками сатанинських сил. Наприклад, у болгарській церкві Святого Духа, що була збудована в Сторо-Нагоричине в 1317-1318 рр., на фресці «Поруганіє Христово» зображені співці-музики й комедіанти, які супроводжували знущальну процесію з Ісусом Христом [124, с. 86]. На іншій фресці печерної церкви XIV ст. в Іваново зображено скоморохів, що гротесково коронують Христа терновим вінком [124, с. 86]. Подібні дії призводили до маргіналізації прошарку мандрівних світських співців, надавали їм у громаді статусу декласованого елемента і, частогусто, позбавляли елементарних громадянських прав.

2. *Трансформувальний* вплив, характерним виявом якого є заходи з суспільного і творчого переорієнтування співців із одного середовища на інше. Класичною є, наприклад, перекваліфікація представників народного співоцтва (бардів, шпільманів, скоморохів, кобзарів) на двірських виконавців. Зокрема, у XIV ст. частина англійських простонародних менестрелів за сприятливих умов ставали двірськими співцями [42, с. 19].

3. *Підтримувальний* вплив, що характеризується штучними заходами, зокрема з боку інтелігенції, продовжити суспільне побутування окремих співоцьких форм. Характерним прикладом є заходи україно-польської інтелігенції XIX ст. з підтримки двірського співоцтва і кобзарства. Класичними також є ініційовані в Англії, Німеччині поетично-пісенні свята, які стимулювали продовження співо-

цької традиції серед сучасних виконавців. Т. зв. щорічні святкові змагання за «крісла барда» підвищували інтерес у суспільстві до співоцько-поетичного надбання і спонукали до культивування співоцьких традицій у новітніх колах виконавців [42, с. 20].

Загальному розповсюдженню співоцтва сприяли не лише потреба всіх прошарків середньовічного суспільства в епічній продукції, але й, часом, суб'єктивні умови, які склалися під впливом особистісних рис і рівня освіченості володарів держав, керівників магістратів, сільських управ тощо. Зокрема, розквітові епічного співоцтва у Чехії сприяв високий культурний рівень князівської династії Пршемисловських, яка перетворила Прагу XIII століття на один із найважливіших центрів «міннезінгериту», що був відкритим для лицарських співців різних країн [124, с. 74]. Чеський король Вацлав II (1278-1305), який сам був міннезінгером, захоплював відвідини чеських земель німецькими епічними співцями. Завдяки його турботам у Чехії стали відомими імена славетних німецьких мінезінгерів: Райнмора фон Цетера, Генріка фон Майсена, Вольфрама фон Ешенбаха тощо [124, с. 74]. Подібна ситуація могла бути сприятливою і для інших груп співців. Так, у часи т. зв. Дубровицької республіки кінця XIV – початку XV ст., магістрат м. Дубровника, маючи тісні контакти з італійськими містами, нерідко запрошував до себе різних італійських співців – «зачинавців», «глумців», «реутарів», «жонглерів», «кантосторіїв» тощо, професійних носіїв різноманітного репертуару (від гумористичних пісень до героїчних і епічних творів) [124, с. 84]. У XII, і особливо XIII ст., провансальські трубадури поширюють маршрути своїх мандрів на Італію, Північну Іспанію, Німеччину. Зокрема, до Барселони також приїздили трубадури Макбюрн, Пейре Відаль, Гіраут де Борнейль, Гіраут Рік'єр. При дворі угорського короля постійно перебували провансальські трубадури; частими були приїзди трубадурів і до Німеччини [112, с. 68].

У Словачії досі лишилися назви поселень, заснованих середньовічними співцями-«ігрицями» побіля ари-

стократичних замків. Ці поселення існували, очевидно, за сприятливих умов: забезпечення постійною роботою, непогане ставлення володаря і місцевих жителів краю. Так, наприклад, с. Іграм заснувалося коло м. Модра, с. Ігриче – біля м. Залі, с. Ігриче – біля Мишковичів тощо [124, с. 83]. Подібна ситуація була і в середньовічній Московії, де, зокрема, у 12 погостах Доревської п'ятини нараховувалося 6 сіл, які мали назву Скоморохів або Скоморохово. В Деманському присуді знаходилося два села Скоморохи, в Курському присуді – одне село Скоморохи. Біля Вишгорода також було село Скоморохове та ін. [188, с. 150-151].

У X-XII ст.ст. німецькі шпільмани досить активно мандрували етнічними територіями східних слов'ян і впливали на автохтонних співців, про що свідчить широко розповсюджений у тогочасних літописах термін «шпільман» і зафіксовані їхні впливи на репертуар місцевих музичних цехів [124, с. 85].

Зазначені різновиди впливів могли відігравати каталітичну роль у процесах розвитку або регресії співоцьких форм, що поставило свій відбиток на тривалості періодів і загальній схемі розвитку інтегрального співоцтва.

Система «інтегрального співоцтва» передбачає одночасне існування кількох співоцьких форм і *ламінарний* (себто – лінійний, упорядковано паралельний до напрямку течії, рух субстанцій) характер їхнього розвитку. Так, наприклад, у XI–XIV ст.ст. у Південній Франції поряд із об'єднаннями аристократичних лицарських співців, трубадурів існували цехи мандрівних народних виконавців жонглерів і менестрелів [140, с. 30]. У Британії XII–XV ст. поряд із об'єднаннями валійських придворних бардів існували корпорації простонародних менестрелів, які мандрували англійськими поселеннями [42, с. 18-19]. У середньовічній Німеччині поряд із мандрівними співцями-музикантами – шпільманами – діяли літературно-співоцькі цехи майстерзінгерів, що задовольняли культурні потреби середовища міських ремісників [137, с. 246-261]. Ірландські філіди та шот-

ландські барди існували у формі братств мандрівних народних співців і професійних виконавців при аристократичних вельможних дворах.

Унормованість стосунків між співоцькими об'єднаннями не лише стабілізувала існування співоцьких цехів, але й забезпечувала його сильний ефективний виховний вплив на традиційну слухацьку аудиторію та суспільство загалом.

2.5.4. *Узаємодія й вплив на суспільство*

Аналіз розвитку традиційних співоцтв різних народів дозволяє говорити про те, що взаємодія між співоцькими формами в системі «інтегрального співоцтва» має *позитивний, взаємовигідний характер* (узаємозбагачення репертуару, виконавської манери, переймання рис самоорганізації тощо).

І дійсно, існуючи поряд, співці різних груп часто взаємодіяли між собою. Так, менестрелі часто ставали на службу до трубадурів як виконавці пісень свого патрона або як музичні супровідники його співу. Будучи носіями народного музичного мистецтва, менестрелі впливали на творчість трубадурів, надаючи їй рис народної пісенності [137, с. 220]. Творчість шляхетських трубадурів уплинула на розвиток труверів – лицарських, а згодом міщанських співців Північної Франції [162, с. 65]. Німецькі лицарські співці – міннезінгери – спричинили виникнення співоцьких корпорацій міських ремісників – майстерзінгерів [137, с. 246-247]. У XIII–XIV ст.ст. школи британських двірських бардів і простонародних менестрелів, попри звичаєві протиріччя, впливали одна на одну настільки інтенсивно, що з обох боків почав відбуватися дозволений взаємообмін репертуаром. Паралельно з цим відбувалось також і взаємопроникнення елементів побуту, звичаїв, навчальних систем, а разом з ними – і світоглядових орієнтирів цих різних співоцьких груп. Так, новітня творчість двірських співців включала традиційні елементи та розповсюджені серед народу міфи, казки, перекази й синтезовані на їхній основі поетичні форми [42, с. 19]. Результати розкопок у Новго-

роді виявили зображення співців двох паралелігійних традицій – язичницької і християнської, – які використовували однакові струнні інструменти (гусла) у єдиному каноні. Ці археологічні знахідки документально засвідчують *творчу взаємодію цих двох, на перший погляд, антагоністичних груп співців*. [Див.: 151, с. 85-92]. Окрім того, результати археологічних розкопок у Новгороді переконливо доводять, що віднайдені там музичні гуслеподобні інструменти мали свій спільний європейський прототип. Новгородські знахідки є важливим свідченням контакту давньоруських співців із західноєвропейськими, що відбувався в контексті культурних зв'язків Сходу і Заходу [150, с. 136]. Показовим є також приклад загального розповсюдження від Європи до Середньої Азії псалтироподібних музичних інструментів (X-XII ст.ст.), а згодом – колісної ліри.

Однією з форм творчого спілкування традиційних світських співців були традиційні святкові змагання (айтиси у казахів, традиційні змаги кельтських співців за «крісло барда», змаги німецьких міннезінгерів, традиційні свята-змагання майстерзінгерів та ін.) [183, с. 42]. Співоцькі змагання активізували взаємообмін актуальними елементами творчого набуtku, водночас – служили зручною нагодою репрезентації співоцьких світобачення й майстерності та були засобом виховання традиційного суспільства.

Отже, попри конкуренцію, між різновидами традиційного співоцтва тривав природній безперервний творчий взаємообмін репертуаром, традиційними сюжетами, поетичними засобами, музичними інструментами тощо.

Є всі підстави говорити також про існування міжнародного «вустинського (усного) простору», наповненого великою кількістю елементів, які перманентно використовували співоцькі цехи, передавали з вуст в уста мандрівні виконавці. Зокрема, згаданий вище «вустинський (усний) фонд» традиційних співців міг включати:

- а) інваріантні мотиви співаних сюжетів міфів, легенд, казок;
- б) спільні художньо-виражальні засоби, принципи

побудови епічної співогри тощо;

в) близькі системи духовних, моральних, сакральних цінностей, кодексу честі;

г) споріднені співоцькі арго;

г) схожі цехові ритуали (прийому до братств, посвячення тощо);

д) подібні принципи самоорганізації й самозахисту;

е) однотипні засади функціонування музичного інструментарію.

Важливою рисою «інтегрального співоцтва» є вплив на культурне і громадсько-політичне життя суспільства. Запропонована модель дає нам уявлення про традиційне співоцтво, як про *багатоструктурний соціально-духовний інститут*, де кожен тип співців посідав своє визначене місце і системно діяв на суспільство. Система традиційного співоцтва відігравала в суспільстві адаптувальну роль, регулювала стосунки між різними суспільними прошарками – поспільством, аристократією і духівництвом.

Оберігаючи питомі духовні цінності, символи та орієнтири, співці сприяли стабільному існуванню різних культурних середовищ у визначених традицією межах.

Узаємодіючи між собою, типи традиційних співців виконували своєрідну дипломатичну функцію, врівноважували й нормалізували ритм суспільного життя в цілому. Тому говорити про співців як про патетичних «будителів народного духу» чи революціонерів є помилкою. Коли ж за певних обставин представники панівних класів виходили за межі збалансованого традицією існування, окремі різновиди співоцтва синергічно взаємодіяли між собою, стабілізуючи порушений суспільний баланс і створюючи *опозиційне джерело авторитету*, що часто загрожувало існуючим владним режимам [143, с. 26]. Відомо, що цехи ірландських бардів впливали на громадсько-політичне життя Британської імперії, а в Ісландії та Норвегії подібну роль відігравало об'єднання скальдів; французькі трубадури брали активну участь в альбігійських війнах 1209-29-х рр. [50, с. 198], болгарські пандури були учасниками дворцевих переворотів [176, с. 7],

братства західноафриканських мандрівних співців-джалі досі мають великий авторитет серед населення і до них змушені прислухатися державні службовці [143, с. 38]. Закономірно, що авторитарні владні інституції нерідко репресували співців, причому останні виступали мовби «заручниками» середовищ, які вони репрезентували. Так, після впровадження в Провансі інквізиції (1229 р.) трубадурів переслідували і спалювали на вогнищах за те, що вони були послідовниками опозиційної до католицизму альбігійської ересі [39, с. 35]. Англійських бардів часів правління королеви Єлизавети засуджували до смертної кари як виразників незалежницьких прагнень ірландської еліти (у зв'язку з підбуренням ірландців до повстання). Коли після громадянської війни Уельс зазнав поразки й занепала місцева аристократія, становище місцевих бардів різко погіршилося [42, с. 19-20].

1648 року в Московії указом царя Олексія Михайловича «Про виправлення норівів і знищення забобонів» запроваджувалися репресивні заходи, спрямовані на тотальне викорінення скоморошого співоцтва [13, с. 175-178] як релікту язичницького світобачення, що протистояв офіційному московському православ'ю. У XVIII ст. в Італії управитель Флоренції Джоакіно Саванарола для приборкання опозиційних до офіційної релігійної доктрини поглядів безжально репресував і знищував народних світських співців. У 1860-х роках імперський уряд Японії ліквідував братства традиційних японських співців через те, що вони, будучи послідовниками традиційного національного устрою, звеличували героїку переслідуваного класу самураїв [140, с. 38]. Подібних прикладів можна наводити багато.

Як еквівалент традиційного, модель «інтегрального співоцтва» утворює між своїми різновидами динамічну систему, що допомагає утримувати стабільність традиційного суспільства, питомих йому духовно-світоглядових орієнтирів, суспільну мораль та ієрархічну унормованість класів. За часів суспільних трансформацій «інтегральне співоцтво» підвищує громадську потребу в різноманітних

співо виявах, що піднімає рівень співучості в цілому й утримує його на необхідному рівні для повноцінного життя традиційної спільноти.

«Інтегральне співоцтво» тісно пов'язане з *рівнем співучості* традиційного суспільства. Чим вищий рівень співучості традиційного суспільства, тим більше різновидів співоцтва така спільнота потребує. Відповідно, руйнація традиційних суспільних засад на тлі цивілізаційного розвитку призводить до згасання рівня співучості і зменшення загальної кількості співців. Хоча, така лінійна залежність не є абсолютною, адже знищення традиційного суспільства є тривалим процесом, що гальмується інерційною силою людських звичаїв, усталених стереотипів і загальною схильністю до консерватизму.

Співці були *важливою еволюційною ланкою* в розвитку національних культур. У давні часи й часи середньовіччя співець був універсальним носієм музичної культури і поезії. Творчість співців значно вплинула на розвиток національних культур, напрямків і стилів у поезії та музиці. Зокрема, мистецтво ірландських і шотландських бардів, англійських менестрелів і скопів залишило свій слід у народній пісенності і сприяло заснуванню «бардівських» напрямків західноєвропейської поезії [135, с. 66-74]. Канцони і пісні труверів та міннезінгерів суттєво вплинули на остаточний перехід (близько середини XVII ст.) художньої музики з церковних ладів на сучасні тональності [137, с. 222]. Лірика трубадурів сприяла розвитку французької, німецької, іспанської, португальської, англійської, італійської поезії, теорії і практики «народної красномовності» Данте, творчості Петрарки, Л. Уланда, Г. Гайне, Е. Ростана, англійських прерафаелітів, російських та українських модерністів межі XIX–XX ст.; заснуванню в європейській поезії «трубадурського стилю» («genre troubadour») [177, с. 622]. Поезія труверів відбилася на поетичних напрямках Франції XIV ст., зокрема на школі Гійома де Машо. Особливості давньоукраїнської співоцької традиції, яка надавала епічному виспіву в його світській (старини, «битовщини») і

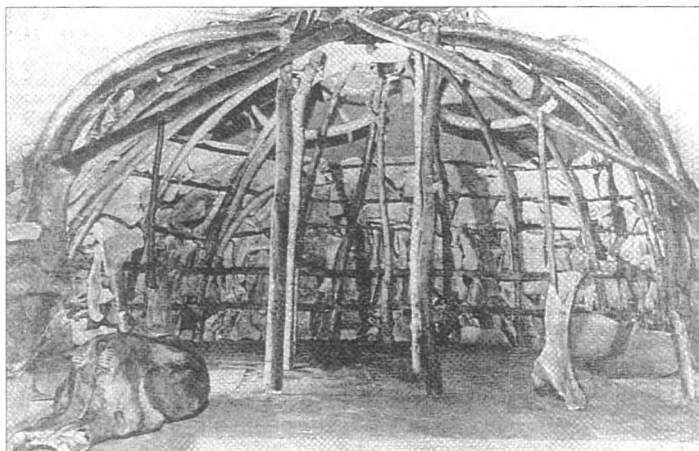
парарелігійній (кошуні) формах культового значення, сприяли розквіту усної творчості, а згодом – писемної літературної, історичної і філософської спадщини народу; вони також продовжують впливати на культурний простір сьогодення [200, с. 360-363]. Про велике культурне значення традиційного співоцтва свідчать і численні феномени т. зв. *реконструктивних, наслідувальних та імітаційних творчих рухів*, що, зокрема, прагнуть досягнути з різних позицій особливості побуту і творчості співців. Романтичні «цехи» менестрелів XIX–XX ст.ст., численні гурти сучасних музикантів, що демонструють набутки давніх співців, співоцькі змагання за «крісло барда», фестивалі тощо – усі ці факти виявляють значний віртуальний вплив, що його спричинює духовний набуток традиційного співоцтва на сучасну культуру.

Таким чином, запропонована модель «інтегрального співоцтва» дозволяє визначити типові характеристичні риси, універсальні форми функціонування і закономірності розвитку національних співоцтв, гіпотетично вирішити суперечливі питання їхньої генези. Практичне застосування моделі «інтегрального співоцтва» дає можливість наблизитися до розуміння становлення, принципів організації і діяльності різновидів традиційного співоцтва народів світу та зробити їхню віртуальну реконструкцію.

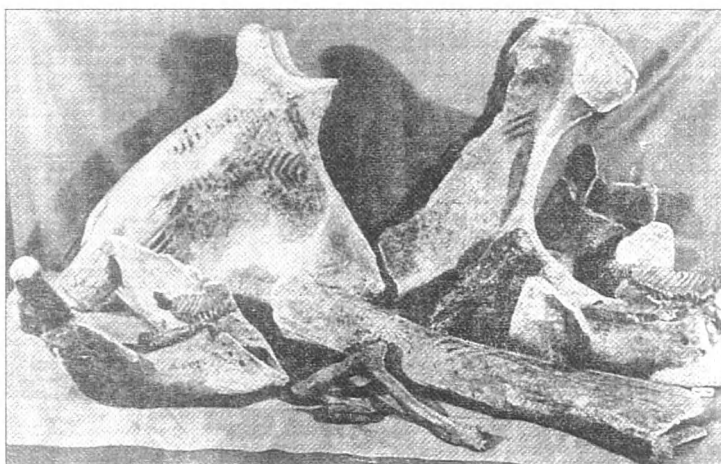
ІЛЮСТРАЦІЇ ДО ЧАСТИНИ I

Розділ 1. Витоки

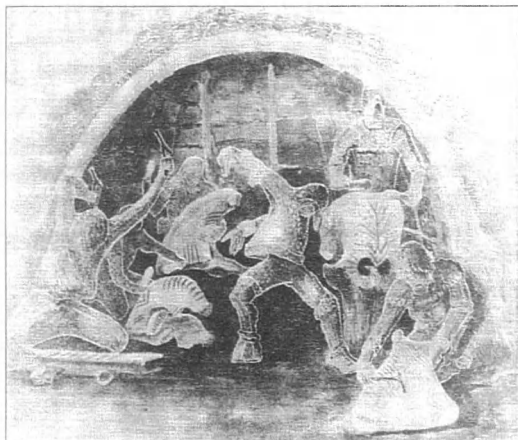
1.1. Homo cantens



Ілюстр. 1. Реконструкція «святково-обрядового будинку» з Мізинської палеолітної стоянки (с. Мізин, Чернігівська обл.).



Ілюстр. 2. Орнаментовані кістки з мамонта, які використовувалися кроманйонцями у якості музичних інструментів (с. Мізин, Чернігівська обл.).



Ілюстр. 3. Реконструкція розташування «вокально-інструментального ансамблю» Мізинської палеолітної стоянки (с. Мізин, Чернігівська обл.).

1.2. Співці-посередники



Ілюстр. 4. Брюле-Сіу (Скажений Бик) – «вічаша-вакан» («священна людина»). Видатний індіанський «оратор», шаман і воїн кінця XIX ст.



Ілюстр. 5. Співець-музикант з Габону (аккомпанує на лірі).



Ілюстр. 6. Співець-музикант з Кенії (акомпанує на лірі).



Ілюстр. 7. Киргизський шаман, кін. XIX ст.



Ілюстр. 8. Фрагмент саули (родоводу) шамана Моло Оніки. «Нижні» родові духи-покровителі грають на музичних інструментах.



Ілюстр. 9. Шаман-ульч Моло Оніка з бубном, 1970 р.



Ілюстр. 10. Тувинський співець з ігілі.

Розділ 2 . Професійні співці
До підрозділів 2.1. – 2.3.



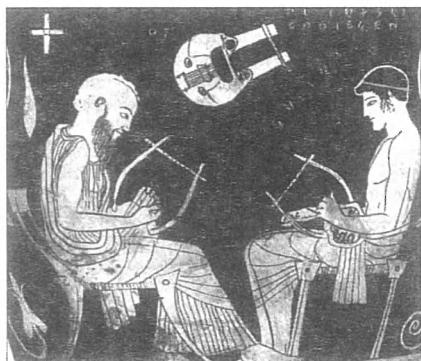
Ілюстр. 11. Давньоєгипетські співці-музиканти. Барельєф.



Ілюстр. 12. Давньоєгипетський жрець грає на арфі.

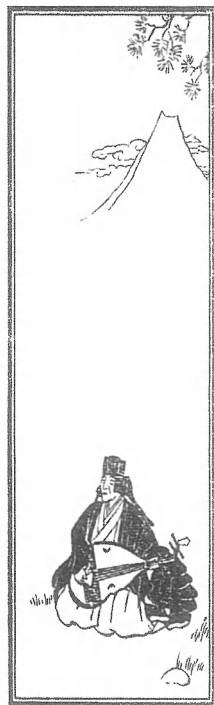


Ілюстр. 13. Орфей у фракійців. Фрагмент розпису.
Бл. 450 р. до н. е.



Ілюстр. 14. Лін навчає співогрі Іфікла (брата Геракла). Фрагмент розпису скіфоса «майстри Пістоксена». 480-470 р. до н. е.

Ілюстр. 15. Японський співець-музикант. Малюнок XVII ст.





Ілюстр. 16. Співець-музикант. Мозаїка з Великого палацу в Константинополі, VI ст.



Ілюстр. 17. Іул, «батько всіх гравців на гуслах» (Бит. IV, 21). Мініатюра з чеської Біблії XIII ст.

Ілюстр. 18. Грузинський *мествіре* лікує хворого співогрю. ►



2.4. Співці і незрячість



Ілюстр. 19. Осліплення.
Фрагмент німецької гравюри,
1508 р.



Ілюстр. 20. Китайські незрячі співці-музиканти
грають на *тче і по-фу*.



Ілюстр. 21. Японський незрячий співець (біва-бодзу).
Малюнок XVII ст.



Ілюстр. 22. Незрячі співці-музиканти царя Давида. Фрагмент мініатюри XVII ст.



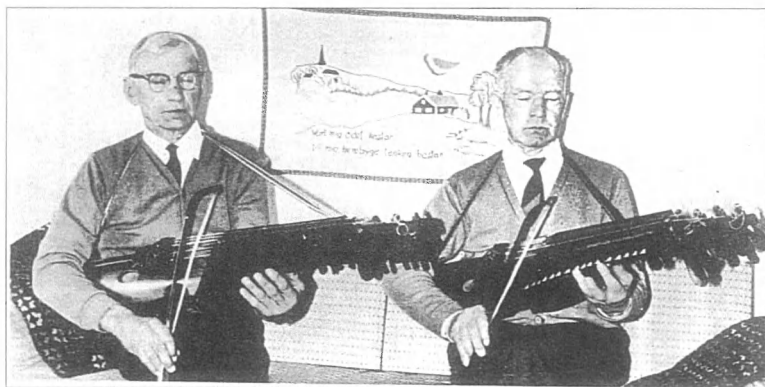
Ілюстр. 23. Сільський незрячий лірник Каетан Келишинський (Польща). Офорт 1841 р.



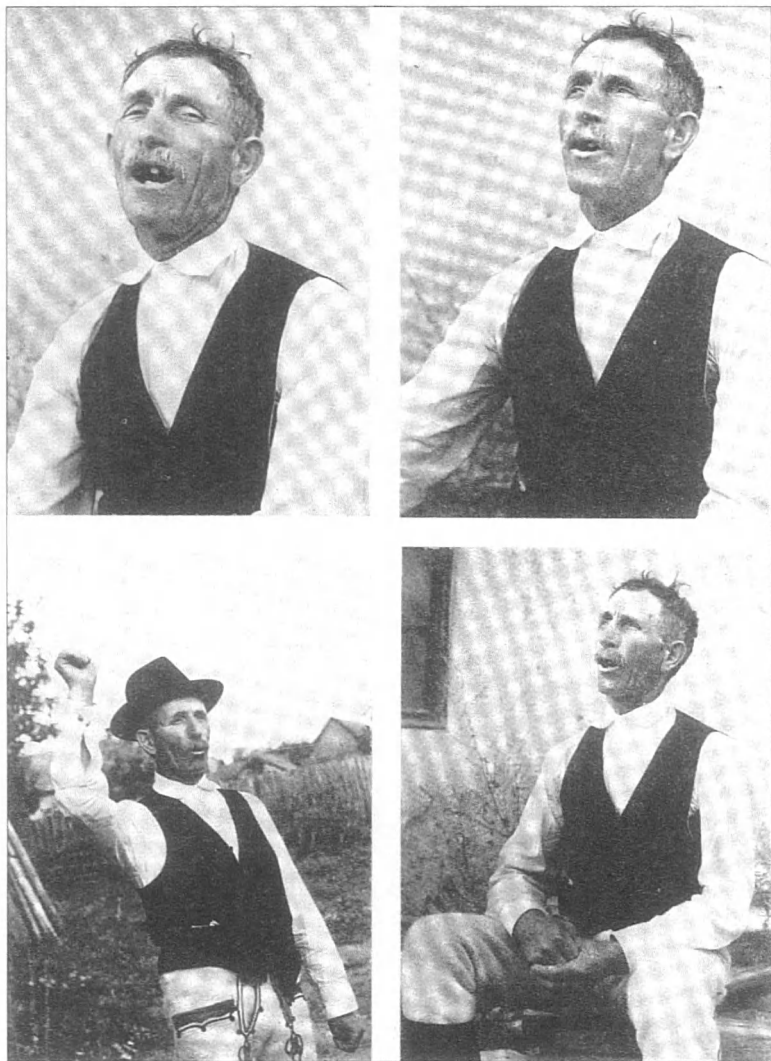
Ілюстр. 24. «Богемське тріо». Чехія, 1890 р. По центру – незрячий лірник.



Люстр. 25. Словацький незрячий лірник.



Люстр. 26. Незрячі шведські арфісти.



Ілюстр. 27. Незрячий угорський співець Сандор Петер.

**2.5. «Інтегральне співоцтво» як модель
традиційного співоцтва**

Народні співці

Ілюстр. 28. Незрячий сербський гусяр.



Ілюстр. 29.
Арабський
співець з Єгипту,
кін. XIX ст.



Ілюстр. 30. Незрячий співець з Тунісу
(акомпанує на раббі).



Ілюстр. 31. Індійський співець-музикант (акомпанує на саранзі).



Ілюстр. 32. Монгольський мандрівний співець
(акомпанує на *Morin-chur*).



Ілюстр. 33. Жонглер XI ст.
Середньовічна мініатюра.



Ілюстр. 34. Савояр. Гравюра XVIII ст.



Ілюстр. 35. Майстерзінгер
Конрад Пауман.

Ілюстр. 36. Білорусь-
кий незрячий лірник. ►



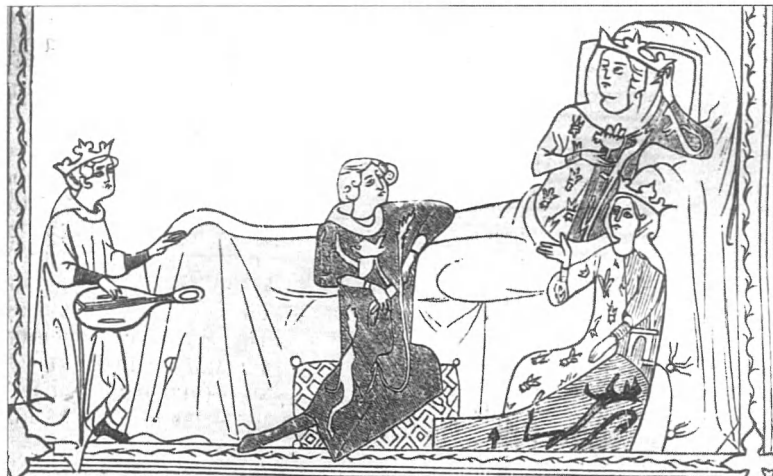
Аристократичні співці



Ілюстр. 37. Японський
придворний співець



Ілюстр. 38. Придворний
менестрель, XIII ст.



Люстр. 39. Трубадур «Adenes li Rois» і королева Марія французька. Мал. XIII ст.



Люстр. 40. Міннезінгер Рейнмар Фіделер. Мал. XIII ст.



Люстр. 41. Іван Ша – знаменитий «аристократичний» співець-музикант Індостану XIX ст.

Взаємодія між співцями



Ілюстр. 43. Язичницький гудець з гусями. Рельєф на глиняному посуді XIV ст.

Ілюстр. 42. Християнський гудець з гусями-псалтирем. Новгородське Євангеліє 1524 р.



Ілюстр. 44. Змагання співців у Вартбурзі. Мініатюра з Манеського рукопису.



Ілюстр. 45. Трубадур Генріх Майсенський (Фрауенлоб) і «ансамбль» народних співців-музикантів (жонглерів). Згори праворуч – покровитель співців біблійний цар Давид, ліворуч – образ містичної Диви Софії. Мал. XIII ст.

Культ царя Давида



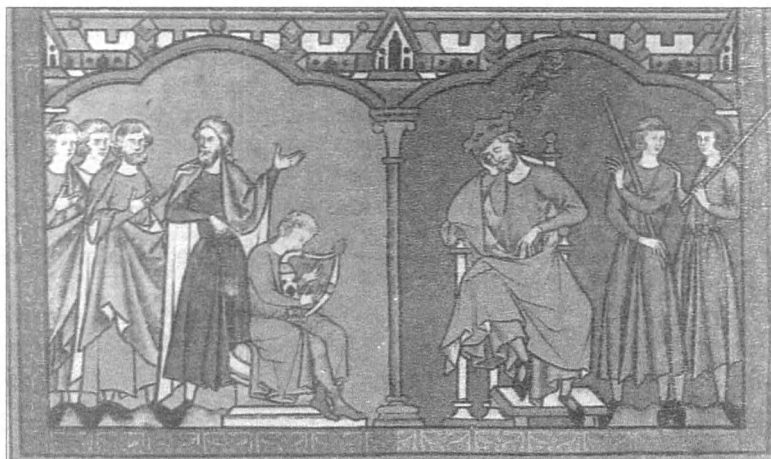
◀ **Люстр. 46.** Цар Давид грає на круті. Мініатюра XI ст.

▼ **Люстр. 47.** 47. Цар Давид. Барельєф VIII ст. Париж, Лувр.





Люстр. 48. Цар Давид. Малюнок зі стразбурзького рукописного збірника XII ст.



Ілюстр. 49. Давид виганяє з царя Савла диявола.
Мініатюра, XIVст.



Ілюстр. 50. Цар Давид грає на арфі (з дерев'яного костелу в Палудзі, район Ліптовський Мікулаш, Словенія, 1774 р.).



Ілюстр. 51. Цар Давид грає на псалтирєвих гуслах.



Ілюстр. 52. Музіки царя Давида.
Псалтир (1556-1566 р.).

УКРАЇНСЬКЕ ТРАДИЦІЙНЕ СПІВОЦТВО

ЧАСТИНА II

*На Україні кажуть,
що Божим даром – співом – треба
ділитися тільки з тими, хто слухає...*

Народна мудрість





РОЗДІЛ 1.

ВИТОКИ ТА ЕТАПИ СТАНОВЛЕННЯ УКРАЇНСЬКОГО СПІВОЦТВА

*Давид в гусли ударяет
Же ся оуже выполняет
Його пророцтво...*

Із псалтиря XVII ст.



1.1. Періоди розвитку

Застосовуючи алгоритм експериментальної моделі «інтегрального співоцтва», можна сформулювати концептуальні уявлення про виникнення і розвиток традиційного українського співоцтва.

В Україні *співцями* вважалися професійні виконавці епічних, релігійних і ексклюзивних світських творів, що не були поширеними серед загалу суспільства [143, с. 37-39]. У діяхронічному вимірі в Україні існувало декілька співоцьких груп, зокрема двірське співоцтво, скоморохи, «старцівське» [105] незряче співоцтво, яке, у свою чергу, об'єднувало історичні мікрогрупи старців-кошунників, християнських старців-співців, кобзарів, лірників, стихівничих та ін. Згідно з запропонованою вище класифікацією двірські співці і скоморохи утворюють *світську* форму співоцтва; «старцівське» співоцтво належало до *парафелігійної* форми. Одночасно скоморохи і незрячі співці-старці склали групу *народного* співоцтва; двірські співці утворювали групу *аристократичного* співоцтва.

Виходячи з засад «інтегрального співоцтва», усі перелічені групи співців мали типові періоди *виникнення, розвитку і маргіналізації*. Користуючись загальними уявленнями про розвиток моделі традиційного співоцтва, можна гіпотетично реконструювати важливі етапи еволюції форм українського співоцтва, огляд яких наводимо нижче.

I. *Період виникнення (дохристиянський період)*. Сприятливі кліматичні умови, живописні краєвиди, розмаїття фауни і флори, родючі землі позитивно впливали на формування ментальності, особливостей характеру і духовних пріоритетів племен, які проживали на праукраїнських землях. У таких умовах існування соціальні й духовні запити життя мешканців цього краю потребували хвилюючо-зворушливого й самодостатнього вираження почуттів, переживань та думок [200, с. 13]. Не дивно, що, супроводжуючи всі сторони побутового, громадського і духовного життя, спів і співогра формували *високий рівень співучості* жителів

праукраїнських земель. Зокрема, археологічні розкопки поселень кроманйонців, які в період палеоліту населяли територію сучасної України, свідчать про їх високий рівень співучості. Сенсаційні знахідки палеолітичного «музичного ансамблю» біля с. Мізин Чернігівської області підтверджують це повною мірою [15], [16], [17].

Спів і музика склали також невід'ємну частину життя праслов'янських і слов'янських племен, що мешкали на території сучасної України. Особливо органічним цей зв'язок виявився у давньослов'янських релігійних культурах та обрядах [173, с. 72-73]. Безсумнівно, що величезна кількість обрядових колядницьких і щедрувальних пісень, веснянок, гаївок, купальських, жнив'ярських, весільних, поховальних та інших пісень, зафіксованих у своїй масі в ХІХ–ХХ ст.ст., були відгомонам колись потужної системи давніх язичницьких вірувань праукраїнців. У цьому сенсі набуває реальності наукова теза про органічний зв'язок давньослов'янських культур зі співом і музикою [101, с. 16-40]. Давньослов'янські служителі культу широко використовували ритуальні виспіви у службах, за що прозивалися в народі *попами* і *попейками*, тобто співаками і співачками [188, с. 44, с. 59]. Корені українського епічного співоцтва також слід шукати в середовищі стародавніх жерців, очевидно, серед когорти т. зв. волхвів-«звателів» – тих, хто, виконуючи роль медіаторів (посередників) між «надприродними» силами і людиною, закликав до релігійної учти громаду і сповіщав про це небеса [158, с. 36].

Уявлення про генезу українського співоцтва носили почасти міфічний характер. Народ дивився на співця, як «на особу, що осяяна милістю богів» [160, с. 1], яка за допомогою виконавського мистецтва спілкувалася з вищими силами. Знавці «Божої мови» – жерці і поети-співці – вважалися людьми, близькими до богів [123]. «Віщий Боян, Велесів внуче», – мовить автор «Слова о полку Ігоревім», підкреслюючи не лише свою повагу до пророчого співця, але й визначаючи його надприродне походження від бога тварин і худоби Велеса. Розвинута ієрархія давньослов'янського

волхвівства об'єднувала в жіночій і чоловічій частинах близько двадцяти спеціалістів за різновидами ворожінь, заклинань і проведення священнодійств [158, с. 298].

Серед ритуальних співців вирізнялися *баяни, кощунники і кобники*. Незважаючи на певну подібність їхньої діяльності, кожний співець виконував свою чітко визначену роль. Очевидно, структура язичницьких обрядів передбачала багаторольову функціональність співців, які під час обрядів виспівували, пророкували, проказували давні заповіді. Ім'я Боян, яке носив легендарний співець зі «Слова о полку Ігоревім», походить від слова «обаятель» – той, хто «проказує або виспівує заклинання» [158, с. 316]. Власне, саме поняття «баяти» означало не «розповідати байки», а «заворожувати» або «зачаровувати». «Алфавит» початку XVII ст. тлумачить це слово так: «Обаяние – чародеяніє, еже бесовским злохитрством яству или питає наговаривая, човекам смерть творит» [Цит. за: 123, с. 189]. Співці-поеми вважалися чарівниками, бо люди свято вірили, що похвальні твори наділяють силою і славою, а лайливі можуть спричинити фізичну шкоду [200, с. 14]. Цим пояснювався і давній шляхетський звичай тримати в колі свого роду при дворі своєрідного «сімейного волхва» – співця-славня. Виспівуючи похвалу своїм господарям, співець ніби оберігав їх добробут і славу та пророкував щасливе й плідне життя родини. Крім того, у давнину співцям доручалося бути і проголошувачами найстрашнішого в давній спільноті покарання – громадської смерті, що визнавалася тяжчою за фізичну [200, с. 14]. Відгомін того давнього звичаю в устах незрячих кобзарів і лірників дійшов до початку XX ст. Так, від харківського кобзаря П. Древченка записані деякі «вустинські» прокляття співців, а кобзар А. Парфиненко розповідав дослідникам про декілька пісень, що співалися незрячими жебраками «на смерть» чи «на життя» [200, с. 15]. Народні співці відомими їм чарівними піснями закликають і всі зловісні й темні сили, які гублять та гріхами спокушають людство. Уже наприкінці XIX ст. етнографи записують із вуст незрячих співців кілька пісень-закли-

нань нечистого, серед яких найвідомішою була «Пісня про Жачку» або просто «Жачка» [200, с. 163-167].

Подібно до англійських скопів, болгарських падурів, сербських військових гусярів, кримсько-татарських, каракалпацьких, киргизьких і казахських жирау, монгольських туульчи однією із функцій «баянів» могла бути і роль виконавців «військової магії», заклинателів і натхненників князівської дружини перед військовими походами. Епічний спів перед військом мусив викликати у воїнів натхнення, впевненість у власних силах і сприяти перемозі [115, с. 292].

Поряд зі співцями-«баянами» окреме місце посідали співці міфів і язичницьких переказів – т. зв. «кошунники». Очевидно, існував чіткий поділ між епічними кошунами, де яскраво відбивалося релігійно-міфологічне начало, та епічними історичними «повестями» про подвиги державних і військових діячів [158, с. 315]. Припускається, що серед виконавців кошунів чільне місце посідали саме незрячі співці. В ієрархії давньослов'янських жерців співці посідали місце т. зв. «кобників», «нарочитих кобників», які вміли під час співогри виспівувати і пророкувати долю [158, с. 296]. Саме слово «кобь» означає гадання за пташиним польотом, про що говорили «чари деяху и коби зряху». Не дивно, що й сама гра на культових музичних інструментах, як впливає з опису гри «віщого Бояна», асоціювалася в свідомості слухачів з алегоричним соколиним полюванням [165].

Зв'язок співоцтва з давнім віщунством був безперервним, про що в народній уяві збереглося чимало свідчень. «Кобзар по всьому світі вештається і долю співає», – говорить в народній приказці, а в лірницькій псалмі про Лазаря співається:

Нехай би я промеж ними хоть пророковав, // От Господа Бога пророчества звіщав, // Уже б я своє сребло, злото на церквѣ давав, // І нищих, убогих добром наділяв, // Душі своїй царства вже б я вготовляв. [Цит. за: 73, с. 106].

«Віщими», «пророчими» здібностями наділяли люди мандрівних українських кобзарів і лірників у ХІХ–ХХ ст.ст.; розвиткові прогностичних здібностей були присвячені й окремі розділи традиційної співоцької науки [200, с. 184-187].

Відправляючи магічні обряди біля святих місць – храмів, капищ і могил – язичницькі волхви широко використовували спів у супроводі культово-ритуальних музичних інструментів, які народ наділяв надприродною силою. Один із таких ритуалів, зокрема, зображено у староновгородській билині «Про Садка». Гра гусяра заради вдалого вилову риби сприймається сучасними дослідниками частиною давнього магічного обряду, що виконувався біля священного місця [158, с. 264].

Із розвитком суспільства музичне надбання поступово віддаляється від суто релігійної основи та обмеженого клану жерців, і розповсюджується серед народних і аристократичних верств. Особливо цей процес прискорювався за часів воєн і загальнонародних зрушень, у депресивні періоди історії, коли суспільство посилено вимагало мистецької розради, в результаті чого значно зростав соціальний статус співця. Підвищений соціальний запит на співців і музикантів сприяв складному процесові структурування і спеціалізації груп світського співочтва. Найпершими світськими співцями постають т. зв. «гуди», які одразу після свого становлення формують «аристократичну» течію епічної традиції і обіймають «штатні» місця двірських співців у маєтках князів і вельмож. Епічними засобами співці «князям славу складають», ведуть своєрідну історію князівських діянь і подвигів своїх суверенів. У Росії подібний звичай зберігався до XVIII ст., де незрячі двірські співці-«домрачєї» і «бахарі»-казкарі зустрічалися в багатьох дворянських домах [200, с. 48]. На Україні звичай утримувати незрячих двірських співців при поміщицьких маєтках подекуди зберігався ще на початку XIX ст.; у 1814 році про імпровізаційну майстерність таких співців князь М. Цертелєв згадував у листі до М. Максимовича [Див.: 127, с. 23].

Існує думка, що всі давньоруські співці, які перебували при дворах давніх суверенів, перейняли назву колишніх волхвівських співців-боянів. У «Слові о полку Ігоревім» постають образи двох боянів – старого Бояна, який, власне, утримував традицію придворного епічного сказання давніх

часів, і молодого, очевидно, його учня, – який співає за «билинами нового часу» [102, с. 193].

Загальна суспільна нестабільність, спричинена війнами й лихоліттям, стан перманентної бойової готовності ставили перед давньоруським громадянством певні вимоги й формували героїку часу, що не могло не позначитись на співоцтві. Органічно відгукуючись на суспільні запити, співці природньо входили в середовище воїнів, вони брали участь у походах, розважаючи ратників співами і грою на струнних ліроподібних інструментах. Візантійський хроніст Теофан оповідає про те, що 583 р. н. е. греки захопили трьох слов'ян «без усіляких залізних обладунків, з одними тільки гуслами». Слов'яни підтвердили, що носять гусла замість обладунків і в супроводі цих інструментів співають [41, с. 401]. Давньоруські князівські дружинники, у свою чергу, були одними з перших виконавців-любителів, котрі опанували традиційними співоцькими інструментами і сприяли їх поширенню у різних суспільних верствах.

Вагоме значення в розвитку традиційного українського співоцтва належить т. зв. *скоморохам*. У дохристиянську добу в ієрархічній побудові волхвівського стану, крім вищих, середніх і нижчих за своїм статусом жерців та служителів культу, перебували й такі, що забезпечували організаційні моменти храмового життя (оповіщали народ, збирали дари, вирішували побутові питання), а також зачинателя затійниками ритуальних співів, танців, допомагали в проведенні обрядових дійств [158, с. 303-304]. Зокрема, це стосувалося похорон, тризн, весіль, русалій, колядувань, де необхідним обрядовим елементом виступав ритуальний сміх. Підтримка ритуальних веселощів і стану загального піднесення, очевидно, також була важливим обов'язком цієї групи [13, с. 20, с. 23].

II. *Період розвитку (XII–XVII ст.ст.)*. Запровадження християнства внесло суттєві корективи в подальший розвиток культури середньовічної Русі. Репресії проти волхвівського клану зачепили й ритуальних співців, декласували їх і позбавили громадянських прав. Проте, попри жорстокі

репресивні дії світської і церковної влади щодо виявів язичницької обрядовості, повної заміни релігії в суспільстві так і не відбулося. Здійснилася адаптація християнських догматів до традиційних місцевих вірувань, утвердилася «народна версія» візантійського православ'я – т. зв. «народне православ'я» [44, с. 36-37]. На тлі християнізації відбувався процес структурування виокремлених у час виникнення давньоруської державності автономних культурних середовищ – народного, князівсько-дружинного і церковно-монастирського [101, с. 48]. Незважаючи на тісні зв'язки, кожне з середовищ формувало свої особливості в музиці, прикладних мистецтвах, літературі тощо. Співці як *універсальні носії* музичного мистецтва посіли важливі місця в культурах кожного середовища.

На основі старих співоцьких середовищ сформувалися нові групи світських і парарелігійних, народних і аристократичних співців. Водночас, християнська церква стала своєрідним коректором культурного становлення верств; під впливом церкви відбувався і розвиток форм співочтва.

Незважаючи на трансформацію релігійних культів та зміну соціальних умов, *рівень співочості середньовічного українського суспільства лишався високим*. Розмаїття співочих форм, поява нових співоцьких форм, нарешті, виникнення структурованого інституту професійного співочтва свідчили про високу потребу суспільства у співі. На думку Галини Хоткевич, спів був життєвою необхідністю повноцінного існування українців, які на кожен життєвий подію, на кожен зміну душевного стану складали відповідні тематично і психологічно укладені пісні [Див.: 201, с. 67].

XII–XVI ст.ст. характеризуються розвитком двірського співочтва, виробленням його визначальних рис і утвердженням традиційного репертуару. Паралельно тривав також драматичний процес реформування співочтва, що входило до волхвівського клану.

Музика і спів лишалися важливою ланкою язичницьких культів і обрядів, а це сприяло утриманню в народі традиційних вірувань; одночасно спів, як форма вияву

молитовного єднання з Богом, був важливою складовою християнських богослужінь. Конкуренція між церковними службами і язичницькими пережитками, між священниками і волхвами-співцями відбувалася, судячи із джерел, мало не щонеділі [13, с. 47-48]. Зокрема, автор «Слова о твари и о дни, рекомом неделя» свідчить, що недільні дні були часом гострого протистояння священників і співців-гуслирів, які зваблювали людей із церков на язичницькі ігрища [Див.: 158, с. 458]. Очевидно, існування конкурентного авторитетного джерела спонукало церковну і світську владу вести з волхвівським кланом і водночас із усіма проявами традиційних вірувань цілеспрямовану боротьбу. Вірогідно, під тиском гонінь декласовані волхвівські співці перетворилися на близький до народного середовища стан мандрівних професійних виконавців обрядових творів, а також сказителів язичницьких міфів. Зокрема, церковні літописці вирізняли серед мандрівних співців дві групи – виконавців веселих (очевидно, обрядових) творів, знаних як «ігреців» і «гудців» (з XII ст. називаних «скоморохами»), а також «кошунників» – виконавців кощунів-міфів: «Інии гоудають, інии бають кмоу і кощунать» [170, стов. 1309]. Церковні літописці досить чітко розрізняють і співоцькі жанри, зокрема протиставляють кощуни-міфи епіко-історичним сказанням: «В кощун место преславных делес повести сказывати» [Цит за: 170, стов. 1308].

Скоморохи прискорили появу розмаїтих напрямків світської музики, зокрема світської інструментальної музики, яка, набуваючи поширення серед народу і посідаючи чільне місце в побуті вищої знаті, «становила вагому частину загального культурного життя в стародавній Русі» [108, с. 25]. Підтримували скоморохи й епічне надбання – вагомою частиною їхнього репертуару були старини (билини) і язичницькі кощуни (міфи).

Соціальний статус співців-кощунників у давньоруському суспільстві виявляє церковна характеристика їхнього репертуару, як «старческих басен» або «старческих кощун»: «Исполонецъ есть всегда хоулы и старьча кощуны»

[Цит. за: 170, стов. 1308]. Отже, професійними виконавцями кощунів за християнських часів могли бути мандрівні старці [158, с. 315]. Зауважимо, що в давньослов'янському розумінні слово «старець» означало старійшину, держателя заповітних переказів, у християнському світі слово «старець» має кілька значень, одне з яких набуває певного неважливого відтінку і межує з поняттям «безглуздий»; «скверны же и старчески басни...», – говорить про абсурдність язичницьких міфів [Див.: 206, с. 502]. Інше значення слова старець невдовзі стає синонімом слів жебрак, прошак. Очевидно, носії язичницьких релігійно-міфологічних творів за своїм суспільним статусом регресували до стану звичайних жебраків. Можна також припустити, що серед «старців-кощунників» було багато незрячих виконавців, віддаленим свідченням чого є ізоморфізація у простолюдній свідомості XVIII-XIX ст.ст. понять «старець» і «сліпець» [105, с. 116].

Пасіонарний розвиток української культури тісно пов'язувався з розвитком церковного життя, насиченням християнськими реаліями побуту всіх суспільних верств. На цьому тлі розвиток співоцтва набував нових особливостей.

Важливим етапом розвитку старцівського співоцтва став перехід його під опіку християнської церкви. Узявши незрячих співців під свій контроль, церква досягла значного прогресу в поширенні власного впливу на тогочасну громадську спільноту. З одного боку, плекання жебрацького співоцтва наочно виявляло християнські чесноти релігійної громади і підносило церковний авторитет [51, с. 125-130]. З іншого боку, церковні інститути були зацікавлені в середовищах, які не тільки інерційно сприймали нову віру, але й потенційно могли її поширювати, зокрема й засобами парарелігійного фольклору. Визначна роль у розповсюдженні християнських поглядів належить фольклорній апокрифічній традиції, що адаптовано, близько до народного сприйняття, пояснювала сутність Нового Заповіту.

Ураховуючи те, що апокрифічна форма природно вкладалася в традиційну для колишніх кощунників форму міфу і збігалася з питомою для них специфікою мислення,

можна твердити, що ключова роль у творенні позацерковної співоцької традиції належить інститутіві мандрівного співоцтва. У час свого найбільшого розвою (XVI–XVIII ст.ст.) співоцька духовна традиція стає «своєрідною школою усвідомлення світоглядно-філософських уявлень народного християнства, поширення етнопсихологічних концепцій основного каритативного закону народної духовної віри» [19, с. 1]. Духовні позацерковні твори (апокрифічні перекази, канти, псалми) мусили протистояти язичницьким переказам, що залишалися в репертуарі професійних співців (зокрема двірських) і виконувалися на князівських бенкетах; «благочестиве» виконавство мусило, на думку діячів церкви, створити альтернативу «язичницькому» виконавству [115, с. 288]. На думку релігійних письменників (зокрема, Кирила Туровського), християнська церква повинна тримати співців, котрі, як і світські співці, що героїв «славише похвалами венчають», мають оспівувати і «вевод Божиих» – видатних подвижників християнства [Див.: 115, с. 288]. Таким чином, колишні виразники давньоязичницького світосприйняття – співці-кощунники – під впливом християнства стали однією з важливих ланок у системі поширення християнської віри серед народних верств, її адаптації до системи народних уявлень.

Отже, в добу середньовіччя в аристократичному, церковному і народному середовищах розвивалися окремі професійні напрямки двірського (князівські співці), народного світського (скоморохи) і народного парарелігійного (незрячі співці-старці) співоцтва.

Період XVI–XVII ст.ст. вважається особливим періодом історії культури України. Активізація комунікативного процесу між різними станами, суспільними прошарками та культурними середовищами відбивається також на комунікації літературної і народної традиції, призводить до появи світських мотивів у релігійному житті, зокрема до його театралізації (наприклад, вертепні дійства), а також насичує світську культуру релігійними образами (наприклад, у світських кантах) [44, с. 38]. У музичний обіг

запроваджуються європейські інструменти (колісна ліра, лютня), формуються і власні українські інструменти – кобза, бандура, торбан; у простонародному вжитку стверджуються питомо національні назви співців, як-от: *співець, кобзар, лірник, бандуриста, бандурист, торбаніст*. Співець, який виконував свій репертуар без супроводу музичного інструмента, в українській традиції звався «вустівником», «битовщинником» або «стихівничим»; ті, що використовували супровід музичного інструмента, звалися, залежно від інструмента, або «гуслистом» (гусярем), або «гудцем», кобзарем, бандуристом, торбаністом, лірником тощо [200, с. 60]. Професійних і аматорських виконавців релігійних творів під час церковної літургії на відміну від співців називали півчими.

У середовищі двірських співців цього періоду відбулися зміни, які значно вплинули на соціальне становище двірського співочтва і його творчі орієнтири. З особи, прирівняної до лицарського стану, співець перетворюється на співця-слугу, який задовольняє примхи свого господаря. У репертуарі співців з'являються розважальні твори (очевидно, запозичені з репертуару скоморохів), змінюється і манера поведінки співців. Розважальний тип двірського співця стає популярним не лише серед українського шляхетства, але й аристократії Польщі та Росії. З України ввозяться талановиті співці-музиканти для служби при дворах вищих верств [200, с. 216, с. 221]. Важливою ознакою двірського співочтва початку XVIII ст. є його зв'язок із академічним виконавством, навчальним центром якого стає Глухівська школи півчих, що цілеспрямовано готувала виконавців для царського двору [118], [70, с. 7], [71, с. 5-7], а також Січова школа, що відповідала на культурні запити Запорізького війська і козацької старшини [11, с. 13-15].

Починаючи з XVI ст., нові суспільні умови і культурні потреби спонукали до утворення цехів професійних музикантів, які стали успішно конкурувати зі скоморошими об'єднаннями. Скомороство поступово перетворюється на середовище звеселяючих акторів, музик, штукарів;

відбувається поступове звуження мистецької орієнтації скоморохів від музик-універсалів до виконавців переважно розважальних жанрів музики. Водночас, у самому скоморостві оформлюються об'єднання (на зразок ремісничих цехів), з'являється поділ скоморохів на осідлих і мандрівних, відбувається подальше падіння їхнього соціального статусу. Регресія ролі скоморохів від важливих учасників побутового життя народу до носіїв розважальних жанрів, зміна їхнього морального стану (І. Вишенський прирівнював скоморохів до покидьків суспільства [Див.: 101, с. 55]), конкуренція з боку світських музичних цехів, а також репресивні дії світської та духовної влади сприяли зникненню скомороства як явища з культурного простору України XVII ст.

У XVI–XVII ст.ст. на фоні депресії скомороства зростає громадська увага до *незрячих парабелігійних співців*. Під впливом світських і духовних інститутів, найважливішими з яких були «візантійська слов'янська церковна організація» і європейська «ремісничо-корпоративно-цехова», у XVI ст. формуються офіційно визнані «старечі» цехи незрячих співців [51, с. 125]. Важливою особливістю цього періоду є утворення розгалуженої мережі парацерковних установ – шпиталів і притулків для хворих, немічних та інвалідів. За описом П. Житецького, шпиталі здебільшого виникали не як лікарні, а «богадільні, де жили збезвічені старці, переважно сліпі» [73, с. 108]. Подібний опис є й у П. Єфименка: «Обитателями шпиталей, по крайней мере, мелких, сельских, были главным образом нищие и увечные старики, преимущественно слепые; в 1767 г. в с. Тополи, Новозыбковского уезда, мы встречаем в шпитале 5 слепцов с поводарями» [69]. У XVIII ст., за свідченнями сучасників, лише в трьох полках Лівобережної України тоді нараховувалося понад 589 церковних притулків [73, с. 108]. Ченці не тільки опікувалися незрячими, але й учили їх доступним ремеслам та мистецтвом [82, с. 40]. Нерідко в шпиталях незрячі отримували свої перші уроки з кобзарського ремесла. Так, лірник К. Костюк оповідав: «Колись у Чуднові був шпиталь і там були всі старці, що не мали притулку. Там цей

шпиталь стояв на церковній землі. В шпиталі був старший, і він учив сліпих грати на лірах» [Цит. за: 65, с. 22]. Усі співці, об'єднані в шпитальних притулках, мали свої обов'язки перед церквою і вносили певну частку свого кобзарського заробку на розбудову церковного життя.

Існує думка про важливу посередницьку роль парацерковних установ (шпиталів, шкіл, сиротинців) у становленні репертуару незрячих співців. У братських школах і шпиталях витворюється унікальне творче об'єднання незрячих співців з освіченим прошарком тогочасного суспільства (мандрівними дяками, школярами-семінаристами, викладачами), що мислив традиційними народними категоріями, а також ветеранами визвольних змагань (старих і покалічених у боях козаків). У цьому творчому товаристві, «під сильним враженням побутових умов життя з'явилися поетичні форми дум, як результат взаємного впливу шкільних та народніх течій» [73, с. 109]. Поряд із мирськими церковними братствами цехові товариства незрячих співців «внесли в організацію церковного життя свідомість народніх потреб й інтересів» [73, с. 108], сприяючи зміцненню церковного авторитету серед суспільства.

Водночас, церква не спромоглася встановити повний контроль над співоцькими об'єднаннями. Попри тісні зв'язки з церковними організаціями, співці корпоративно трималися своїх об'єднань. «Всі знали, що це старечий цех, але як духовенство, і так же люде не мали до нас ніякого права. Світло перед іконою завжди горіло цехове», – говорив чуднівський лірник Каленик Костюк [Цит за: 152, с. 134]. На думку К. Грушевської, в добу перед християнством, а особливо в час боротьби християнського і язичницького світогляду, подібні організації «старців» таємно утримували архаїчні містичні вартості, від яких у дохристиянські часи залежала доля народу [51, с. 125]. Такий порядок додавав незрячим співцям моральної сили в оцінці деяких негативних явищ, що спостерігалися в церковному і напівцерковному житті суспільства.

Крім церковної опіки, старцівське співоцтво дістає духовну, матеріальну й організаційну підтримку і в

середовищі козацтва Запорізької Січі. Козацькому середовищу співці були потрібні для підтримки особливої атмосфери і духовного настрою національного війська, гармонізації повсякденного побуту, психологічного розвантаження тощо. У воєнні часи кобзарі нерідко виконували функцію козацьких агітаторів, які співом героїчних пісень піднімали народ на визвольну боротьбу, а також військових розвідників та кур'єрів, похідних лікарів і знахарів [200, с. 241-243].

За сторіччя нескінченних воєн, ареною яких була Україна, співоцький прошарок поповнювався за рахунок осліплених у боях чи в полоні козаків. У записах етнографів збереглися відомості про Грицька Кобзаря з Іржавця, Андрія Бурсака з Костянтинограда, Гната Рогозянського з Харківщини. У народних думах оспівувалися скалічені незрячістю в бусурманському полоні козаки Степан Погрібняк та Іван Копильченко, які після втрати зору стали кобзарями [86], [91]. Прихід до кобзарства вишколених у боях колишніх вояків, безумовно, накладав відбиток на самоорганізацію та духовні засади світогляду «сліпечької братії», корегував і збагачував численні т. зв. «паракобзарські» функції мандрівного співоцтва. Взаємодія козацтва і кобзарства була настільки природньою, що й досі сприймається як складова частина одного феномена.

Контролювати незрячих співців намагалися й численні кримінальні угруповання [200, с. 250-251]; факт таких стосунків чи не найбільше відбився на лексиконі таємної «лебійської» (від слова «лєбій» – старець) мови, що побутувала серед співців [65, с. 156], проте, здебільшого, такі стосунки були формальними, епізодичними і практично не позначалися на побуті, способі життя співців та їх співоцькій місії.

III. Період маргіналізації. Із кінця XVIII ст. загальною тенденцією світського і парарелігійного співоцтва стає поступова маргіналізація і занепад. З одного боку, утрата автономії, знищення Запорізької Січі позначилися на подальшому розвитку двірського і парарелігійного співоцтва. З іншого боку, цей занепад був пов'язаним із процесом

руйнування традиційного суспільства, з соціально-економічними змінами, появою у музичній культурі нових конкурентних форм. Як наслідок, *рівень співучості суспільства, незважаючи на стійку суспільну інерційність, неухильно знижувався.*

У середині XIX ст. українські бандуристи, торбаністи і лірники в Росії вийшли з моди і були витіснені світськими європейськими музикантами. Велика кількість безробітних співців вимушена була або повертатися назад в Україну, або ставати трактирними музикантами [193, с. 127, с. 151]. На Україні двірські співці також поволі витіснялися оркестрами, ансамблями і капелами європейської інструментальної музики. У XIX ст. двірське співочтво лишається своєрідною родовою ознакою лише порівняно невеликої кількості консервативних українських і польських аристократичних родин. Останні відомості про двірських співців стосуються кінця XIX ст. [161], [111].

У XVIII–XIX ст.ст. відбулася подальша герметизація кобзарсько-лірницького середовища, організаційне скріплення і територіальне розширення співоцьких цехів, переселення кобзарських цехмайстрів на Східну Гетьманщину і Слобідщину, а також консервація традиційного репертуару. Попри маргіналізацію свого стану, кількість народних співців наприкінці XIX ст. – початку XX ст. була значною [199, с. 9-18]. Широкомасштабні репресії радянської влади проти кобзарів, лірників і стихівничих призвели до їх практично повного фізичного знищення [199, с. 31-84]; останні відомості про автентичних народних співців стосуються початку 90-х років XX ст. [114, с. 11-12].

Отже, запропонований алгоритм зручний для дослідження явища традиційного українського співочтва, характеристики його форм і груп, визначення закономірностей розвитку співоцьких різновидів та гіпотетичного вирішення суперечливих питань їхньої генези і становлення.

Використовуючи запропоновані концептуальні засади, можна стверджувати:

– поява співочтва на території України була обумовлена психофізіологічними, ментальними, історичними та куль-

турними особливостями давніх українців;

– українське співоцтво мало світську і паралелігійну історичні форми, відповідні до них групи народних і аристократичних співців. Зокрема, до *народних світських співців* належали скоморохи; до *народних паралелігійних* – мікрогрупи незрячих жебраючих співців (кошунники, старці, згодом – кобзарі, лірники і стихівничі), до групи *аристократичних співців* – генерації двірських співців;

– світські і паралелігійні форми українського співоцтва виникли в епоху раннього середньовіччя, набули своїх визначальних рис під впливом аристократичного, релігійного і народного культурних середовищ;

– незважаючи на спільне походження і синхронні періоди становлення, форми традиційного українського співоцтва історично розвивалися паралельно і, як правило, незалежно одна від одної (ламінарно);

– занепад кожної з форм був спричинений не лише об'єктивними умовами цивілізаційного розвитку суспільства, але й репресіями світської і церковної влади.

1.2. Еволюція традиційних форм українського співоцтва

1.2.1. Паралелігійне співоцтво

Розвиток паралелігійної форми співоцтва на Україні з дохристиянських часів має виразний соціальний аспект, пов'язаний зі специфічним середовищем незрячих інвалідів. Історично на українських землях, як, зрештою, й на інших територіях Східної Європи, хвороби очей, тяжкі інфекції та каліцтва, що недостатньо ефективно лікувалися, призводили до втрати зору в значній кількості людей. Найчастіше причинами сліпоти були: трахома, глаукома, ксерофтальмія, катаракта, кератомаліяція, різновиди ретинопатій, очний травматизм, бленорея, наслідки

натуральної віспи й сифілісу та ін. Різноманітні джерела повідомляють, що відсоток незрячих на Україні завжди був досить значним [Див.: 200, с. 58]. Зокрема, у 1901 році під час медичного огляду населення Харківської губернії було виявлено близько 2% незрячих від загальної кількості жителів [117]. Коливання цього відсотка залежало від умов суспільного життя, а також залежно від різних лихоліть, епідемій чи воєн цей відсоток періодично коливався.

У давні часи чимало людей ставали незрячими ще й від покарань «на очі», коли за провини осліплювали на одне чи на обидва ока. Походячи від ритуальних ексекцій первісної людини, осліплення з дохристиянських часів і до XVIII ст. включно вважалося катуванням, тяжчим за смерть. Разом із тим, осліплення викликало страх і застосовувалося для наочної демонстрації могутності завойовника. «Царь, не хоя кого оубити, повелел очи кмоу слепити стеклом, и бы очи тако поврежене, и не выдаше ничего...» [Цит. за: 172, стов. 441-442]. 1068 року, повернувшись до Києва, Мстислав Ізяславович жорстоко побив і осліпив 70 осіб [66]. Літописець XII ст. відзначає особливу жорстокість єпископа Феодорця: «...немилостивым был мучитель, одним головы рубил, другим глаза выжигал (...) желая исторгнуть у них имяние» [Цит. за: 66]. З інших літописних джерел: «Вышату же наша с изверженными на брегъ, и приведоше к Царюграду, и слепиша Руси много» [Цит. за: 172, стов. 441]. Звичай карати незрячістю довго тримався і серед південних завойовників. Зокрема, у думках «Про Івана Копильченка» та «Про Степана Погрібняка» оповідається про розповсюджений серед кримських татар звичай виколювали очі полоненим, що мали провину, і задля страху відпускати покалічених на волю [86], [91]. Полтавський лірник Микола Дубина розповідав історію про те, як одного разу в полон до турків потрапило 200 козаків, серед яких був козак Грицько з Іржавця. Цього Грицька призначили наглядачем до бранців. Якось він роздобув для полонених козаків турецьку одягу і допоміг вирватися на волю. За це турки виколюли йому очі. Незрячий,

він якимось чином «добрався у свій край» і «почав грати козацьких пісень, которі про воїнство: як вони воювали, як вони із плену тікали» [120, с. 43].

Численний прошарок незрячих детермінував появу забобонів, що пояснювали причини каліцтва. Зокрема, в середині XIX ст. досить розповсюдженим серед селян було повір'я про втрату зору від батьківського прокляття [103, с. 43].

Перші свідчення про співців-старців зустрічаємо в добу середньовіччя давньоруської держави [176, с. 15]. В XI–XII ст. зі старцями пов'язується побутування в народі т. зв. «старьча кощун», «старьчьських басен» – язичницьких міфів-кощун [158, с. 315]. Церковна влада, очевидно, вороже ставилася до співців-«кощуннословників» і сприяла їхній соціальній маргіналізації.

Подальший розвиток «старцівського» співоцтва, вірогідно, відбувався під впливом православної церкви та християнських паломницьких рухів, зокрема т. зв. «калік перехожих» [45]; [19, с. 10]. Із XII ст. на території Русі формується традиція паломництва до святих місць – Єрусалиму та Константинополя (Царгорода). У період середньовіччя сформувалася окрема субкультура «калік перехожих» зі своїм статутом, отаманами, нормами поведінки й особливим різновидом співу на біблійні теми [116, с. 35-36], [136, с. 24-30]. Паломники пішки мандрували у Святу землю і, співаючи релігійних пісень, добували собі засоби до існування «іменем Христа». Можна припустити, що рух «калік перехожих» у XII-XV ст. ст. сприяв трансформуванню орієнтації «старцівського» співоцтва з язичницької на християнську і значно вплинув на його форму організації, світоглядів орієнтири та репертуар. З іншого боку, не можна виключати і впливу на «старців» світських співців (скоморохів, двірських співців), а також аматорів із духовного й аристократичного культурних середовищ.

Починаючи з XVI ст., під впливом запорізького козацтва формується якісно новий етап розвитку «старцівського» співоцтва. Співпраця з козацтвом відбилася на

самоорганізації співців, на використанні нового музичного інструментарію (кобза, бандура, ліра), на характерному епічному репертуарі (думи, битовщини). Паралельно скріплюються стосунки співочтва з церквою та біляцерковними інститутами (школами, шпиталями, притулками), що формально узаконює статус кобзарських цехів і сприяє формуванню релігійної частини співочького репертуару (псалми, канти).

Кобзарство переживає період, що характеризувався консервативним розвитком співочьких цехових об'єднань, збереженням епічного і релігійного репертуару. Згідно з кобзарськими переказами, у серпні 1775 року поблизу м. Переяслава відбулася т. зв. «дванадцятиотча» нарада незрячих співців, де були прийняті дванадцять «Вустинських статутів» – звід неписаних законів, світоглядних норм, правил поведінки і репертуару кобзарів, лірників і стихівничих [200, с. 5-10]. Незрячі співці дотримувалися затверджених співочьких законів до кінця 20-х років ХХ ст.

У другій половині ХІХ ст. – на початку ХХ ст. на кобзарство впливали урбанізація суспільства, розшарування селянства, репресивні дії з боку поліційних органів (урядові постанови 1880-х років про заборону жебрацтва), втручання в побут і творчість співців інтелігенції [199, с. 122-132]. Суттєво вплинуло на життя незрячого співочтва та його кількісність рішення цехмайстра Хведора Вовка (60-ті роки ХІХ ст.) про заборону осліплення співцями своїх дітей із метою продовження кобзарської династії [43, с. 21]. Проте статистичні дані кінця ХІХ ст. свідчать про досить значну кількість співців. Зокрема, за підрахунками П. Мартиновича, у 80-х роках ХІХ ст. на українських етнічних землях нараховувалося близько 3000 лірників, кобзарів і стихівничих [80, с. 13-14].

ХІІ Археологічний з'їзд (Харків, 1902 р.) привернув увагу широкого суспільного загалу до мистецтва і побуту незрячих співців. Громадські діячі роблять спроби покращити побут співців організацією спеціальних мистецьких закладів для незрячих, клопотаннями перед адміністратив-

ними органами про вільне кобзарювання співців у містах тощо. Набув поширення процес виведення кобзарів на концертну естраду, організації нетрадиційних співоцьких ансамблів. Це призводило до виокремлення з-поміж кобзарських громад кобзарів-артистів, які, пристосувавшись до модних запитів тогочасної аудиторії, відходили від старих виконавських традицій і норм [199, с. 123-131].

Революційні події в Україні 1917 року сприяли деякому поживленню традиційного співоцтва. Ліквідація поліційного режиму, що переслідував співців, відновила можливість вільного кобзарювання, а зростання національної свідомості в українському суспільстві заактуалізувало потяг до традиційного кобзарського репертуару (дум, псалмів, пісень). У репертуарі співців з'явилися й нові, складені ними твори, як відгук на поточні історичні події [199, с. 19]. Характерною ознакою «революційного» періоду (1905–1920 рр.) стали також спроби політизації співців, використання кобзарів і лірників як «агітаторів», розповсюджувачів листівок та зв'язкових між різними політичними угрупованнями. Є свідчення і про участь народних співців у «новореволюційні часи» в різних військових формаціях [199, с. 21-27]. З утвердженням в Україні радянської влади до незрячих співців починають застосовуватися репресії, а традиційні кобзарські об'єднання переслідуються [199, с. 58-81]. Після репресій, масових знищень і голодомору 1932–1933 рр. рештки співців влада використовує з ідеологічною метою для поширення свого впливу на суспільство [142, с. 25]. Відомості про останніх співців (лірників і стихівничих) належать до 90-х років ХХ ст.

Таким чином, у розвитку незрячого співоцтва історичними періодами були: період виникнення, який характеризується пов'язаною з волхвівством давньоязичницькою традицією «старцівського» кощуноспіву (до ХІІ ст.); період розвитку, складовими якого були етапи, пов'язані з християнським паломницьким рухом «калік перехожих» (ХІІ–ХV ст.ст.) та субкультурою запорізького козацтва (ХVІ–ХVІІІ ст.ст.); період маргіналізації

(XIX–поч. XX ст.), та період репресій і фізичного винищення (20-40-ві роки XX ст.).

Проблема соціальної реабілітації незрячих, очевидно, була актуальною у всі епохи. Можна припустити, що у вирішенні цього питання провідна роль належала релігійним інститутам: створюючи для незрячих елементарні побутові умови існування, жерці, а згодом християнські священики сприяли адаптації цієї категорії і деякій її самореалізації (зокрема мистецькій).

Тільки незначна частина незрячих перебувала під опікою родичів і була цілком забезпечена матеріально. Щоб вижити, більшість незрячих намагалася виконувати доступну господарську роботу та займалася дрібним рукоділлям, що давало невеликий прибуток. Найпоширенішим індивідуальним (домашнім) та гуртовим (мануфактурним) виробництвом незрячих було: сукання мотузок, плетення кошків, рибальських сіток, віників, віжок та ремінців, різьблення посуду, виготовлення простих галантерейних виробів (гребінців, шпильок, гудзиків тощо) і навіть бондарство. До того ж, усі лірники, за звичаєм, самостійно майстрували ліри і деталі до них [200, с. 67].

Крім того, незрячі завжди були бажаними півчими в церковних хорах та музикантами у світських оркестрах. Про феномен українських незрячих музик згадувало багато авторів. Зокрема, Стефан Гіллер зазначав, що серед різноманітних музикантів на Україні найбільше було незрячих. Це пояснювалося стійким стародавнім переконанням, що лише сліпці володіють унікальним музичним талантом. Волость оточувала своїх сліпців-співаків великою повагою, не цурався поважності й сам музикант [93].

До клану незрячих співців увіходили дві основні групи. Першу складали музики, які співали під супровід музичних інструментів, – гуслісти, гудобніки (гудці), бандуристи, кобзарі, лірники, лютністи, торбаністи. Другу – стихівнічі та псальмопівці, які співали без музичного супроводу.

Незрячі співці становили собою окремий народний прошарок, вступ до якого зумовлений певними умовами і

випробуваннями [43, с. 16-18]. Співоцька «професія» вимагала від адептів значних моральних та інтелектуальних сил, тому далеко не всі зацікавлені ставали співцями. Незрячому було значно легше, безпечніше і простіше утримувати себе і свою родину дрібним майструванням, жебрацтвом або «цивілізованим» псальмопівством у церкві чи грою у світських музичних оркестрах. Через те в Україні співці посідали серед розгалужених сліпецьких корпорацій цілком окреме й незалежне місце.

Особливістю соціального статусу співців був низький (жебрацький) соціальний статус, що сполучався з високим авторитетом у суспільстві. Жебрацтво було основним засобом існування співців і, крім того, їхнім основним життєвим стилем. Але, поряд із тим, жебрацтво співців відрізнялося від звичного жебрацтва такими рисами:

– воно не було елементарним випрошуванням милостині – винагорода здійснювалася в обмін на виконання співоцького твору. Отже, йшов процес обміну інтелектуально-творчого продукту на матеріальну винагороду. На думку К. Студинського, незрячі співці вабили до себе народ не скаргами про своє убожество, але звуками і змістом пісень, котрих не в змозі була затримати пам'ять співакарільника або співака-робітника, зайнятого іншою роботою [Див.: 175, с. 4]. Від простих жебраків незрячі співці різняться також володінням грою на співоцьких інструментах і особливим репертуаром, що був недоступний іншим; водночас, незрячі співці вважалися найхарактернішими носіями народної філософії і поезії, що є однією з переконливих причин поважного ставлення до кобзарів із боку поспільства [103, с. 43].

– жебрацтво співців було сезонним (у проміжках між мандрівництвом співці займалися господарськими підробітками, суканням мотузок, плетінням рибальських сіток, кошиків тощо);

– позірним виокремленням із середовища старців. Більшість співців не вважали себе звичними старцями, наголошували на своїй окремоті і вищості; вважали кобзарство

ремеслом, що стоїть понад споживацьке старцівство. Коли етнограф В. Харків запитав лірника Самсона Веселого, чи є в їхньому районі сліпі кобзарі, той відповів: «Сліпці є, та не грачі» [Цит. за: 200, с. 62]. «Перш за все я вже не жебрак, а співець, – говорив молодий кобзар Єгор Мовчан, коли роздобув для себе бандуру. – Хоч ще нічого й не граючи на бандурі, тільки прибренькував щось до свого співу, а слухачам і те добре здавалося» [178, с. 13]. За свідченнями галицького лірника Я. Златарського, зі звичайними старцями лірники мало сходяться, а коли трапляється, то лише з дідом «ученим» і то тільки на відпустах» [65, с. 114]. «Вони (городові) дуже не долюблюють нашого брата, за старців вважають і гонют геть звідсіль», – жалівся на поліціантів харківський лірник Іван Петрик [30, с. 387]. Зафіксовані також окремі свідчення про співців, які зібрану милостиню роздавали між знедоленими зрячими людьми (Гаврило Зелінський, Павло Семененко) [200, с. 132-133].

У слобідських співців існувала специфічна манера поводження в суспільстві, яка відрізняла їх від інших прохачів; під час кобзарювання просто неба (виняток становило церковне подвір'я) співці з почуття власної гідності ніколи не скидали перед слухачами шапок, а грали і співали з покритими головами; милостиню ж збирали в іншу шапку або кухоль [200, с. 61]. Подібний звичай спостерігався й у волинських лірників, у яких для співоцького майстра вважалося приниженням ставати на коліна, а прохачькі функції виконував тільки кобзарський учень [21, с. 657]. Лірники шляхетніші порівняно з іншими жебраками. Вони не протягують докучливо руку за милостинєю, а терпляче очікують до себе уваги. Народ, який завжди їх цінить, ніколи не пройде, не подавши милостині [Див.: 200, с. 61]. Люди, допомагаючи незрячим співцям, убачали в цьому високий мирянський обов'язок: селяни роблять пожертви співцям не з огидою і гордим презирством, а з побожною смиренністю, вважаючи це важливою справою [21, с. 661]. Не випадково прості люди, за свідченням самих співців, чітко відрізняють співців від звичайних жебраків. «Люде лірника більше люб-

лять, ніж старця без ліри», – говорив чуднівський лірник К. Костюк [152, с. 130]. Цілком природньо, що сприйняття співців поспільством було особливим.

Постать незрячого викликала не лише природній жаль і співчуття. У вустах незрячого молитовний спів набував незвичайної глибини і проникливості. Тематика співоцького репертуару є по-особливому близькою і рідною народному слухачеві – кожен слухач проектує почуте на власне життя, проникливий спів і гра на лірі спонукають до особливого душевного стану і викликають на очах слухачів сльози [21, с. 661-662]. Слухацька уява, вслід за співогрою незрячого, підхоплювала виспівувані образи, домальовувала їх дії, несвідомо надаючи думкам кобзарів могутньої пророчості. «Колись нищих дуже вважали і запитували поради в них – це було задавна. І так слухали, що сліпий старий скаже, і по цьому так було», – говорив лірник К. Костюк [Цит. за: 65, с. 113-114].

Опосередкованим свідченням того, що в селянському суспільстві співці не вважалися звичайними жебраками, є і той факт, що під час сплати податків місцева влада часом не враховувала інвалідності кобзарів, вважаючи їх здатними до гідних заробітків. Так, наприклад, кобзар Андрій Шут сплачував державні податки на рівні зі зрячими односельцями. За радянських часів непосильними податками нарівні зі зрячими обкладався харківський кобзар І. Кучугура-Кучеренко, у якого міліція вкотре намагалася конфіскувати за борги навіть бандуру [79], [199, с. 36].

Віртуальний вплив традиційного співоцтва на суспільство зберігся досьогодні. Зокрема, під час «кобзарської практики» у 1989-2000 рр. автор на власному досвіді переконався у чіткому виділенні виконавця-бандуриста (лірника) з-поміж інших вуличних музик і жебраків та взагалі в особливому ставленні сучасних мешканців України до традиційного кобзарського мистецтва. Займаючись автентичним виконавством на бандурі, автор психологічно ніколи не відчував себе жебраком, а навпаки, ототожнюючись із давніми співцями, отримував своєрідний духовний досвід і

моральний стимул до самовдосконалення (див. додаток А).

Чимало дослідників, митців і самих кобзарів указують на незвичайну інтуїцію, чутливість і взагалі надприродні здібності співців; за свідченням кобзаря А. Парфиненка, іще на початку ХХ століття люди віддавали перевагу незрячим віщунам та гадалкам [200, с. 64]. За розповсюдженням у народі уявленням вважалося, що незрячі точніше, ніж зрячі, уловлювали зміни долі й могли вчасно вказати на шляхи подолання життєвих труднощів. Власне, і сам А. Парфиненко до кінця життя природно поєднував кобзарство, провісництво й цілительство. Феномен «кобзарського універсалізму» вражав дослідників і спонукав їх до роздумів про особливу роль, яку співці виконували в давнину [65, с. 156]. Незрячі герої народних легенд нерідко виступають індикаторами морального стану суспільства. Тому для «спитування» (випробування) людей подобу незрячих старців приймають сам Господь Бог і його апостоли [200, с. 64].

Таким чином, особливості маргінального становища незрячого співоцтва визначалися обумовленим каліцтвом та обмеженими можливостями соціальної адаптації жебрацьким статусом, що сполучався з високою самооцінкою кобзарів, їх авторитетом і пошаною в суспільстві.

Побут парарелігійних незрячих співців визначався такими рисами:

- пластичною пристосованістю до ритму щоденного селянського і міщанського життя;
- залежністю співоцьких заробітків від рівня заможності, релігійності, етнічного складу населення, інтенсивності трудової діяльності і культури його дозвілля;
- відповідальним ставленням до родинного життя;
- корпоративністю в професійній діяльності, солідарністю у повсякденному житті, щирістю і чуйністю в стосунках між собою та іншими незрячими.

На основі ретроспективних етнографічних матеріалів автором здійснена реконструкція важливих елементів кобзарсько-лірницького побуту ХІХ–ХХ ст.ст. [Див.: 200, с. 68-86].

Система самоорганізації незрячих співців нагадувала своєрідну «державу в державі» зі своєю ієрархією, звичаями та законами. Суворотаємність і закритість для мирського світу була чи не найсуттєвішою особливістю кобзарських цехів. Кобзарський прошарок структурувався в цехові об'єднання, що виникали практично в кожному повіті, де жили співці. За звичаєм, кожен співоцький цех мав свого цехмайстра. Очолював місцевий цех цехмайстер, який підпорядковувався лише «цехмайстру всього співоцького братства». Середовище співців було замкнутою системою, куди допускалися винятково незрячі адепти. Проникнення до співоцького товариства зрячих або неініційованих було суворо заборонене. Про це, зокрема, згадував Іван Гуменюк: «Цех був винятково лірницький, звичайні сліпці в ньому участі не брали. Видющих у цех не приймали» [Цит. за: 65, с. 120].

Проте, щоб не зашкодити своєму іміджеві, вивіреному серед поспільства, і не змінити ставлення громади, від якої економічно залежали, незрячі співці мусили ретельно маскувати своє внутрішнє життя. Очевидно, утворювані співцями корпоративні об'єднання виконували не тільки функцію захисту професійних і громадських прав своїх членів, як, наприклад, середньовічні ремісничі цехи: вони виконували і глибші функції, зокрема культивування в середовищі незрячих співців певних світоглядних настанов, духовних орієнтирів, особливого способу мислення.

Співоцька «держава» конспірувалася від зовнішнього світу «подвійною» поведінкою співців. Простолюди практично нічого не знав про внутрішній устрій цехового життя незрячих співців, маючи, водночас, відомості про існування кобзарського цеху; конспіративна таємничість внутрішнього побуту співців автономізувала кобзарський прошарок від інших суспільних груп [51, с. 125]. Водночас, простолюди завжди мимохіть стежив за гуртом незрячих, вважаючи кобзарів і лірників носіями цінної громадської та комерційної інформації.

Як доводять факти, кобзарські і лірницькі цехи існували до 20-х років ХХ ст. Так, у 1925 році лірник Каленик

Костюк говорив, що «в Перемишлі... і тепер є цех» [Цит. за: 65, с. 120]. Центр низового кобзарського цеху розташовувався в одному з повітових містечок на території братства. У такому містечку співці обирали церкву, ставали її парафіянами і проголошували головною братською святиною. У цеховій церкві кобзарі зберігали цехову ікону, корогву і «невгасиму» лампадку. Догляд за лампадкою був святим обов'язком кожного братчика, – серед співців існувало повір'я: доки горітиме братська лампадка, доти й існуватиме кобзарське товариство. Тому, на зібрані у співоцькій громаді гроші додатково винаймали з церковної прислуги особу, яка повинна була стежити за вогником «невгасимої лампадки». Наприклад, за свідченням чернігівського кобзарського панотця Терешка Пархоменка, «центром сосницьких співців була Мена. Там у церкві сліпці мали свій образ, перед яким горіла негасима лампадка; на се давалася щороку певна сума з братських доходів» [Цит. за: 65, с. 120].

Іншим важливим кобзарським символом була цехова короґва, що також зберігалася у братській церкві. Так, за описами цехова короґва косянтиноградського кобзарського цеху мала такий вигляд: на червоно-малиновому тлі намальована була «бандура Запорізька без приструнків, голівкою вверх, а корпусом униз, і над бандурою булава горизонталею лежача, а бандура вертикалью. І це образує так як букву Т» [89], [80, с. 14].

Вищим керівним органом кобзарського цеху були загальні братські збори. Збори поділялися на чергові і термінові. Як згадував харківський кобзар Хома Семененко, чергові збори відбувалися на «весняного» або «серпневого» Спаса, а позачергові збігалися з іншими великими святами чи ярмарками. Нерідко такі збори припадали на Трійцю і Покрову. Традиційним місцем зібрання співців до середини ХІХ ст. вважався Броварський ліс між Переяславом і Києвом, а також «таємна місцина» під Курськом [70, с. 312-317]. Галицький лірник Головатий оповідав, що перед відміною панщини на Буковині біля Чернівців зійшлося віче лірників, де були присутні понад 200 співців,

здебільшого з Центральної і Східної України. Цей факт може вказувати на зв'язок, який існував здавна між лірниками різних територій етнічного розселення українців; іншим прикладом таких зв'язків слугує й особлива поетаємна «лебійська» мова, яка є спільною для всіх українських співців [65, с. 119], [200, с. 127-130], [105, с. 388-433].

На розгляд загальноцехових зборів виносилися дуже важливі питання, зокрема переобрання старшини, розглядалися суперечки і скарги братчиків, чинився суд, виконувались обряди прийому до громади нових кобзарів, надавалася допомога найбіднішим та тим, хто одружувався [70, с. 313-315]. Так, Терентій Пархоменко розповідав, що в Мені регулярно відбувалися збори співоцького гурту. На цих зборах вирішувалися практичні моменти співоцького життя: розподілялися території кобзарювання, відбувався суд над винними, прийом нових членів, визначення права на панотцівство тощо [64, с. 126-128].

Округові цехмайстри разом із головним цехмайстром складали судну («судню») панотчу раду – основний керівний орган між кобзарськими зборами. До правління цеху з обмеженим правом голосу належали, крім того, скарбник (зберігав цехову касу) і ключник – співець, який зберігав ключ від цехової скарбниці [Цит. за: 65, с. 127]. Скарбник відповідав за ведення всіх «нотаріальних» справ цеху, стежив за розподілом допомоги нужденним і фіксував скарги братчиків. На рівні повітових цехів судну раду очолювали всі панотці повіту – кобзарі, які мали своїх учнів. Старшинство часто впливало на поведінку співця. Наприклад, лірницький панотець Никон за свідченням подільських лірників, отримавши посаду, вже «ходить не так, як ми, а так, як дяк» [21, с. 671].

Основу ієрархії кобзарського цеху, за свідченням П. Древченка, складали «вольні майстри» – кобзарі, які, склавши свій вищий професійний іспит (т. зв. «визвілок»), могли набирати собі учнів [200, с. 83-84]. Ця група мала вирішальні голоси у всіх обговореннях та ухваленні рішень. Трохи нижчий рівень займали всі повітові підмайстри – ті

кобзарі, які, склавши свого першого професійного іспита на право самостійного кобзарювання (т. зв. «одклінщину»), отримували право самостійно кобзарювати, але ще не могли набирати собі учнів. Найнижчий щабель займали кобзарські учні. Права й обов'язки учнівського стану були суворо регламентовані: учні могли бути присутніми на цехових зборах, але не мали права голосу. Кобзарські поводарі, особливо якщо були зрячими, до зборів не допускалися.

Очоловувалися кобзарські цехи цехмайстрами, які за своїм статусом нагадували європейських «старечих королів» [103, с. 2]. Цехмістри не ходили по світу за мирським подаянням, а жили прибутками від навчання своїх незрячих учнів. За свої навчальні заклади цехмістри платили, як за ремесло, нарівні з ремісничими цехмайстрами [182]. Цехмайстер мав значні права і привілеї, проте його обов'язки були не менш важливими. Цехмайстри відповідали за всі цехові справи перед кожним братчиком і перед світським начальством. Так само, як цехмайстер відповідав за провини всіх майстрів і підмайстрів, відповідальність за своїх учнів і поводарів несли кобзарські панотці [64, с. 129].

Серед тих кіл, що впливали на особливості самоорганізації, побуту, світоглядних орієнтирів, напрямку творчості, а також, певною мірою, сприяли суспільній адаптації незрячих співців, була церква і парацерковні установи (шпиталі, сиротинці, школи), військові (козацькі) об'єднання, інтелігенція. Під впливом зазначених світських і релігійних середовищ незрячі співці за сторіччя організованого існування утворили пластично пристосовану до ритму суспільного життя корпорацію зі своїми традиціями, звичаями і неписаними законами.

Світоглядна система незрячих співців складна і неоднозначна; синкретизм кобзарської філософії зумовлений нашаруванням багатовікового впливу середовищ-субстратів та психофізіологічними особливостями сліпої людини.

Незрячість, жебрацький статус і парарелігійна духовна основа обумовлювали особливості світосприйняття, сві-

топереживання і самоорганізації співців. Зокрема, наочна й чуттєва картина світу співців формувалася під впливом фізіологічних закономірностей рецепції незрячої людини, її психологічних особливостей тощо. Християнська віра посилила потенційну здатність незрячих співців до більш глибокої зосередженості на речах духовного плану і позначилася на творенні співцями комплексу оригінальних світоглядних уявлень. Доктрина християнства суттєво вплинула на узагальнено-емоційне ставлення співців до світу (світопереживання). Виявлене в традиційному співоцькому репертуарі (думи, псалми) світопереживання співців характеризувалося жалісливим сприйняттям світу, що «загруз у гріхах», переважно апокаліптичним емоційним тлом, культом страждань, як передумовою морального очищення [44, с. 267].

Загалом, світогляд українських незрячих співців є багатоконпонентною функційною системою. З одного боку – це еталонний взірець традиційного народного світогляду з усім складним спектром вірувань і душевних переживань українців [19, с. 10-11]. З іншого – це світогляд відмежованої каліцтвом (незрячістю) маргінальної групи, яка, постаючи на засадах християнського аскетизму і подвижництва, одночасно зберігала риси самодостатності, винятковості й месіанства в наслідуванні та проповідуванні християнських істин. Зокрема, незалежно від реального матеріального співоцького добробуту слід відзначити послідовну відданість жебрацькому статусові, яку можна пояснити не споживацьким комплексом, а глибинними світоглядними настановами. Відчужений від життєвого прагматизму й усунутий від процесу виробництва та отримання матеріальних благ співець-сліпець не тільки не може забагатіти, але він ще й не має права спокушатися на багатство (знову ж таки, за негласними законами старцівства) [43, с. 15]. Така позиція стимулювала в суспільстві чітке вирізнення співців серед решти жебраків, піднесення їх до рівня «еліти старцівського клану», приносила їм високий авторитет і повагу. Іще на початку ХХ ст. селяни вважали, що незрячість – це

Богом призначене випробування за людські гріхи, а незрячі співці – це живі мученики, які спокутують гріхи людства. Тому, люди при скруті просять співців молитися за живих, померлих, за худобу, врожай і т. д. «Як починають сіяти, то просять, щоб молились; як починають збирати хліб, теж просять», – говорив лірник К. Костюк [Цит. за: 65, с. 41].

Співці були активними подвижниками народного християнства, що стало стрижнем духовного й епічного репертуару співців. Саме через псалми і думи виразно простежується синкретизм ціннісних систем язичництва і християнства, які, проте, не конфліктують між собою, а творять єдиний духовний субстрат. Зокрема, у співоцьких псалмах Бог – це цілком земна людина-мученик, яка страждає за гріхи людства. У вустах співців Бог, незважаючи на зовнішню християнську належність, виявляє риси дохристиянських божеств і постає охоронцем первинних людських осередків – родини і роду, ревнителем родової моралі. Моралізаторський мотив: «Хто батька-матір зневажає, того бог карає», – є доміантним для багатьох співоцьких творів, зокрема, думи «Про бідну вдову» [185, с. 105-109]. Така позиція суголосна засадам язичницького культу роду і родової моралі, це, на думку М. Гримич – «протилежний до християнської ідеології етос», що не відповідає канонічно-богословському Богу, який вчить, що його справжнім adeptом може бути лише той, хто зможе зректися батька, матері, свого роду [44, с. 269]. Отже, зведення до земної іпостасі і десакарлізація Бога, поєднання його з силами природи, наділення рисами охоронця роду є характерними виявами народного християнства, яке поєднувало традиційне язичництво і візантійське православ'я. Поряд із Богом у людському світі діють і його adeptи – апостоли, святі мученики і проповідники, а також Божа Матір. Характерно, що Бог і святі діють у сув'язі з силами природи, спілкуються з Землею і Небом, протидіють хтонічним істотам.

Репертуар співців насичений міфологічними образами, зокрема архетипними образами Змія («Пам'ятниці» Г. Рогозянського) [82, с. 89], Матері-Землі (псалм «Зем-

ля плачеться, ридається») [88, с. 1-3], Світового Дерева (псалм «Древо-древо трисвятоє») [58], калинового мосту, як засобу переходу в потойбічний світ (псалм «Ой по мосту, мосту, та й по калиновім») тощо. У побуті традиційних співців до ХХ ст. зберігалися й деякі реліктові залишки язичницьких культів, що парадоксально уживалися з християнськими. Зокрема, особливе місце в незрячих співців займало Сонце, яке ототожнювалося з джерелом фізичної зрячості, мирської втіхи і радості. Всупереч суворим моральним обмеженням кобзарсько-лірницької доктрини незрячості, деякі зі співців, поряд із християнськими молитвами щоранку проказувалися молитви до Сонця в надії бодай частково повернути зір. Спостерігаючи моління до Сонця харківського кобзаря Єгора Мовчана, його учень Володимир Перепелюк склав пісню, яка так і називалася – «Молитва до Сонця Єгора Мовчана». Така позиція радикально суперечила іншій, коли незрячі співці використовували Сонце як ритуальний засіб осліплення своїх дітей для продовження співоцької династії. У літературних записах зустрічаються згадки про особливий обряд, що називався «хрещенням сліпців» або «почесним осліпленням», виконуваний сліпими співцями щодо своїх дітей [200, с. 74-75]. Поряд із поклонінням Сонцю, серед незрячих співців культивувалося особливе ставлення до Землі, яка служить співцеві надійним опертям, вказує шлях, дає життєві сили. У багатьох репертуарних творах співців ставлення до Землі – шанобливо-молитовне, перед нею схиляються Бог і святі. Зокрема, у псалмі «Земля плачеться, ридається» Господь Бог заспокоює і втішає розхвильовану людськими діяннями «Матір Сиру Землю». У кобзарських переказах ставлення до Землі посилюється психофізіологічними особливостями незрячої людини, яка, завдяки розширенню її рецепції, чутливіше за зрячих відчуває землю не лише як тверду опору, але й як джерело цінної життєвої інформації [130, с. 13].

Серед співців побутував широкий арсенал замовлянь і заклинань. Зокрема, як уже зазначалося, кобзар

А. Парфиненко знав кілька таких заклинань, що співалися жебраками «на смерть» чи «на життя»; від кобзаря П. Древиченка записано кілька співаних заклять на порушників співоцьких законів; деякі співці володіли різновидами традиційної прогностичної магії і нерідко займалися віщунством (Мусій Вернигора, Журавель, Анатолій Парфиненко тощо). Відсутність зору спонукала співців до «внутрішніх» інтелектуальних видів ворожінь, зокрема з різноманітними маніпуляціями цифр [200, с. 167-169].

Виявом кобзарського світогляду стали принципи побудови внутрішнього (внутрішньоцехового) життя співоцьких організацій, специфічний спосіб мислення і характерний спосіб життя співців, що регламентувалися сакральними дванадцятьма «Вустинськими статутами». «Вустинські статuti», або «Вустинські книги», були зібранням логічно укладених заповітів, настанов, філософських роздумів, а також присяг, заклять, різножанрових співоцьких творів, основ лебійської мови, практичних порад тощо. «Вустинські книги» передавалися від майстра до учня в процесі послідовного освоєння неофітом співоцького фаху. Структурно книги мали окремі розділи, «проміжки», «уступи», де містилися розподілені за тематикою і спрямуванням співоцькі «мудрості». «Вустинські книги» була основою *навчальної системи* незрячих співців, що забезпечувала диференційований відбір неофітів, їхню психологічну, моральну, світоглядну і мистецьку підготовку та ініціацію кобзарським середовищем. Загалом, навчання було одним із ключових елементів інституту незрячого співоцтва і єдино можливим засобом досягти легітимності професійної співоцької діяльності. Принциповими елементами системи «співоцької освіти» були позитивна цілеспрямованість, щирість і терплячість учня; сукупність багатоступневих заходів, спрямованих на «переламування» світських і споживацьких звичок новачка, на виховання контролю над своїми емоціями і фізіологічним станом, гідного долання незгод і труднощів, а також навчання навичкам спілкування з різними психологічними типами

людей. Доцільність співоцького принципу «передавати учням не все, що знаєш» обумовлювалась прагненням панотця активізувати в учня пізнавальні й творчі процеси, що методично сприяло б зростанню учнівської майстерності, служила б стимулом до учнівського самовдосконалення. Глумачення основних принципів *традиційного навчання* кобзарів і лірників, а також авторська реконструкція системи дванадцяти «Вустинських статутів» подана автором у книзі «Шлях звичаю» [200, с. 99-196].

Слід звернути увагу і на те, що протягом XVIII–XX ст. ст. навчання незрячих співців втрачає незайману «вустинську» чистоту. Поряд із традиційною усною формою все більшого значення набуває опосередкована книгою письмова форма засвоєння репертуару. Доведено, що співці XVIII–XX ст. частину репертуару переймали з письмових джерел за допомогою школярства, духівництва, інтелігенції тощо [73, с. 109].

Загалом, зібраний комплекс матеріалів у поєднанні з багаторічною послідовною практикою системного моделювання елементів самоорганізації, навчання та творчої самореалізації давніх співців дозволяє наблизитися до відповідного розуміння знаково-символічної системи та визначити світоглядні засади незрячих співців, в основу яких було закладено:

- християнську доктрину і систему цінностей, поєднаних з архаїчними язичницькими уявленнями;

- особливе ставлення до свого каліцтва – незрячості – як до карбу богообраного служіння людям, власної винятковості, що автоматично забезпечував (при дотриманні співоцьких законів) благоденне життя після смерті. Цілком вірогідно, що таким переконанням можна пояснити розповсюджений у співоцькому середовищі звичай осліплювати своїх дітей. Не тільки матеріальне зацікавлення спонукало до страшного каліцтва, але й намагання батьків забезпечити, на їхню думку, духовну перспективу своїм дітям. Подібне пояснення має і жебрацький спосіб життя. Жебрацький статус – засіб духовного очищення, шлях до

Бога через приниження. Звідси – месійність у поведінці, судженнях, репертуарі і, власне, процесі співоцького виконавства. Цим пояснюється і властива співцям сакралізація своєї місії та гуруїзація видатних adeptів кобзарства;

– дуалістичне уявлення про поділ світу на грішну «миро-світську» частину, яку наповнювали зрячі люди, і «божеську», праведну частину людства, утворену незрячими. Такий дихотомічний світоподіл зумовлював домінанту внутрішньої і зовнішньої поведінки співців, пояснював їхній жебрацький спосіб життя, жалібливе і поблажливе ставлення до мирського світу та підвищені моральні вимоги до представників свого кола;

– переконання про необхідність дотримання у повсякденному житті і важливість поширення в суспільстві консервативних ідей родинної моралі та родової честі. Праведність в уяві співця – це побожне християнське життя, влаштоване за традиційними родовими законами і звичаями. Корпоративне дотримання співоцьким колом законів праведності, аскетичний триб життя були неодмінними умовами існування співоцьких громад. Моральне падіння когось зі співоцької громади накладало відповідальність на увесь співоцький цех.

Етичний кодекс співців стисло формулювався у кобзарських настановах перед вступом до співоцького цеху і під час кваліфікаційних іспитів-обрядів «одклінщини» та «визвілки». Не заперечуючи офіційного богослів'я, «Вустинські статuti» пропонували позацерковний рівень спілкування з Богом. Традиційне співоцьке виконання псалмів, кантів, молитов та інших духовних творів для людей біля культових споруд, на базарах, вулицях нагадувало класичні варіанти паралітургії, позацерковного християнського проповідництва [19, с. 4].

Творчість незрячих співців орієнтувалася на відображення узагальнених переживань і настроїв суспільних прошарків, класів, цілого народу. Цим пояснюється сакралізація співцями епічної спадщини, строгість кобзарської цензури в легалізації новотворів і поважне ставлення

до старосвітського репертуару та традиційної манери його виконання.

Цілком очевидно, що процес вивчення дванадцяти «Вустинських книг» удосконалював адаптаційні можливості незрячого співця. Багатий мистецький, філософський і практичний набуток піднімали незрячого співця від жебрацького рівня до рівня служителя вищим цінностям.

Невід'ємною частиною світоглядної системи незрячих співців були музичні інструменти. Належачи до важливих елементів знаково-символічної системи субкультури незрячих співців, музичні інструменти відповідали універсальним вимогам співоцьких інструментів, були наділені сакральними якостями і слугували засобом соціальної реабілітації та джерелом матеріального забезпечення співців [200, с. 42, с. 119].

Таким чином, однією з характерних форм українського співоцтва є парарелігійне, т. зв. *старцівське* («*старчеське*») співоцтво або *кобзарство*, що об'єднувало традиційних народних виконавців духовного і світського репертуару.

До маркерів кобзарського стану належали *інвалідність* (незрячість) і *жебрацький статус* співців. Традиційним способом життя незрячого співця було *сезонне мандрівництво*.

Стереотип незрячого співця зберігався в народній свідомості включно до початку ХХ ст.; зрячих співців, які імітували або наслідували кобзарів, суспільство не сприймало.

Українське кобзарство мало всі характерні риси інтегрального співоцтва: усна традиція опанування і передачі співоцького мистецтва; професійна організованість у цехи, усталені звичаї, закони, моральні засади, філософія, особливий «співоцький» спосіб життя. Кобзарство належить до народного співоцтва і займає проміжне місце між світськими і духовними формами інтегрального співоцтва.

Клани українських співців об'єднували кілька спеціальностей – *кобзари*, *бандуристи*, *гусяри*, *гудошники*, *торбаністи*, *стихівничі*.

Визначальними рисами українського незрячого співоцтва є:

1. Низький (жебрацький) соціальний статус, що сполучався з високим авторитетом і пошаною в суспільстві.

2. Елітарне місце в ієрархії українського старцтва.

3. Доступність впливу духовних і світських установ, зокрема церкви, парацерковних установ (шпиталів, сиротинців, шкіл), військових (козацьких) об'єднань, інтелігенції.

4. Особливості самоорганізації:

– герметичність співоцьких середовищ;

– чітка ієрархічна структура і внутрішньоцехова дисципліна;

– прилаштованість співоцького побуту до ритму побутового життя суспільних середовищ;

– «паракобзарські» заняття співців (ремісництво, інформаторство, ворожбитство тощо).

5. Власна субкультура з характерною знаково-символічною системою, духовними цінностями, неписаними законами і традиціями, укладеними в сакральних переказах співців – т. зв. «Дванадцяти вустинських книгах (статутах)»; особливе ставлення до музичних інструментів, що надіялися сакральними якостями і слугували засобом соціальної реабілітації та джерелом матеріального забезпечення кобзарів.

6. Особливий «співоцький» світогляд, що визначався християнською доктриною і системою цінностей, поєднаних з архаїчними язичницькими уявленнями. Система співоцького навчання забезпечувала диференційований відбір учнів, їхню психологічну, моральну, світоглядну і мистецьку підготовку, ініціацію до співоцького середовища.

Творчість незрячих співців, основу якої склали епічні та релігійні твори, була зорієнтована на відображенні узагальнених переживань і настроїв суспільних прошарків, класів, цілого народу.

Незважаючи на своє маргінальне становище, кобзарство відігравало в житті суспільства важливу роль, а саме:

– своїм мистецтвом, уснопоетичним («вустинським») набутком і способом життя співці стверджували традиційні

константи українського суспільства;

– мистецтво кобзарів сприймалося громадськістю як символи національної свідомості і важливий, психологічно амортизувальний чинник, що полегшував умови повсякденного буття суспільних груп;

– незрячі співці були неконтрольованим, паралітичним джерелом морального авторитету серед громадськості, що стимулювало суспільство на спротив тоталітарним устроєм.

Визначна суспільна роль співців спонукала колоніальні режими застосовувати до незрячих співців різноманітні репресивні заходи, що були спрямовані на знищення традиційного кобзарства і профанування його мистецького набутку.

1.2.2. Особливості скоморошої традиції

Окреме місце в світській співоцькій традиції належало середньовічним професійним виконавцям розважальних жанрів – т. зв. «ігрецям», «гудцям», «гусельникам», «глумотворцям», «веселим» та ін., – об'єднаним християнськими письменниками під універсальною назвою «скоморохи». Ув історичному розвитку скомороства простежуємо періоди становлення (X–XII ст.ст.), розвитку (XII–XVI ст. ст.), занепаду (XVI–XVII ст.ст.).

Як свідчать пам'ятки давньоруської писемності, скомороша традиція виникла ще до XI століття – доби розквіту київської князівської держави, її культури і мистецтва [13, с. 39]; відомі фрески Софійського собору в Києві (дві композиції за участю скоморохів: інструментальний ансамбль та виконавець на кобзоподібному інструменті) говорять про усталений на той час склад музичних виконавців.

Можна припустити, що на етапі свого становлення професійна група скоморохів першочергово орієнтувалася на обрядові потреби суспільства, виконувала функцію зачинателів народних ритуальних дійств [158, с. 304]; подібною була функція скоморохів і при князівських дворах. У старинах т. зв. «Київського циклу» зображено бенкети князя

Володимира Святославовича за участю скоморохів. Уважається, що скомороше виконавство з використанням ритуальних гусел на князівських трапезах було частиною давніх язичницьких ритуалів [115, с. 292]. Проте, з розвитком народного культурного життя скоморохи трансформувалися в розгалужений стан універсальних музик, співців і акторів.

Розквіт скомороства пов'язаний із добою найвищого розвою київської князівської держави, розширенням її міжнародних контактів, а також формуванням культурних середовищ (аристократичного, народного, церковного). Відносна децентралізація та різноманітність економічного розвитку етнічних українських земель сприяли вкоріненню мандрівницької форми існування скомороства, староукраїнські скоморохи безборонно ходили до європейських країн і були відомими далеко за межами Русі. Є свідчення, що «за часів Конрада з Югінгема (...) в Марієнбург приходили піснярі, йшли вони з різних сторін (...) З Русі також прийшли скоморохи». Там же йшлося, що 1415 р. «на двір Ягелла приходили руські лютнярі»; у XVI ст. скоморохи ходили до Італії [Цит. за: 108, с. 26].

За своїм суспільним станом скоморохи були неоднорідні. Переважна більшість із них працювала в селянському і міщанському середовищі, проте існують свідчення про існування групи т. зв. двірських скоморохів, яка орієнтувалася на культурні запити вищих класів [188, с. 151]. Одним із наймодніших скомороших занять у високосвітському товаристві була інструментальна гра під час трапез та штукарські розваги. «...и сотворю тебе пир великий, и на пиру велю всякую потеху играти гусельникам и трубникам и пляску...», – йдеться в одному з джерел [Цит. за: 108, с. 25]. Коли митрополит Теодосій прийшов до князя Святослава і побачив у його покоях гусярів, які грали на бенкеті, то почав ганити князя. Святослав із поваги до благочестивого чоловіка припинив гру музик. Але не встиг Теодосій вийти за поріг – і музика знову заповонила князівські гридници [102, с. 107].

Частина скоморохів вела сезонно-мандрівний або й цілком осідлий спосіб життя з утриманням власних господарств. Це доводять факти заснування скоморошими групами великих і малих поселень. Приміром, у XVI ст. на Київщині і Житомирщині зустрічалось багато селищ із назвами Скоморохи, Скоморохов, Скоморошці, Скоморошена Лука, Скоморошковце, Скоморох і подібні [108, с. 26]; до сьогодні на Черкащині збереглися Скоморошки (Погребищенський район), Скомороха (Монастирищенський район); у Тернопільській області Скоморохи (Бучацький район), Скомороше (Чортківський район) [101, с. 55].

Побут осідлих скоморохів, очевидно, був близьким до побуту селян і міщан. Нарівні з селянами скоморохи обробляли землю й утримували домашнє господарство, а в містах тримали власні лавки і майстерні [188, с. 150-151]. Податки зі скоморохів брали нарівні з селянами та міщанами. Так, у XVI ст. в Луцьку, Клевані, Володимирі зі скоморохів брали податки такого ж розміру, як і з ремісників [108, с. 26].

Важливим етапом розвитку скомороства стало корпоративне оформлення співців у ватаги, братства, цехи [13, с. 24].

Скомороство з часом перетворилося на яскраво виражений інститут народного професіоналізму з його характерними рисами [169]. Крім особистих якостей, скоморох повинен був володіти навичками професійного актора, веселуна-потішника, штукаря, музики, імпровізатора, нарешті, епічного співця [74, с. 103-120]. Очевидно, якості і вміння скоморохів скидалися на вміння німецьких шпільманів, один зі старовинних цехових документів яких зафіксував вимоги до мандрівних професійних музик, якот: бути поліінструменталістом, мати поетичний талант, здатність до імпровізаторства, трюкацтва і лицедійства [140, с. 30]. Очевидно, процес навчання скоморохів був тривалим і передбачав універсальні для інституту народного професіоналізму кваліфікаційні «іспити» та ініціатійні обряди.

Протягом X–XVII ст.ст. мистецтво скоморохів стало невід'ємною частиною культури народу і вищих верств [169]. Зростання міждержавних комунікацій сприяло також міжнародному взаємокультурному обміну, а, отже, взаємобагаченню. Не виключено, що давньоруське скомороство чимало запозичило від подібних виконавців інших народів (шпільманів, жонглерів, гістріонів). Зокрема, розширення світського репертуару співців, запозичення пародійного жанру, уведення в обіг різновидів штукарства, лицедійства, народного театру, збільшення арсеналу музичних інструментів, розвиток ансамблевої форми гри тощо. Контакти скоморохів з іншими групами слов'янських співців сприяли закріпленню в середовищі скоморохів епічних жанрів, старин, а також славнів (славильних творів) [115, с. 287-291], [187, с. 45-50]. Водночас, зберігаються елементи архаїчної ролі скоморохів, як заводіїв язичницьких ритуальних дійств, ігрищ тощо [74, с. 5-7].

Мистецтво скоморохів стає невід'ємною частиною культури народу і вищих верств. Згадувані в церковних інвективах скоморохи постають виконавцями виразно світського репертуару, що протиставлявся офіційній доктрині візантійського православ'я [101, с. 54]. Загалом, виконавське мистецтво скоморохів як акторів, музик і співців вирізнялося:

- звеселювально-розважальним характером (сатиричні жарти, пародії, скоморошини, акробатичні номери тощо);
- наявністю елементів обрядового фольклору;
- використанням ритуальних музичних інструментів (гусел, гудка, кобзи, сопілки, дуди, бубна та ін.);
- співо-розповідями епічних творів (епічні казки, старини);
- супровідними танцями, дійствами, лицедійством, штукарством.

За участь у кулачних поєдинках скоморохів називали також «змагуніами» [71, с. 8], а за пересмішництво – «глумцями», «глумотворцями» [187, с. 189], [13, с. 46].

Особливості вокально-інструментального виконавства

скоморохів, зокрема рецитативно-скоромовний спів у супроводі гри на одному чи кількох музичних інструментах, імпровізація, збереження в репертуарі епічних творів (старин) засвідчують віртуозне опанування скоморохами співоцького мистецтва [148], [187, с. 188], [188, с. 147], [74, с. 81-101].

Музичними інструментами скоморохів були гусла (криловидні та шоломовидні), гудки, бубни, сопілки, труби, ріжки, а згодом – скрипка, кобза, волинки.

За згадкою церковних літописців, одяг скоморохів мав багато спільного з одягом європейських жонглерів [188, с. 145-146]. Візуально зовнішній вигляд скоморохів можна уявити з фресок Софіївського собору в Києві, а також мініатюр Радзивілівського літопису «Игрища межю селы», де зображено ритуальний русальський танок селян XI–XII ст.ст. за участю музик-скоморохів [22].

Світогляд скоморохів базувався, найвірогідніше, на традиційних давньоруських віруваннях, реалізовувався в їхній професійній діяльності, був спрямований на збереження власної інституції і вирізнявся:

- протилежною до догматичної православної системою цінностей, що базувалася на дохристиянських культурах і виявлялася в характерному «скоморошому» трибі життя, моралі, поведінці, а також творчості;

- сповіданням традиційних дохристиянських культів, які вони шанували, незважаючи на офіційну приналежність до православного віросповідання;

- сміховими формами творчої діяльності скоморохів (обрядово-видовищною, фольклорно-майданною тощо);

- плеканням визначальних «скомороших» рис – веселості, дотепності, молодецькості, фізичної вправності й витривалості;

- дотриманням суворої цехової корпоративності, що сприяла заснуванню окремих скомороших поселень.

Імовірно, скомороство було переважно династичною професією, що передавалася у спадок від покоління до покоління. Проте стати скоморохами могли також і

декласовані особи, які шукали бодай мінімальної соціальної адаптації.

Скомороша «професія» належала до т. зв. «відречених» родів занять [13, с. 31], тому на Україні ставлення до мандрівних співців-музикантів, як і в Західній Європі, не було однозначним. З одного боку, народ завжди підтримував скоморохів, запрошував їх на весілля, поминки, братчини, забезпечував матеріально. З іншого, церква вела непримиренну боротьбу зі скоморохами, вбачаючи в них прихильників язичницьких вірувань. Церква забороняла християнам брати участь у скомороших дійствах і вважала спілкування зі скоморохами гріхом. «Смеха бегай лихого; скомороха и слаточьхара и гудца и свирца не уведи у дом свой глума ради» [Цит. за: 158, с. 690], – йшлося в одній із церковних настанов. За переконанням церковних літописців, скомороше виконавство руйнувало благочестиві моральні засади християн. Св. Ісакію скоморохи ввижалися диявольськими спокусниками: «И удариша в сопели и в гусли и бубны, и начаша им играти» [Цит. за: 108]. Світська влада вбачала в скоморохах конкурентів авторитету і нерідко позбавляла їх громадянських прав і переслідувала [13, с. 168-180]. Проте, одночасно у високосвітських маєтках часто тримався визначений штат скоморохів, які розважали господарів піснями, музикою і штукарством [101, с. 55], [188, с. 151, с. 159]. Загалом, періодичні згадування скоморохів у хроніках XI–XVII ст.ст. засвідчують не лише актуальність їхнього мистецтва для тогочасного суспільства, але й указують на спроможність скоморохів пластично пристосовуватися до найжорстокіших гонінь із боку світської й духовної влади.

Із кінця XVI століття, під впливом нових соціальних умов, поступового занепаду патріархального побуту, розвитку міської культури, притаманної епохам ренесансу і бароко, нових культурних уподобань, виникнення конкурентних світських музичних цехів, а також репресивних акцій із боку світської і церковної влад, спостерігається процес поступового занепаду скомороства як явища [187, с. 188],

[13, с. 149]. Рештки скоморохів або полишають своє ремесло, або вливаються до цехів світських інструментальних музик [200, с. 212].

Таким чином, за соціальним походженням і характером виконавства скоморохи були близькими до народних світських співців. Особливості суспільного становища скоморохів визначалися неоднорідністю верстви (поділ на осідлих і мандрівних, простонародних і двірських скоморохів; професійною корпоративністю (об'єднанням у цехи); сезонним чергуванням музично-артистичної діяльності з господарською (для «осідлих» скоморохів). Побут скоморохів пристосовувався до повсякденного життя народних верств, визначаючись річним обрядовим колом, побутовими святами та урочистостями. Світогляд і мистецтво скоморохів зберігали в собі риси язичницької культури, що до певної міри протиставлялося державній політиці київського князівства щодо християнізації суспільства і викликало репресивні заходи з боку церковної і світської влади. Водночас, незважаючи на запроваджену в суспільстві християнську аскезу, елітна частина скоморошого стану обслуговувала культурні запити вищої знаті, перебуваючи певний час під її опікою й захистом. Загалом наявність у діяльності скоморохів обрядово-видовищних форм, словесних сміхових творів і різноманітних фамільярно-майданних жанрів (лайка, регіт, божба, клятьба тощо) єднає скоморохів із європейськими носіями «сміхової культури» – шпільманами, вагантами, гоетами тощо [13, с. 5-9].

1.2.3. Видозміни двірського співоцтва

Становлення двірського співоцтва Давньої Русі пов'язане з формуванням у період середньовіччя (IX–XV ст.ст.) культурного середовища князівсько-дружинної знаті [с.101, с. 85]. Двірські співці були носіями поезії і музики вищої верстви; утримання співців, які складали на честь господаря славильні твори (славні), вважалося престижним для мирської і військової аристократії, заможних міщан і купців [200, с. 205-206].

Перші згадки про давньоруських співців стосуються «славутного певца гараздого» Митуси (1240 р.), «Святославового піснетворця» Ходини та інших [Див.: 200, с. 205-206]. Увагу дослідників привертають і постаті двох Боянів – «старого» та його наступника, «молодого». Старий Боян жив, очевидно, на межі XI–XII ст.ст. і був придворним співаком, який звеличував «старого Ярослава», тобто Ярослава Мудрого (978–1054), «хороброго Мстислава» (помер 1036 р.), «красного Романа Святославовича» (помер 1079 р.). Старий Боян співав також Всеславі Полоцькому (помер 1101 р.), він також названий піснопівцем Святослава (помер 1076 р.) й улюбленцем Олега Святославовича (помер 1115 р.) [Див.: 200, с. 205]. Існують також згадки про перебування при давньоруських князівських дворах чужоземних співців. Зокрема, при дворі князя Ярослава перебувало два скандинавські співці – «скальди» [206, с. 124]; при князі Володимирі Мономахові служив половецький співець Ор [188, с. 79].

У ранніх згадках про князівських співців ніде нема свідчень про їхнє фізичне каліцтво й жебрацький статус. Навпаки, тон і стиль записів вказує на значну суспільну роль, незакріпаченість і поважність, прирівняну до князівської.

Елітарну належність князівських співців демонструє притаманний їм шляхетський гонор. Так, наприклад, співець Митуса з гордості не схотів служити королю Данилові Галицькому [10]. Загалом можна припустити, що більшість зафіксованих у літописах співців були зрячими, мали високий соціальний ранг і, посідаючи в суспільстві привілейоване становище, були швидше за все заможними. Аналіз одного з написів на стіні Софії Київської, що повідомляє про купівлю вдовою князя Всеволода Ольговича «землі Бояна», дозволяє дослідникам висловлювати припущення про заможність і землевласництво цього князівського співця [101, с. 81]. Існує також думка, що світськими співцями могли ставати лише найобдарованіші акцентуйовані особистості зі шляхетських кіл та князівських дружинників [45]. Характеризуючи «молодого» Бояна, М. Костомаров говорить про нього як про глибоко освічену людину з елітного

середовища дружинників – тієї частини народу, яка, перебуваючи в кращому матеріальному становищі, мала більше засобів до самоосвіти [102, с. 7]. Зокрема, зважаючи на художні особливості твору, автор «Слова о полку Ігоревім» був, очевидно, добре обізнаним із «книжною» літературою та фольклором [101, с. 80].

До характерної типової світоглядкової риси двірських співців, що накладала відбиток на їхню діяльність і щоденний побут, належав патріотизм. Зокрема, патріотичний погляд давньоруського співця Бояна на тодішні умови політичного буття виявляв у ньому всебічно розвинену людину з глибоким знанням і розумінням громадських потреб [102, с. 7]. Через патріотичні почуття тікає з Петербурга на Україну двірський бандурист російської цариці Єлизавети Петрівни Григорій Любисток [18, с. 15]. Нерідко двірські співці брали участь у дипломатичних місіях, а також поряд із князівською дружиною – в міжусобних війнах; згаданий співець Митуса за причетність до усобиці між волинським і рязанським князями був жорстоко покараний [188, с. 79].

Мистецтво двірських співців – досить вишукане, що вимагало тривалого професійного навчання й особливих якостей виконавця. У російських старинах «Київського циклу» відзначаються різні манери співоцького виконавства і способи гри на гусях, зокрема «еврейский, по умильному», веселе «игрище от Ерусалима», «игрище другое от Царяграда», «третье от стольна града Киева», приспівки «с за синя моря Веденецкого» (Венеціанського) [184, с. 71]. «Молодий» Боян дотримувався спадкової традиції свого вчителя і співав славу київському князівству та князівській дружині. Очевидно, що «старий» і «молодий» Бояни мали й своїх попередників [102, с. 7]. Існує думка, що основу репертуару середньовічних двірських співців складали славильні твори (слави, славні) на честь визначних князів, які за звичаєм виконувалися на бенкетах і святах [115, с. 287-292], [101, с. 80-82]. Зокрема, після звитяжного повернення з бойового походу князів Данила та Василька співці співали їм обом славильну пісню («пъсьнь славу пояху има») [Див.: 101, с. 81].

Двірські співці довгий час конкурували з монахами-літописцями у справі збереження і поширення оповідей про історичні події; середньовічні автори (К. Туровський) навіть протиставляють піснетворців церковним хроністам, лаконічні записи яких служать лише обмеженому елітному колу [206, с. 124], [115, с. 291].

Виконавство двірських співців було вокально-інструментальним; епічні твори «співали» (як доводять джерела); спів обов'язково супроводжувався грою на музичному інструменті (гуслах).

Епічне мистецтво князівських співців за всіма ознаками належало до елітарного мистецтва середньовічної доби. Недаремно в російській старині «Слово о Задонщине» відзначено, що мистецтво співця-гусяря відмінне від народного, «гусленные словеса отличны от песен» [188, с. 70]. Єдиний цілісний твір, що дійшов до сьогодні – «Слово о полку Ігоревім», є «твором, безумовно, двірської поезії, не народної», шляхетський характер якої підтверджується також спільністю із західноєвропейським епосом [206, с. 191]. Імовірно, що репертуар князівських співців поряд із двірським епосом включав і народні старини про знаменні історичні події минушини.

Таким чином, середньовічні двірські співці за своїм суспільним статусом належали до вищих суспільних верств і утворювали культурну еліту середньовічного суспільства; побут двірських співців був прилаштований до побуту і культурних уподобань князівської знаті; мистецтво двірських співців характеризувалося особливим «славильним» репертуаром; двірський епос поставав як поезія вищої верстви.

Із середини XVI ст. в українській культурі починають зароджуватися ренесансні риси. Під впливом реформаційної ідеології та ренесансно-гуманістичних світоглядових орієнтирів Західної Європи відбувається поступова секуляризація української культури. Ренесансні ознаки особливо стали помітними в середовищі українського шляхетства. Виявившись у мові, культурних захопленнях, побутових уподобаннях і смаках знаті, ці зміни вели до тіснішого зв'яз-

ку з духовною культурою Західної Європи і водночас до денационалізації української еліти [200, с. 207-208].

Під впливом західноєвропейської моди музика вищих верств набувала виразних розважальних рис, разом із поширенням інструментальних ансамблів стають популярними салонні виконавські форми, традиційні давньоруські музичні інструменти витісняються європейськими. Відповідно до нових світських уподобань XVI–XVII ст.ст. зазнало також трансформації і двірське співоцтво. Очевидно, найпомітніші зміни позначилися на статусі й репертуарі двірського співоцтва. Характерний для середньовіччя шляхетний статус співця в XVI ст. змінюється на узаалежнений, а часом і закріпачений, тип співця-слуги. Одночасно змінювався і традиційний співоцький репертуар, поступово наповнюючись розважальними рисами. Згадки про українських двірських бандуристів XVI ст. свідчать про такий перехідний (від епічного до розважального) тип співця. Так, віднайдено згадку (1580 рік) про одного з цих розважальних співців роду Зборовських – бандуриста Войташека. «Цей Войташек згадується не як чудо, – писав Гнат Хоткевич, – а як звичайна річ при дворі польського магната; отже, очевидно, такі бандуристи були не в одного Зборовського, а й в інших панів» [Див.: 193, с. 95]. І далі посилається на писання Сярчинського про життя Польщі за часів Сигізмунда III: «Сигізмунд любив музику. Та й з панів можніших не було ні одного, який би капелі двірної не мав. В усякім шляхетськім домі для забави бував – до бандурки козачок, до лютні угорчук» [Цит. за: 193, с. 95].

У XVI ст. змінюється й інструментарій двірських співців. Традиційні співоцькі інструменти гусли і гудок поступово витісняються новітніми: торбаном, бандурою і західноєвропейською лютнею. Особливою популярністю в двірських співців користувався торбан чи теорбан.

За доби українського бароко (XVII–XVIII ст.ст.) мистецтво двірських співців стало вишуканішим, збагатілося новими стильовими рисами. Зокрема, мистецтво двірських торбаністів передбачало не лише спів у супроводі

музичного інструмента, але й оригінальну виставу-пантоміму з танцями і різноманітними забавками. Танці під час співогри включали 14 фігур козака, між якими були й характерні «вприсядки». Навчання мистецтву торбаніста провадилося в особливій навчальній кімнаті за допомогою спеціальних мотузок, прикріплених до стелі; коли учні за-своювали всі тонкощі танців, їх навчали підігравати танцям на торбані і співати [160, с. 367]. Виконавство двірських співців XVIII ст. часто мало колективний характер (капели, ансамблі). Так, ансамбль із шістьох надвірних козаків, який очолював Грегор Відорт, синхронно грав і танцював із торбанами в руках, що їх час від часу то підіймали до плечей, то знову опускали [160, с. 367]. За спогадами сучасників, виступи двірських співців були оригінальною мистецькою виставою, де музика, спів і танці склали одне ціле. Ф. Кістяковський розповідав про один із таких виступів: «Призывали торбанистов; они оделись в избранное ими платье и плясали под напев и игру удивительным и искусным образом, подобно полетам» [Цит. за: 160, с. 148].

Двірський статус співця вимагав особливих рис і манери поведінки серед слухачів. Більшість джерел свідчить про екстравагантність таких співців, їхню демонстративну молодецькість і артистичну налаштованість, а також позірновеселий і грайливий характер виконавства [193, с. 127]. Прикметною рисою двірських співців було також особливе ставлення до своєї одягу, яка мусила бути чепурною і модно стилізованою під смаки аристократів [193, с. 127].

Деякі риси нової генерації двірських співців були подібними до рис середньовічних співців. Зокрема, як і в давньоруські часи, двірські співці вражали артистичним виконавством під час трапезувань, а також розважали панство після бенкетів. Наприклад, записи 1769 року свідчать, що українські бандуристи мали великий попит у великосвітського панства Москви та Петербурга, де їх брали за домашніх музикантів «з обов'язком грати й співати під час обіду» [193, с. 127], [188, с. 232-233]. Подібну традицію в своїх політичних намірах використовував і Антін Голова-

тий, співаючи на світських бенкетах «про тяжку козацьку долю» в супроводі бандури [99].

Іншою типовою рисою двірських співців були традиційні славильні епічні твори. Так, наприклад, наречена Тимоша Хмельницького незадовго до побачення з коханим наказує співцям скласти про нього козацьку думу. Єпископ Львівський Йосип Шумлянський, щоб дозолити гетьману Самойловичу, «зложил собою думу альбо песнь» про віденську війну [103, с. 79]; складання славнів своїм господарям було одним із завдань династії двірських торбаністів Відортів.

У XVI–XVIII ст.ст. для двірської служби з України вивозяться талановиті співці. Зокрема, у Польщі подібна традиція існувала ще з початку XV ст. Принаймні, цим часом датуються перші згадки про українських бандуристів – Стечка, який служив при литовсько-князівському дворі Ягеллонів, і Рафала Тарашка при польсько-королівському дворі. У XVI ст. згадуються бандуристи Чурило (при королі Зигмунді I), Андрій (при воєводі Станіславі Гаштовті), Войташек (при воєводі Зборовському). У XVII ст. ми дізнаємося про бандуриста Веселовського, який був загальним улюбленцем при дворі короля Яна Собеського [Див.: 200, с. 216, с. 221].

Вивезення талановитих українських музик до Петербурга і Москви розпочав Петро I, який для організації двірської капели насильно забрав з України кілька десятків півчих та співців. З-поміж інших при петровському дворі вирізнялися бандуристи Іван, Денис (прізвища не встановлені. – К.Ч.) та Ярмолай Сенкевич; в Єлизавети Петрівни з 1730 року були бандуристи Григорій Любисток, Нижевич і Матвій Федорів; у Катерини I улюбленими бандуристами були Іван Павлов та Семен Тарабаков; граф Кайзерлінг мав бандуриста Білиградського, який вчився у відомого лютніста Вайса із Дрездена; у Нестерова служив бандурист Данилець, а при дворі Меншикова – бандурист Кондиревський та інші [Див.: 200, с. 221]. При російському царському дворі були й українські гусярі. Зокрема, цариця Єлизавета

Петрівна мала гусярів Созона та І. Черняхівського; при дворі Анни Йоанівни був гусяр Петрункевич, при дворі Петра III – Василь Трутовський [101, с. 280]. Як свідчать факти, двірські бандуристи XVIII ст. в Росії жили досить заможнo. Підтвердження цьому Гнат Хоткевич знайшов у виписках із «С.-Петербурзьких ведомостей» за 1761 р. з оголошеннями про продаж нерухомості петербурзьких бандуристів Матвія Михайловича і Нижевича [193, с. 126].

Особливістю виконавства українських двірських співців у Росії був звеселяючо-розважальний репертуар, нерідко із сороміцькими та позацензурними творами. Зокрема, це стосувалося бандуристів із двору Кантемирів, герцогині Мекленбурзької, княгині Черкаської та ін. [200, с. 224].

Великий попит серед російського дворянства на високопрофесійних співців і музик на початку XVIII ст. призвів до запровадження в Україні музичних навчальних закладів. Так, у Глухові 1738 р. була заснована школа півчих, яка спеціалізувалася на навчанні обдарованих дітей співу та інструментальній грі (зокрема, на гусях і бандурі) для забезпечення культурних потреб царського двору [118]. Досвід Глухівської школи є важливим для розуміння еволюційної зміни в системі навчання двірського співочтва. Поряд із традиційним усним способом важливе місце посідає й письмова, нотна форма навчання. Отже для двірських співців XVIII–XIX ст.ст. була характерною змішана система професійної підготовки фахівців.

Зі зміною мистецьких уподобань російської аристократії, що збіглося з утратою останніх ознак автономії України, українські двірські співці в Росії поступово залишалися без звичної для них роботи і, опинившись на вулиці, нерідко перетворювалися на трактирних музик. Вишукане мистецтво колишніх двірських співців невдовзі падає до рівня балаганного виконавства; один із останніх торбаністів Іван Александров жив наприкінці XIX ст. у Петербурзі і тішив столичну публіку сороміцькими піснями [200, с. 225].

Отже, для двірських співців доби ренесансу і бароко було характерним поступове зниження соціального статусу

су від співця-аристократа до співця-прислуги; виконавство набуло якісно нових рис (показова вишуканість манери, артистизм, супровід співогри танцями, театралізованим дійством, пантомімою тощо); співоцький репертуар тенденційно змінювався в розважальному напрямку.

У XIX ст. двірське співоцьке виконавство зберігалося на рівні родових традицій у консервативних колах української та польської аристократії. Зустрічаємо свідчення про утримання двірських співців у польських шляхетських родах Сангушків, Ржевуських, Сапег, Браницьких, Потоцьких [161, с. 336], а також українських – Галаганів, Скоропадських, Трошинських та інших. Двірські співці довгий час були й у прислузі дрібних поміщиків, які трималися старосвітських світоглядних засад. Так, Ю. Арнольд у 30-х роках XIX ст. бачив двірського слугу-торбаніста в одного з катеринославських поміщиків; на початку XIX ст. торбаністи утримувалися й у маєтку графа Безбородька в с. Стольному Чернігівської губернії [193, с. 148].

Соціальний стан співців XIX ст. практично цілком узабезпечився від панського побуту, набувши ознак, характерних здебільшого для кріпосної прислуги. У 40-х роках XIX ст. у маєтку діда М. Лисенка служив торбаніст на прізвище Кошовий. Походив він із кріпацької селянської родини, грати на торбані навчився швидше за все від свого попередника – двірського торбаніста. За свої заслуги перед паном Кошовому було подаровано «вільновідпускну», проте й після цього торбаніста часто запрошували до маєтку поспівати перед гістьми [111, с. 382]. Характерними представниками останніх українських двірських співців є династія торбаністів Відортів. Виходець із Австро-Угорщини торбаніст Грегор Відорт (1764–1834), замолоду пройшоши професійну школу виконавства на торбані, став двірським співцем польського магната Євстафія Сангушка. Кілька років служив торбаністом у Вацлава Ржевуського, супроводжуючи його в мандрівках до Аравії. У родовому маєтку Ржевуських (с. Саврань) разом із Т. Падурою [155] вони очолювали школу «лірників, бандуристів і теорбаністів», що готувала

двірських співців для місцевого панства [161, с. 372]. Після трагічної загибелі В. Ржевуського (1831 р.) Г. Відорт повернувся до Євстафія Сангушка. Коли Сангушки перебували на службі при дворі імператриці Катерини, Грегор навчив у Петербурзі грати на торбані шістьох українських дівчат. Був у Г. Відорта й учень – подільський селянин Онопрій Ворожбюк, якого за «вільнодумство» заслано до Сибіру в нерчинські шахти. Син і онук Грегора Відорта – Каетан і Франц – наслідували вміння батька і теж служили у родині Сангушків торбаністами. Каетан Відорт, зокрема, навчив мистецтву торбанного виконавства шістьох надвірних козаків. Франц Відорт, навчившись грати на торбані від батька, супроводжував свого господаря князя Сангушка у мандрах Австрією, Італією, Швейцарією, Бельгією, Пруссією тощо. Деякі взірці творчості Відортів зафіксували О. Русов та М. Лисенко.

В останньому творі двірського торбаніста Грегора Відорта «Пісні Відорта» лаконічно викладено основні (можливо, віртуальні) духовні переконання, мету і досягнення старого співця. Мету свого життя Г. Відорт убачав не в матеріальних статках, а в добрій пам'яті, яку він по собі лишив («Жадних скарбів я не маю і не хочу їх од вас; // Нехай тільки хто згадає: «Колись Відорт був у нас!») [161, с. 374].

Двірські співці орієнтувалися на виконавство світського репертуару (що, проте, не заперечувало знання співцями й релігійних творів), а це вимагало демонстрації виконавцем суголосної настроям слухачів манери поведінки й особистих рис. Мистецтво двірських співців ХІХ ст., очевидно, зберігало основні риси двірського виконавства ХVІІ–ХVІІІ ст.ст. Виступ співця перетворювався на артистично вишукану виставу, що поєднувала майстерну співогру, танці й комічні розважальні номери. Характеризуючи виступ торбаніста Кошового, М. Лисенко твердив, що це віртуозний артист і танцюрист, «выдельывавший перед гостями своего пана труднейшие куншттюки, – своего рода эквилибристика на почве народного танца» [111, с. 382]. Одним із найскладніших номерів уважався танок на столі між столо-

вим приладдям і стравами бенкетуючих панів. Іноді подібні виступи закінчувалися для торбаніста трагічно. Так, під час виконання складних «па» на пальцях рук між посудом торбаніст Кошовий оступився і тяжко себе травмував.

Виступи двірських співців відбувалися зазвичай під час «званих обідів» і трапезувань панства. Зокрема, останні відомі двірські співці – Тиміш Падура, Тарас Рачиця, Кошовий, Грегор, Каетан і Франц Відорти виступали переважно під час бенкетів.

Характерною особливістю українських двірських співців XIX ст. був україномовний репертуар. Так, усі зафіксовані твори торбаністів Відортів складені українською мовою; торбаніст Кошовий виконував «лирические, народные песни, под час с собственными, полными украинского юмора, прибаутками в песнях комического содержания» [111, с. 382]. На думку композитора, на Лівобережній Україні репертуар двірських співців був переважно народним і включав народні та «штучні» ліричні пісні. У репертуарі «правобережних» двірських співців народна пісня посідала другорядне місце [161, с. 374].

У середовищі правобережних і лівобережних двірських співців поряд із народними піснями культивувався особливий рід дифіраμβів – славнів на честь пана у знаменний момент його родинного чи громадського життя. Зокрема, в репертуарі торбаністів Відортів більшість творів присвячені славленню своїх господарів – В. Ржевуського (Ревухи) і князя Р. Сангушка. Зокрема, у «Співі Ревухи», «Золотій Бороді», «Подорожі В. Ржевуського» виспівувалися пригоди Вацлава Ржевуського; у «Повороті з неволі» – повернення 1844 року князя Романа Сангушка із сибірського заслання; у «Мадригалі» – величалося вінчання когось із роду Сангушок і Сапер [161, с. 374-379]. Двірський співець Тарас Рачиця складав славні-«рапсодки» на честь свого пана М. Чайковського (Садик-Паші) [193, с. 128].

Виконавство двірських співців відзначалося неабиякою імпровізаційною майстерністю, про що, зокрема, свідчать спостереження сучасників [127, с. 9]. Характерно, що в

першій половині XIX ст. творчі середовища української та польської інтелігенції намагалися використати форму двірського співоцтва для поширення своїх поглядів і переконань на ширші верстви. Зокрема, на Правобережжі мистецький гурток Тимоша Падури пропагував ідеї «козацької вольниці», використовуючи ансамбль двірських торбаністів. Подібні явища були і на Лівобережжі. Зокрема, на Полтавщині, пан кобзаря Хведора Гриценка-Холодного на Зіньківщині зорганізував оркестр двірських бандуристів, із якими робив агітаційні виїзди [200, с. 229]. Отже, розвиток двірського співоцтва початку – середини XIX ст. відзначався поступовою маргіналізацією мистецтва двірського співоцького виконавства, подальшим зниженням соціального статусу співця, а також зв'язками з інтелектуально-мистецькими течіями середовища інтелігенції початку-середини XIX ст.

Таким чином, українське двірське співоцтво належить до аристократичної групи світського співоцтва. У діахронічному темпоральному зрізі мінливість суспільного становища двірського співоцтва зумовлювалася зміною історичних епох, соціально-економічного і класового устрою, культурними і мистецькими уподобаннями шляхетських середовищ. Двірські співці не витворили окремої цілісної субкультури, як, приміром, незрячі співці; система цінностей, манера поведінки і спосіб життя світських співців були частиною культури тої верстви, до якої вони належали. Побут і світогляд двірських співців прилаштовувався до побуту і світогляду вищих суспільних верств і відображав їхні культурні вподобання. Мистецтво двірських співців характеризувалося високим артистизмом, вишуканою манерою виконавства й особливим репертуаром.

1.2.4. Порівняльна характеристика різновидів традиційного українського співоцтва

Керуючись схемою побудови моделі «інтегрального співоцтва» на основі викладеного вище матеріалу, пропонуємо алгоритм порівняння традиційних співоцьких форм.

За основу беруться десять визначених автором рис, зокрема: фізичний статус, соціальний статус, репертуар, спосіб опанування традицією, професійні об'єднання, засоби реалізації співоцького мистецтва, вплив суспільних середовищ, особливості побуту, особливості світогляду. Розгляд проводиться з урахуванням особливостей функціонування співоцьких груп у діахронічному і синхронічному темпоральному вимірах. Аналіз визначених світських і парарелігійних форм традиційного українського співоцтва дозволяє стверджувати, що двірські співці, скоморохи і незрячі співці-старці відповідають усім критеріям еталонної моделі співоцтва.

За *фізичним статусом* інвалідність (незрячість) була найбільше притаманна парарелігійним співцям-старцям; серед двірських співців незрячі також були звичним явищем (найвагомішим є приклад Григорія Любистка); виняток становлять скоморохи, для яких, згідно з їхнім звеселювальним статусом, вагомими були фізичне здоров'я і зовнішній вигляд.

За *соціальним статусом* розподіл між співоцькими групами висновується таким чином. Найнижчу соціальну нішу займали парарелігійні співці – кошунники, співці-старці, кобзарі, лірники, стихівничі. Жебрацький статус і незрячість – основні зовнішні визначальні риси цієї співоцької групи. Близьким до старцівського співоцтва був і статус мандрівних скоморохів, яких духовна влада прирівнює до позасоціальних, аморальних і духовно здеградованих груп, що знаходяться на самому дні суспільства. Вищий щабель займали осідлі скоморохи, побут яких був наближеним до селянських і міщанських верств і які були матеріально забезпеченішими (особливо це стосується частини скоморохів, яка жила при дворах князівської знаті). Нарешті, найвищого щабля досягли двірські співці доби середньовіччя, статус яких прирівнювався до аристократичного. Проте в наступних епохах статус двірських співців поступово падає до рівня панської прислуги. Існує певна подібність між статусами скоморохів і двірських співців, що полягає в

нестабільності, залежності від смаків аристократії, а також у депресивному впливі світської влади і духовенства.

Репертуар є однією з визначальних ознак кожної групи традиційних українських співців. Загальною рисою репертуару всіх співоцьких груп стала його ексклюзивність, тобто співці виконували специфічні, визначені їхньою співоцькою спеціалізацією репертуарні жанри, що не були розповсюджені серед загалу. Зокрема, усі еволюційні представники незрячих співців-старців належали до парарелігійного співоцтва, отже, до основи їхнього репертуару входили твори духовного плану (у дохристиянський час – кощуни, за часів християнства – співані молитви, канти, псалми, апокрифічні перекази тощо). Іншою вагомою частиною репертуару парарелігійних співців були епічні твори – старини, битовщини і думи. Допоміжну частину репертуару склали різножанрові пісні і танці. Скоморохи виступали як спеціалізовані виконавці особливого репертуару глумливого, пародійного, сміхотворного характеру, а також епічних творів – старин (билин). Двірські співці володіли вузько спеціалізованим мистецтвом імпровізованого складання славильних творів (т. зв. «славнів», «слав»), а виконавства епічних творів – старин (билин). Згодом частину репертуару двірських співців заповнили також розважальні пісні і танці. Отже, попри спеціалізований характер виконавства, у репертуарі всіх визначених співоцьких груп значне місце займали епічні твори, а також розважальні жанри, що, очевидно, перейшли від скоморохів до набутку двірського і старчеського співоцтва.

Музичні інструменти для всіх груп виконавців були загалом спільними, однак існували певні особливості. Незважаючи на поліінструменталізм, середньовічні двірські співці виділяли гусла і гудок, пізніші генерації двірських співців використовували кобзу, лютню, торбан і бандуру. Скоморохи використовували традиційний інструментарій – гусла, гудок, сурми, сопілки, бубни, а в пізніший час також скрипки, кобзи і ліри. Крім зазначеного співоцького інструментарію, співці-старці мали ще й колісну ліру.

Спосіб опанування традицією для всіх співоцьких груп первісно був усним, передавався від учителя до учня. Проте з XVIII ст. важливу роль у професійній підготовці співців прямо чи опосередковано відіграла також і книжна, письмова, форма навчання.

Професійні об'єднання характеризували всі співоцькі групи. Об'єднання двірських співців існували вірогідно в період формування цієї співоцької групи в добу середньовіччя. Підтвердженням цього є середньовічні професійні об'єднання двірських співців інших народів, зокрема болгарських пандурів, німецьких міннезінгерів, французьких трубадурів тощо. Корпоративні об'єднання (ватаги, артілі, ансамблі) були характерними для скоморохів. Проте найвиразніших рис і найбільшого розвитку цехові об'єднання набули в середовищі парарелігійних співців-старців, що проіснували на Україні до 30-х років XX ст. включно.

Вплив суспільних середовищ на становлення і розвиток співоцьких груп був неоднорідним. Зокрема, світські форми співоцтва – двірські співці і скоморохи – перебували під більшим впливом світських середовищ, парарелігійні співці-старці – під переважним впливом церковних інститутів. На світські групи співців мали вплив військові середовища, знать, парарелігійні співці й цехи інструментальних музик. Мандрівні скоморохи, а також співці-старці активно взаємодіяли з народним середовищем і контактували з кримінальними елементами; на двірських співців XIX ст. і парарелігійних співців мала вплив інтелігенція. Співці-старці перебували також під впливом військових середовищ.

Побут і засоби реалізації виконавського мистецтва співців усіх груп прилаштовувалися до побуту верств, які вони обслуговували. Зокрема, ритм життя двірських співців узгоджувався з ритмом життя вельможного середовища; відповідно і двірське виконавство існувало в різних формах розважань господарів та їхніх гостей перед трапезуваннями, родинними торжествами, на вечірках, забавах, світських прийомах, перед сном господаря тощо. Побут скоморохів і

незрячих співців-старців у цілому відповідав господарським циклам селянського життя або ритмам трудового життя міщан. Частина скоморохів, так само, як і чимало незрячих співців, були осідлими і вели господарство, як звичайні селяни. Дехто зі скоморохів жив у містах і займався дрібним промислом.

Скоморохи і незрячі співці-старці зреалізовували своє мистецтво на релігійних та обрядових святах, під час народних гулянь, на господарських торгах, ярмарках; вони брали участь у родинних торжествах, проведеннях поховальних обрядів тощо. Мандрівництво скоморохів і кобзарів (лірників, стихівничих) було в основному явищем сезонним, зазвичай у проміжках між господарськими періодами.

Світогляд кожної групи традиційного співоцтва мав свої визначальні особливості. Так, світоглядові засади незрячих співців визначалися християнською доктриною і системою цінностей, поєднаних з архаїчними язичницькими уявленнями; особливим ставленням до свого каліцтва – незрячості, як до карбу богообраного служіння людям; уявленнями про поділ світу на грішну «миросвітську» частину, яку складали зрячі люди, і «божеську», праведну частину людства, утворену незрячими; жалібливе і поблажливе ставлення до мирського світу і підвищені моральні вимоги до свого кола; переконаннями про необхідність дотримання в повсякденному житті і поширення в суспільстві консервативних ідей родинної моралі та родової честі.

Світогляд скоморохів визначався супротивною догматичній православній системою цінностей, що базувалася на дохристиянських культях і виявлялася в характерному «скоморошому» трибі життя, моралі, поведінці, а також творчості, у сповідуванні традиційних дохристиянських культів, які скоморохи шанували, незважаючи на офіційну приналежність до православного віросповідання, у сміхових формах творчої діяльності (обрядово-видовищних, фольклорно-майданних тощо), у плеканні визначальних «скомороших» рис – веселості, дотепності, молодецькості, фізичної вправності, дотриманні суворої цехової корпо-

ративності, що сприяла заснуванню окремих скомороших поселень.

Система цінностей двірських співців стала частиною культури тої верстви, до якої вони належали; світогляд двірських співців прилаштовувався до побуту і світогляду вищих суспільних верств і відображав їхні культурні уподобання.

Взаємодія між групами співців. Питання взаємовідносин між співоцькими групами стосувалися переважно взаємобміну в мистецькій сфері (репертуарні запозичення). Ймовірно, що, спілкуючись, співці різних груп переймали один в одного окремі репертуарні твори. Зокрема, в аристократичних передпокоях відбувався творчий обмін між усіма трьома групами співців. Найхарактернішим є приклад кобзаря Хведора Гриценка-Холодного, який, служачи в одного з зінківських панів двірським торбаністом, підніс свою техніку й репертуар до високого віртуозного рівня.

Можна припустити, що на певному з етапів культурного розвитку давньоукраїнського суспільства скомороство і двірське співоцтво були тісно поєднані, доповнюючи одне одного в репертуарі, характері, напрямку виконавства. Вірогідно, саме від двірських співців скоморохи перейняли славильний жанр творчості (приклади якого лишилися в російських билинах та історичних записах).

Нерідко траплялися випадки переходу з однієї категорії виконавців в іншу. Так, зокрема, частина скоморохів піднімалася до рівня двірських музик, деякі з них могли навіть отримати статус двірського співця; існують приклади, коли кобзарі ставали двірськими співцями (Григорій Любисток, Хведір Гриценко-Холодний); у свою чергу українські двірські співці могли полишити господаря (приклад Митуси) і за аналогією з болгарськими пандурами або російськими торбаністами кінця XVIII–початку XIX ст. стати мандрівними або трактирними музикантами.

Вплив скоморошої субкультури на субкультуру незрячого парарелігійного співоцтва досить відчутний. Очевидно, від скоморохів незрячі співці отримали західноєвропейсь-

кий інструмент – ліру, збагатили свій репертуар епічним надбанням, звеселювальними (зокрема й сороміцькими) творами, користуючись вивіреними маршрутами мандрівок скоморохів. Результат порівняння традиційних різновидів українського співочтва узагальнено в таблиці 1.

Розвиваючись ув історико-культурному просторі слов'ян, українське традиційне співочтво споріднювалося з місцевими співочькими різновидами, що мало характерний вияв у його звичаях, філософії та репертуарі. Так, найприкметніша на слов'янському просторі народна парарелігійна група співців об'єднувала характерні національні мікрогрупи сербських слепачок, російських і білоруських старців, калік перехожих, польських дзядів, українських кобзарів, лірників та стихівничих тощо. Подібний фізичний статус – каліцтво (незрячість), соціальна приналежність (жебрацтво), близький репертуар, а також споріднені місцеві традиції робили українських парарелігійних співців зрозумілими у всьому слов'янському світі. Зазвичай і маршрути мандрівок таких співців мали досить широкий ареал, що виходив далеко за межі етнічних земель [46, с. 31]. Крім того, музичний інструментарій українських співців нерідко вироблявся на «експорт» в інші слов'янські землі, зокрема т. зв. «ліри-кудѣнки» «розно́шувалися» українськими лірниками на продаж до Польщі, Болгарії та Волощини [65, с. 91].

Зазначені особливості торкалися також кількох генерацій українських двірських співців, які протягом XVI–XVIII ст.ст. зустрічалися при дворах польських і російських магнатів та монархів [200, с. 91]. Водночас, різновиди українського співочтва успішно інтегрувалися і в західноєвропейський простір. Здебільшого, це стосувалося світських співців, триб життя, професійні набутки та репертуар яких сприяли розширенню ареолу їхнього сприйняття поза межами етнічних земель слов'ян. Зокрема, збережено відомості про мандри українських співців до Німеччини та Італії [108].

Саме спорідненість з українськими співцями дозволила іноземним професійним виконавцям успішно зреалізувати

Таблиця 1. Порівняльні особливості різновидів традиційного українського співотцтва

Різновиди традиційного українського співотцтва	Двірські співці			Скоморохи	Незрячі паралелігійні співці		
	XI-XVI	XVI-XVIII	XIX		кошунники	старці	кобзари, лірники, стихівничі
Століття	XI-XVI	XVI-XVIII	XIX	XI-XVII	до XI-XII	XII-XVI	XVI-XIX
Форма	світська	світська	світська	світська	паралелігійна	паралелігійна	паралелігійна
Група	аристократична	аристократична	аристократична	народна	народна	народна	народна
Фізичний статус	зрячі і незрячі	зрячі і незрячі	зрячі і незрячі	зрячі	незрячі	незрячі	незрячі
Соціальний статус	вища верства	панська прислуга	близький до кріпацького	<i>вільні скоморохи</i> – близький до простонародного; <i>двірські</i> – близький до кріпацького	волхвівський стан	жебраки	жебраки
Професійні об'єднання	гурти	гурти	гурти	гурти, ансамблі, ватаги	кланові об'єднання	братства	цеси
Репертуар	славні, старшини	славні, думи, різножанрові пародії й авторські твори	славні, різножанрові пародії й авторські твори	«сміхові» твори, пародії, обрядові пісні, старини, танцювальні	кошунни, старини, різножанрові	духовні твори, молитви, старини, різножанрові	псалми, канти, молитви, старини, думи, різножанрові

Таблиця 1. (продовження)

Різновиди традиційного українського співочтва	Двірські співці			Скоморохи	Незрячі парарелігійні співці		
	гусла, гулок	кобза, лютня, банура, торбан	торбан		кошуньки	старці	кобзари, лірники, стилістичні
Музичні інструменти	гусла, гулок	кобза, лютня, банура, торбан	торбан	гусла, гулок, сопілки, сурми, бубон	гусла, гулок	гусла, кобза, банура, ліра, торбан	
Реалізація співочього мистецтва	двірське виконавство	двірське виконавство	двірське виконавство	– сезонне мандрівництво; – ритуально-обрядове виконавство; – на замовлення (родинні і громадські торжества); – двірське виконавство (для двірських скоморохів)	– сезонне мандрівництво; – стаціонарне виконавство біля культурних споруд, на вулицях, площах, базарах; – обслуговування громадських і родинних заходів		
Спосіб опанування традицією	усний, від учителя до учня	усний, від учителя до учня	усний, від учителя до учня; частково академічний	усний, від учителя до учня	усний, від учителя до учня		
Вплив сусільних середовищ	середовище знати, князівської дружини, церкви, двірських скоморохів, старці	середовище знати, козацтва, церкви, світські музики, кобзарсько-лірницько-стихівнич	середовище консервативної аристократії, істелігенція, кобзарсько-лірницько-стихівнич	пародіе середовищ, аристократія, старці, двірські співці, світські музики, кримінальний елемснт	усний, від учителя до учня	– християнська церква; – пародіе середовищ; – військові (дружинники, козацтво); – двірські співці, скоморохи, світські музики, аматори; – інтелігенція; – кримінальний елемснт	

Таблиця 1. (кільцець)

Різновиди традиційного українського співочства	Двірські співці	Скоморохи	Незрячі парарелігійні співці		
			коцуннячки	старці	кобзарі, лірники, стихівники
Особливості побуту	побут пристосований до побуту господарів – світської знаті, аристократії	– побут відповідав ритму господарського, трудового і життя селян і міщан, традиційному народному обрядовому колу; побут двірських скоморохів відповідав способу життя господаря	– побут відповідав ритму господарського і трудового життя селян і міщан, діяльності військових середовищ (козацтва), пристосований до релігійного і обрядового життя народу; з XIX ст. пристосування окремих виконавців до життєвих умов бачень інтелігенції; з 20-30-х рр. XX ст. – пристосування до радянського режиму, репресій		
Особливості світогляду	Система цінностей двірських співців була частиною культури верств, до якої вони належали; світогляд двірських співців був прилаштований до побуту і світогляду вищих суспільних верств і відображав їхні культурні уподобання	Світогляд визначався протилежно до догматичної православної системю цінностей, що базувалася на дохристиянських культах і виявлялася у характерному «скоморошому» трибі життя, моралі, поведінці, а також творчості; співуванням традиційних дохристиянських культів, які визнавали попри офіційну приналежність до православ'я, сміховими формами творчої діяльності скоморохів; плеканні визначальних «скомороших» рис; дотриманні суворої цехової корпоративності	Світогляд визначався: – християнською доктриною і системю цінностей, поєднаних з архаїчними язичницькими уявленнями; – особливим ставленням до свого каліцтва – незрячістю, як до карбу богобраного служіння людям; – уявленнями про поділ світу на грішну «мирськосу» частину, яку складали зрячі люди і «божеску», праведну частину людства, утворену незрячими; – жаліливе і поборжливне ставлення до мирського світу і підвищені моральні вимоги до свого кола; – переконаннями про необхідність дотримання у повсякденному житті і важливість поширення у суспільстві консервативних ідей родинної моралі та родової честі		

своє мистецтво в українських культурних середовищах (як у народному, так і в аристократичному). Наприклад, у середньовічній Русі серед простолюду були добре відомі німецькі шпільмани, а при князівському дворі – різноетнічні двірські співці (половецький співець Ор, скандинавські скальди та ін.) [206]; ще в другій половині XIX ст. до Харкова заходили мандрівні німецькі савояри та італійські катеринники [64, с. 224].

Таким чином, розвиваючись у слов'янському культурному просторі, українське співоцтво було спорідненим зі слов'янськими та іншими різноетнічними традиційними видами співоцтв. Аналізуючи комплекс відомостей про українське традиційне співоцтво та про співоцтва різних народів і керуючись визначеними порівняльними критеріями, можна встановити відповідність між різновидами українських та іноземних співців. У таблиці 2 на основі сукупності взаємоподібних ознак порівнюються основні групи українських співців та питомі співоцькі групи слов'ян, західноєвропейських народів, народів Сходу і носіями античної співоцької традиції. Запропонована схема уточнює місце українських співців серед співоцьких феноменів Європи й Азії і сприяє з'ясуванню їх історичної ролі в загальнокультурному розвитку суспільства.

1.2.5. Репресії щодо традиційних співців

Протягом усієї історії завдяки своїй здатності впливати на свідомість суспільних верств співці різних груп були об'єктом пильного нагляду з боку світських і релігійних владних інституцій. Найдавнішим документом репресивних дій проти народних співців – скоморохів вважається «височайший» указ московського царя Олексія Михайловича «Об исправлении нравов и уничтожении суеверий» від 1648 року, що був розісланий воеводам усіх російських міст. Зокрема у примірникові наказу білгородському воеводі Тимофію Бутурлину йшлося: «А где объявятся домры, и сурны, и гудки, и гусли, и хари, и всякие гудебные сосуды, и тыб те бесовские велел выимать, и изломав те бесовские

Таблиця 2. Паралелі між різновидами традиційного українського співотва і співотвами інших народів

Українці	Слов'янські народи	Народи Європи	Народи Сходу	Антична традиція
<i>Скоморохи</i> («вудці», «веселі»)	російські скоморохи, польські йокулятори, болгарські гойдоші, чеські мандрівні співці, сербські тамбураші	німецькі шпільмани, сваляри; французькі і англійські мінестрелі; французькі жонглери, північно-французькі трувери, шведські «лекари», іспанські хуляри, італійські гістріони, румунські леугари	вірменські гусани, випасани, японські гідайю, монгольські хурчі, казахські ашши, оленши, єврейські баджени, бродерзінгери, алжирські мелдахи	скіники, міми, салі, кіфареди
<i>Двірські співці</i>	російські дружинні, княжі, двірські співці- «гусельники», «гудці», бахарі, домраччі, торбаністи; болгарські пандури	французькі трубадури; німецькі мінезінгери; англійські двірські скопи; ірландські філдлі, уельські і шотландські двірські барди	казахські жирау, китайські, японські імператорські незрячі співці; монгольські туульчі, індійські бхарата	царедворські кіфаристи
<i>Кобзари,</i> <i>лірники,</i> <i>сталичнічі, їх</i> <i>потуредники:</i> <i>стафчі-</i> <i>кощунники</i>	російські і білоруські старці, «каліки перехожі», сказителі; польські дяяди; сербські, хорватські, словенські гуслярі-сказителі; сербські «слепачки»	ісландські і норвезькі скальди; англійські народні скопи; ірландські, уельські і шотландські народні барди, угорські ірці	казахські жирши, акини, каракалпаські бахси, жирау, туркменські і узбекські бахши; західноафриканські джалі, гріюти; вірменські й азербайжанські ашуги; грузинські мествіре; якутські олонхосуги; арабські шаіри, азербайжанські озани, японські біва-бодзу, чеченські, інгульські ілланге, турецькі озани, ашики, таджикські хафізи, монгольські улігерчі, іранські маздеки, алжирські гаууали, індійські міраса	рапсоди, аеди

игры, велел жечь» [Цит за: 13, с. 177]. Очевидно, подібні укази діяли й у місцях дислокації російських військових залог на етнічних українських землях.

1652 року гетьман України Богдан Хмельницький видав дисциплінарний універсал «Усім музикантам на Заднепру будучим», що зобов'язував усіх задніпрянських музикантів підпорядковуватися музичному цеху на чолі з Грицьком Ілляшенком-Макушенком, а непокірних карати [Див.: 46, с. 53]. Тобто, своєю суттю цей універсал узаконував контроль світської влади над музикантами і скеровував репресивні дії на вільних, позацехових музик.

Репресії, які протягом кількох століть застосовували колоніальні режими до незрячих співців, можна пояснити, зокрема, такими чинниками:

1. Кобзарське мистецтво, кобзарський музичний інструментарій (кобза, бандура) традиційно сприймалися громадськістю як символи національної свідомості, що перешкоджали швидкому утвердженню ідеологічних засад окупаційних систем.

2. Незрячі співці були неконтрольованим, паралегічним джерелом морального авторитету серед громадськості, які своїм мистецтвом, уснопоетичним («вустинським») набутком і трибом життя стверджували консервативні основи традиційного суспільства й чинили відчутний спротив тоталітарним устроям.

3. Окремі співці активно підтримували політичні і мілітарні дії опозиційних сил [199, с. 22-23].

У різні часи гоніння на співців набувало різних відтінків. Так, за часів гайдамацьких повстань кінця XVIII ст. польські конфедерати карали захоплених у полон кобзарів на смерть. У 80–90-х роках XIX ст. царськоросійським режимом видається низка директив із заходами з ліквідації жебрацтва як явища. Кобзарів прирівняли до звичайних жебраків і заборонили співати на вулицях і майданах міст [107, с. 30-37]. За часів радянської влади репресії щодо народних співців стали системно послідовними і юридично обґрунтованими. Зокрема, в період становлення радянсь-

кої влади (1917–1922 рр.) репресивні заходи проти кобзарства умовно можна розділити на дві групи. До першої групи зараховуємо всі засоби фізичного тиску – від заборони кобзарювати до смертного вироку. Юридичним підґрунтям подібних дій стали звинувачення традиційних співців у «контрреволюційній агітації». На час оголошення громадянської війни проти «контрагітаторів» радянський уряд прийняв кілька постанов, що діяли аж до 1922 року. Зокрема, декрет від 21.02.1918 р. «Социалистическое отечество в опасности», постанова від 22.02.1918 р. «О расстреле на месте преступления врагов советской власти», постанова від 5.10.1918 р. «О красном терроре». Згідно з цими постановами до категорії «контрагітаторів» міг бути зарахований будь-який співець, який традиційно співав у місцях зібрання людей (базар, церква, вулиці тощо). Очевидно, подібні урядові постанови були юридичним підґрунтям розстрілів у цей період незрячих співців Антіна Митяя, Петра Скидана, Йосипа Гливкого та інших [199, с. 26-28]. До другої групи стосуємо дії, спрямовані на дискредитацію кобзарства в очах українського суспільства, коли співців примушували колаборувати з режимом. Найхарактернішими з подібних заходів були:

- заборона виконання традиційного кобзарсько-лірницького репертуару;

- стимулювання витворення псевдокобзарських ерзаців для уславлення тоталітарного режиму (напр., «Ой, у місті Петрограді», «Пісні про Щорса» кобзаря Павла Носача; «Хто ж той сокіл, товариші?», «Батько Ленін» кобзаря Федора Кушнерика; «1917-й рік», «Пісня про повстання» кобзаря Івана Запорожченка та ін.);

- фальсифікація створених під час революції кобзарських творів (приклад – пісня «Про отамана Христового» кобзаря Петра Гузя);

- насильницьке залучення, т. зв. «мобілізація» кобзарів до більшовицьких агітбригад (як це сталося з кобзарем Іваном Кучугурою-Кучеренком) [199, с. 28-29].

Усі ці заходи мусили сприяти дезорієнтації громадсь-

кості щодо історично визначеної ролі народних співців, а згодом призвели б і до поступового відчуження української спільноти від носіїв традиційної культури. Суспільна атмосфера, що склалася під час створення української радянської республіки, яка принаймні на папері мусила мати ознаки правової держави, формально виключала можливість нищення ворогів без суду і слідства, як це було за часів революції. Отже, щоб «цивілізувати» (в очах громадськості) репересивні дії, влада змушена була відшукувати або пристосовувати до законодавства певні обґрунтування звинувачень, і таких постанов, що прямо чи опосередковано підводили потрібне юридичне підґрунтя, виявлено чимало. Розглянемо найразючіші з них.

Традиційною формою виявлення мистецтва народних співців – кобзарів, лірників і стихівничих – був безпосередній контакт переважно з простолюдом у місцях його найбільшого скупчення – біля церков, на базарах, вулицях міст тощо; крім того, сам триб життя кобзарів вимагав мандрівного способу життя. Тому, для унеможливлення виосбленого, внутрішньо невіддільного і розкутого існування традиційного співочтва режим вдало використовував у цілому виправдані для суспільства постанови про заборону жебрацтва. Найвагомішими документами подібних заходів були: накази голови особливого відділу УСРР про організацію процесу реєстрації жебраків 1920 року; циркуляр адмінвідділу НКВС (№ 604 від 24.01.1925 р.) «О проведенні учета нищенствующих», ряд «Предписаний» НКВС (№№ 2346, 1794) про порядок проведення реєстрацій жебраків [196, с. 2], [197, с. 2-8]. З уповноважених від міліції, НКВС та губстатбюро терміново формуються спеціальні комісії, основна мета яких прийняття дій для припинення професійного жебрацтва. Як довідуємося з протоколів центральної комісії по боротьбі з жебрацтвом, найдієвішим засобом боротьби з жебраками стали систематичні облави в місцях скупчення народу (базари, вокзали, церкви тощо) [197, с. 7-31]. Про подібні облави збережено багато свідчень очевидців і потерпілих [199, с. 32-33].

Розпочата у 20-х роках ХХ ст. систематична реєстрація жебраків продовжувалася і в наступні роки. Проведення жорсткої паспортизації населення, уведення інституту сталої прописки, правил реєстрації при переїздах і мандрівках, централізовані перевірки т. зв. «неорганізованого населення», контроль над «особами вільних професій», кустарями, безробітними тощо, постанови про заборону влаштовувати приватні заїжджі квартири, юридичне оформлення зазначених заходів у статтях Кримінального кодексу України (редакції 1933 р.) відіграли фатальну роль у виявленні кримінальними органами народних співців і проведенні репресивних заходів проти них [33], [34], [35], [36].

Закономірно, що незрячих співців юридично поставили в умови, які позбавляли їх можливості реалізовувати себе в кобзарстві і діставати засоби для існування традиційним шляхом. Нерідко співці були вимушені кидати своє «кобзарське ремесло» заради безпечнішої роботи. Про факти вимушеного відходу від співоцького стану його представників йдеться в наукових і художніх доробках, спогадах цього періоду [199, с. 35-37]. Так, К. Квітка у 1924 році, зокрема, зазначав: «Кобзарі, лірники через несприятливі (для їх професії) умови часто доживають свій вік дома, покинувши свою мандрівну професію» [98]. Проблема виживання традиційних співців у витворених системою умовах поставала з усією гостротою. На тлі безробіття 20-30-х років ХХ ст. знайти собі альтернативний заробіток незрячому співцю було дуже важко, а отримати пенсію з інвалідності – майже неможливо. Пільгові роботи, пенсійне забезпечення стосувалися, здебільшого, «інвалідів праці та війни», а основний склад незрячих співців до визначеної категорії не потрапляв. Отже, усі податки з них стягувалися як зі здорових, забезпечених роботою, осіб [36]. Про тяжкі умови існування незрячих співців у 20-30-ті роки ХХ ст. можна дізнатися, зокрема, з переписки кобзарів і етнографів [79], [83].

До заходів, спрямованих на поступове нищення традиційного співоцтва належить і розпочата на початку 20-х років ХХ ст. кампанія послідовної нівеляції кобзарських

інструментів. Серед них можна розрізнити дві групи. До першої відносимо всі дії влади, що обмежували використання традиційних кобзарських інструментів шляхом фізичного та юридичного тиску. У другу групу об'єднуємо опосередковані заходи, що мали на меті нівеляцію традиційних інструментів та нищення їхньої сутності під гаслами «модернізації», узгодження з «вимогами революційного часу».

Юридичне підґрунтя планованих заходів, що обмежували використання традиційних співоцьких інструментів, знаходимо в урядових постановах, присвячених кампанії реєстрації музичних інструментів. Зокрема, з постанови Раднаркому УСРР від 18.12.1920 р. «Об учете музыкальных инструментов» [190], циркулярної переписки Валківського, Люботинського, Коротичанського, Дергачівського, Ізюмського та інших повітових комітетів Харківської губернії дізнаємося про запроваджену систему реєстрації музичного інструментарію організацій і окремих осіб, репресивні заходи стосовно осіб, що не зареєстрували свої музичні інструменти [191], [199, с. 38]. Отже, якщо кобзар зі зрозумілих причин не наважувався піти до міліції і зареєструвати свій інструмент, його кожної миті могли заарештувати й притягти до судової відповідальності. Про подібні випадки автором зібрано низку свідчень [199, с. 38-41].

Із численних архівних матеріалів, спогадів кобзарів і бандуристів дізнаємося про жорстку цензуру, встановлену режимом на отримання співцями дозволу виконувати свій репертуар [Див.: 199, с. 41-42]. Повноваженнями цензурування репертуару були наділені спеціальні відділи культурних установ, а також відділи політосвіти [92], [94]. Співець, який не зареєстрував свій репертуар, ризикував потрапити під карну відповідальність.

Важливою аргументацією репресивних органів у переслідуванні традиційних співців стали урядові антирелігійні постанови. Постанови «адмінвідділу НКВС по відділенню церкви від держави» передбачали реєстрацію «штатних і безштатних» служителів церкви, осіб, що пропагують релігійний світогляд, т. зв. «бродячий елемент, в це-

лях добывания куска хлеба занимающийся этим ремеслом» [196]. Незрячі співці, значна частина репертуару яких була релігійного спрямування і виконувалася безпосередньо біля церков, автоматично потрапляли в поле зору правоохоронних органів [197]. Згідно з постановами адмінвідділу НКВС, прилюдне виконавство релігійних творів могло бути зарахованим до т. зв. «релігійної агітації», яка згідно зі ст. 54-12 Кримінального кодексу УСРР каралася досить суворо [184].

Величезну шкоду кобзарському станові завдавала кампанія закриття та руйнування культових споруд. Церкви служили співцям природним місцем кобзарювання і зборів співців, у храмах зберігалися святині кобзарських цехів. Так, свої реліквії – цехову корогу, ікону та «негаснучу» лампадку – косянтиноградські співці зберігали у місцевому Благовіщенському соборі. Знищення цього собору радянськими активістами у 1930 р. стало для співців тяжкою моральною втратою [199, с. 43].

Серед обвинувачень, що висувалися до традиційних співців, значну частину становили звинувачення в «контрреволюційній агітації» [198]. Аналіз матеріалів кримінальних справ репресованих у 30-ті роки ХХ ст. бандуристів і кобзарів показує, що найперше місце посідають обвинувачення, трактовані згідно зі ст. ст. 54-10, 54-11, 54-6 Кримінального кодексу УРСР як «контрреволюційні злочини», що полягають у «пропаганді й агітації, спрямованій на повалення або ослаблення радянської влади», «причетності до контрреволюційної організації, яка ставить собі за мету повалення існуючого устрою» [Див.: 199, с. 45-53].

За тих умов до категорії «контрреволюційних агітаційних матеріалів» міг потрапити будь-який репертуарний твір кобзаря чи лірника, що в чомусь ішов урозріз із запровадженою ідеологічною лінією більшовиків. Так, у протоколі допиту харківського кобзаря І. Кучугури-Кучеренка, зазначено, зокрема, що, «будучи певцом-бандуристом, он распевал среди крестьян петлюровско-националистические песни, в которых агитировал колхозников выходить

из колхозов, сеял всякого рода пораженческие настроения о Советском Союзе» [5, с. 94]. І далі в обвинувачувальній частині йдеться: «Кучугура-Кучеренко Иван Иович, 1878 г. р., уроженец с. Мурафы, украинец, гражданин СССР, кобзарь, беспартийный, обвиняется в том, что: а) был вовлечен в контрреволюционную организацию («УПРС») в 1936 г.; б) получал задание пропагандировать националистические идеи и воодушевлять крестьян на борьбу с советской властью; в) пользуясь своими связями среди местного населения, как бандурист, проводил широкую националистическую пропаганду» [5, с. 114].

Іншим, не менш характерним, прикладом можуть служити документи Сумського НКВС, який, реагуючи на постанови центру, видає окружним відділкам міліції термінові розпорядження про арешти незрячих кобзарів [55]. Співцям інкримінується «бродяжничество» і «распевание под аккомпанемент кобзы» націоналістичних пісень [56]. Характерними прикладами можуть стати спогади про переслідування співців Г. Плавка, П. Симоненка, Ляшенка та ін. [199, с. 49-53]. Переслідувань зазнавали не лише співці, але й ті, хто їх слухав. Про це йдеться в спогадах Н. Кошаровської та ін. [199, с. 53-54].

Матеріали репресій щодо традиційних співців умовно можна поділити на свідчення, що стосуються поодиноких репресій, і на свідчення про групові нищення кобзарів. Зокрема, відомий конотопський краєзнавець І. Лисий назвав прізвиська сліпих співців, розстріляних НКВС на початку 30-х років ХХ ст. Це – кобзар Левко із с. Борзна та кобзар Кандиба з с. Кирилівка. Краснокутський краєзнавець П. Жадан засвідчив факт знищення НКВС лірника Григорія Плавка з Краснокутщини, у якого свого часу він був поводитарем [199, с. 58]. Харківський кобзар А. Парфиненко згадав про арешти та переслідування лірників Платона з с. Перещепине Дніпропетровської області та Олександра Шарія з м. Дніпропетровська (учня Ф. Кушнерика) [199, с. 58]. На підставі звинувачень в участі в контрреволюційній організації, «систематичній контрагітації» згідно зі ст. ст. 52-

2, 54-8, 54-11 КК УРСР до харківського кобзаря І. Кучугури-Кучеренка 24.11.1937 р. застосовано «вищу міру соціального захисту» – розстріл [6]. На основі подібних свідчень дослідник кобзарства Б. Жеплинський склав і опублікував реєстр репресованих співців [72].

Велику цінність мають свідчення про групові нищення народних співців. Так, цікавість викликають свідчення М. Будника про розстріл співців лірницького цеху с. Городецького на Уманщині [199, с. 59-61]. Перші згадки про подібні акції були в радянській та закордонній пресі ще наприкінці 30-х років ХХ ст. [199, с. 59]. Перебуваючи на полярих ідеологічних засадах, автори засвідчують факти групових репресій проти незрячих співців. Чи не найбільше таких свідчень прямо чи побічно торкається т. зв. кобзарського з'їзду на початку 30-х років ХХ ст. в Харкові. Згідно зі свідченнями сучасників, на кобзарський з'їзд, що відбувався в оперному театрі, зібрали близько 300 народних співців, після чого вивезли в невідомому напрямку і розстріляли*.

Отже, історично обумовлена суспільна роль співців спонукала колоніальні режими в Україні застосовувати до них різноманітні репресивні дії. Особливо жорстоких форм репресії набули за часів радянської влади, коли запровадили систему послідовних і юридично вивірених заходів, спрямованих на повне знищення традиційного кобзарства і профанування його культурної та суспільної ролі.

Примітки:

*Найновіші результати пошукових досліджень Харківської крайової організації Спілки Української Молоді аргументовано доводять імовірне місце масової страти співців біля с. Козача Лопань Дергачівського району Харківської обл.

Висновки до розділу 1

1. Виникнення на Україні інститутів традиційного співочтва зумовлювалося ментальністю, особливостями характеру і духовних пріоритетів, високим рівнем співучості жителів праукраїнських земель, а також сприятливими соціально-економічними умовами краю.

2. Історичні групи світських і парарелігійних співців посідали в культурному просторі України цілком визначені ніші; кожна зі співоцьких груп лишилася спеціалізованою виконавицею культурних запитів певних суспільних верств і прошарків; елемент дублювання між співцями був незначним. У загальному історичному процесі еволюція українського традиційного співочтва відбувалася через самостійний розвиток його різновидів. Кожна співоцька група розвивалися паралельно і відносно незалежно одна від одної. Механічної заміни одного різновиду співців іншим не траплялося.

3. Кожна з груп традиційного українського співочтва мала свої визначальні риси-маркери. Зокрема, парарелігійне незряче співочтво (кобзарство) характеризувалося інвалідністю (незрячістю), низьким (жебрацьким) соціальним статусом, що сполучався з високим авторитетом і пошаною в суспільстві, елітарним місцем в ієрархії українського старцівства, сезонним мандрівництвом, герметичністю співоцьких середовищ; чіткою ієрархічною побудовою і внутрішньоцеховою дисципліною, особливим «співоцьким» світоглядом, власною субкультурою з характерною знаково-символічною системою, духовними цінностями, неписаними законами і традиціями, укладеними в сакральних переказах співців – т. зв. дванадцяти «Вустинських книгах (статутах)». Українське двірське співочтво належить до аристократичної групи світського співочтва; його соціальний статус, світоглядові орієнтири, системи цінностей і творчий набуток залежить від уподобань вищих суспільних верств, яким вони служили. Мистецтво двірських співців характеризувалося славильним і епічним репертуа-

ром, вишуканістю й артистизмом, скоморохи виділялися адаптованим до повсякденного життя народних верств побутом, поділом на осідлих і мандрівних, простонародних і двірських скоморохів, цеховою організацією скомороших об'єднань (братств), сезонним межуванням музикування й господарювання, переважно звеселювальним виконавським репертуаром.

4. Порівняльний аналіз двірського співоцтва, скомороства та незрячого парарелігійного співоцтва засвідчив:

– характер стосунків між групами українських співців становить класичний взірець позитивної взаємодії у галузі виконавських можливостей співців, репертуарних взаємозапозичень, особливостей виконавства, музичних інструментів; відтак ці контакти радикально не відбилися на автономності та історичному розвитку співоцьких груп, а також дали можливість установити концептуальні аналогії зі схожими явищами, притаманними іншим народам;

– найтривкіший, порівняно з іншими групами, період існування парарелігійної форми співоцтва обумовлювався специфікою виконавського репертуару, базованого на творах виховно-дидактичного характеру, яскраво вираженим соціальним аспектом, особливостями витвореної незрячими співцями субкультури, її акцентованої орієнтації на засіб самореалізації і суспільну адаптацію незрячих інвалідів.

5. Попри своє, часто-густо маргінальне, становище, традиційні українські співці були носіями символів національного життя і були важливою віхою у культурній історії України [143, с. 38].

6. Співоцтво впливало на культурне і громадсько-політичне життя українського суспільства – творчість українських співців глибоко позначилася на розвитку національної культури, літератури та музики.

7. Репресивний процес проти традиційних співців свідчив про їхню вагому суспільну роль, здатність впливати на громадянську свідомість народних верств.



РОЗДІЛ 2.

УЗАЄМОВПЛИВ МІЖ ТРАДИЦІЙНИМИ СПІВЦЯМИ Й АМАТОРАМИ МУЗИКУВАННЯ НА СПІВОЦЬКИХ ІНСТРУМЕНТАХ

*Як майстри струни і приструнку
Набирають в деревляний священний коряк
Тяжкого пісенного трунку,
Де зварено добре, на трое ключів
Троїстого ладу тройзілля,
Щоб напувати німих слухачів
До розмислу, стуми й весілля...*

Микола Бажан, «Сліпці»



2.1. Характеристика різновидів любительського музикування на співоцьких інструментах

Із часів Київської Русі поряд із професійними співцями в народному, церковному й аристократичному середовищах існували аматори співоцького виконавства, які утворювали окремі напрямки музикування.

Відомості про перших аматорів співоцького виконавства сягають доби середньовіччя, коли в аристократичному середовищі поряд з професійними двірськими співцями існували і виконавці-аматори. Зокрема, у билинах «Київського циклу» згадуються співці-любители з середовища князівської знаті – витязі-дружинники Добриня Микитич, Ставр Годінович, Соловій Будимирович, Олексій Попович та інші [187, с. 54-64]. Нерідко такі співці утворювали окремі любительські об'єднання, гуртки, що в билинах називаються дружинами [187, с. 55]. Виконавське мистецтво аматорів іноді конкурує з мистецтвом професійних двірських співців і скоморохів. Зокрема, виконавство Добрині примушує заслухатися навіть співців-скоморохів; гра Ставра Годіновича викликає захват у князя і його оточення [187, с. 57]. Репертуар давньоруських непрофесійних співців був, очевидно, схожий з репертуаром професійних співців і включав славільні й розважальні твори. Церковне середовище виявилось також не байдужим до музикування. Зокрема, в «Азбуковнику» XVI ст. знаходимо: «Псалтырь – ум, гусли – мысли, струны – персты, орган – дума добрая к Богу, тимпан – глас, труба – горло, степенна песнь высокая к Богу» [Цит. за: 188, с. 185]. І дійсно, такі співоцькі інструменти, як гусли, були улюбленими в середовищі духовної еліти до XIX ст. включно [193, с. 64-65]; гра на гуслах тривалий час культивувалася у селянських священицьких родинах [176, с. 5]. Водночас, співоцькі інструменти ширилися і серед народних верств. Так, Г. Хоткевич доводить, що в XVII ст. серед простого народу на Україні розповсюдилося виконавство на багатьох музичних інструментах, у т. ч. й на гуслах [193, с. 64].

У XVI ст. поряд із давньослов'янськими гуслами і гудком

в арсеналі виконавців з'являються й ширяться нові музичні інструменти – лютня, кобза, бандура, а згодом і торбан.

Під впливом історичних та культурних чинників професійне й аматорське виконавство на кобзі, бандурі та торбані стало засобом творчої самореалізації акцентуїзованих особистостей, які підносили ці інструменти до рівня національних символів українського народу. Пов'язана із запорізьким козацтвом специфіка й історична традиція співоцьких інструментів (бандури, кобзи й торбана) накладала на виконавця духовні, моральні та світоглядові зобов'язання, універсалізувала в слухацькому колі стереотипи сприйняття виконавця. Джерела вказують на малодиференційоване визначення народом інструментів кобзи, бандури і торбана, на історичну традицію сприйняття цих інструментів різними суспільними верствами як однорядних і майже тотожних інструментів субкультури запорізького козацтва. Зокрема, бандуру часто називали кобзою, кобзу – «полуторбаном», а торбан – «панською бандурою» [200, с. 114]. Водночас, світських виконавців на кобзі, бандурі й торбані до ХХ ст. включно, зазвичай, ніколи не називали кобзарями; суспільне уявлення про останніх пов'язувалося з незрячими мандрівними старцями. Традиційно в Україні світського виконавця на бандурі (кобзі, торбані) називали бандуристом (бандуристою) або бандурщиком. Зважаючи на це, доцільно виокремити як відмінне мистецьке явище музикування на бандурі (кобзі, торбані) виконавців, які не належали до професійного співоцтва (зокрема двірського чи старцівського), і назвати це явище – бандурництвом*. Ураховуючи питомо народні уявлення, подібне визначення є оптимальним і до того ж знімає суперечності в цілісному розумінні кобзарства як субкультури незрячих співців.

Д. Яворницький, зокрема, відзначав, що, високо цінуючи пісні, думи й рідну музику, запорожці любили послухати своїх боянів, сліпців-кобзарів, нерідко й самі складали пісні і думи і бралися за кобзи, що були в них найулюбленішим музичним інструментом [210, с. 191]. Джерела говорять про значне поширення серед січового козацтва аматорсь-

кого виконавства на співоцьких інструментах – кобзі, бандурі й торбані. Ще 1584 року Бартош Папроцький писав: «З великої радості козаки почали виробляти всякі штуки, стріляючи, співаючи, на кобзах граючи» [Цит. за: 210, с. 72]. У козацькому середовищі співоцькі інструменти, кобза й бандура, за своїм значенням підносяться на особливо шанований рівень. Володіти співоцьким інструментом і вміти співати під його супровід було необхідним елементом воїна та його способу життя, ознакою духовної зрілості й козацької вправності. Серед козаків спів під бандуру займав друге місце «після піднесення душі до Бога в молитві» [210, с. 191]. Бандура чи кобза стали запорожцю «дружиною подорожньою», що в найважливіші моменти «не зрадить, не продасть, а до ладу пораду дасть». Усім, хто зараховував себе до стану козаків, необхідно було володіти мистецтвом вираження козацьких почуттів. «Про це ми можемо здогадуватися по недавніх, існуючих ще на нашій пам'яті бандуристах не сліпцях і не жебраках, – писав П. Куліш, – вони були саме тими людьми у народі, яких виразно називали козаками. Це були переважно завзяті, молодцюваті парубки, які, оженившись і ставши статечними людьми, тільки під веселу (простіше – п'яну) хвилину бралися за бандури і танцювали під неї з чаркою на голові, а іноді й плакали» [103, с. 188-189].

Збереглися свідчення про захоплене ставлення до співоцьких інструментів Богдана Хмельницького та Івана Мазепи, князя Костянтина Острозького, козацьких полковників Семена Палія та Антіна Головатого, козацьких ватажків Дмитра Самійленка, Журби та ін. [200, с. 214]. На Запорізькій Січі бандуристи з числа козаків і джур входили до челяді кожного значного українського шляхтича; майже кожен старшина мав у себе молодого хлопця-торбаніста [73, с. 112].

Художні зображення козацьких бандуристів XVIII ст., зокрема роботи Г. Маляренка, Т. Калинського та ін., дають докладну візуальну характеристику січових співців. Це – зрячі, фізично здорові козаки в повному військовому обладунку, які

професійно грають на кобзах і бандурах. Козацькі співці належали до стану професійних військових – козацтва, їх побут був прилаштованим до ритму воєнного життя. Цікаво зазначити, що зрячі козацькі бандуристи входили до штату кожного діючого козацького загону і практично жодна військова кампанія не проводилася без участі військових бандуристів. Особливо цей факт виявився під час участі козацьких загонів у гайдамацькому русі. У сумновідомій «Коденській книзі» – збірці протоколів про допити гайдамаків, яких захопили в полон поляки, придушивши народне повстання, – згадується про страту трьох козацьких бандуристів – Прокопа Скрыги з Остапова, Василя Варченка зі Звенигородки і Михайла, Сокового зятя із Шаржиполя [106]. Можна припустити, що відомості про страчених у Кодні гайдамацьких бандуристів є згадкою про останніх представників козацького бандурництва. У літературі збережені відомості про іншого січового бандуриста – Данила Рихліївського на прізвисько Бандурка. Данило у десять років пішов навчатися до незрячого кобзаря Матвія Волошина з Богуслава, далі – служив двірським бандуристом у київського губернатора Леонтьєва, а відтак відбув на Запорізьку Січ. На Січі Данила Рихліївського нарекли Бандуркою і взяли штатним бандуристом до Корсунського куреня. 1760 року Бандурка разом із гайдамаками потрапив у засідку, і його етапом відправляють до фортеці Св. Єлизавети. Подальша доля січового бандуриста невідома [211]. Наведені факти переконливо свідчать, що найталановитіші з-поміж козацьких аматорів могли, очевидно, стати професійними музикантами при запорізькому війську. У XVIII ст. на Січі існувала спеціальна школа музичної грамоти і церковного співу, яка поряд із іншими завданнями готувала музик до полкових оркестрів. Напевне, бандура, кобза і торбан, зважаючи на їхню популярність, були у цій музичній школі улюбленими інструментами. 1770 року Січову музичну школу перевели в слободу Орловщина, де вона функціонувала до самого зруйнування Січі [126]. Отже, однією з ознак козацького бандурництва була тенденція до професіоналізації виконавської діяльності.

Як впливає із запису 1584 р. Б. Папроцького, і професійні козацькі бандуристи, і аматори співали та грали під час загальних урочистостей, дозвілля, перед боєм або після нього [Див.: 200, с. 214]. Порівняно з аматорами, роль штатних бандуристів у повсякденному козацькому житті була, очевидно, більш регламентованою. Матеріальне становище обох груп козацьких виконавців (професіоналів і аматорів) залежало переважно від платні, яку вони отримували з військової канцелярії, а також несистематичної бойової здобичі. Винагорода ж за виконавство у козацькому колі, напевне, не була значною.

Музикування козацьких співців мало свої особливості, розуміння яких уможливила діяльність сучасних виконавців на традиційних співоцьких інструментах. Можна припустити, що середовище українського козацтва не потребувало вишуканої техніки гри на інструменті. Швидкоплинні умови козацького буття вимагали вчасної, імпульсивної і широкій підтримки вилитого у пісні струменю душевної енергії. Очевидно, що й механізм навчання гри на бандурі природньо спирався на особливу ментальність зрячої людини. Г. Ткаченко говорив: «Цей спосіб, даючи можливість зрячому аматорові дивитися під час гри на струни, і запанував, очевидно, завдяки своїй, на перший погляд, полегшеності» [179]. Тому виконавська манера, якою володіли козаки, була спрощеною і пристосованою для найпростішого музичного супроводу пісні чи думи. Під час такої гри бандура поверталася струнами до виконавця, гра лівої руки обмежувалася перебиранням басів на грифі, а правиці – акордів на приструнках.

У козацьку добу мистецтво гри на кобзі та бандурі активно поширилося серед сільського і міського населення, а також військової, світської й церковної еліти; гусла, кобза, бандура, ліра, торбан стали невід'ємними складовими в загальноукраїнському музичному інструментарії. Іноземці, зокрема, зазначали про українців: «З них дуже багато музикантів добрих буває. Грають вони більше на скрипках, на скрипковому басу, на цимбалах, на гуслах, на бандурі, на

лютні і на трубах. А сільські по селах – також на скрипках, на кобзі і на дудках...» [Див.: 200, с. 223]. У той же час народні сільські музики основним засобом свого існування вважали не музикування, а господарську діяльність. Музичне виконавство регламентувалося ритмом селянського життя, лишаючися для них сезонним підробітком.

На противагу сільським, міські музики утворювали свої професійні цехові «музикійські об'єднання», якими опікувалися державні та військові діячі. Зокрема, 1652 року гетьман Б. Хмельницький підписав указ про створення музичного цеху на Лівобережній Україні – за аналогією до подібних цехів у Києві, Кам'янці та Львові [46, с. 53]; 1677 року вийшов статут Київського музикантського цеху [200, с. 223]. Хоча, як свідчать джерела, у XVII–XVIII ст.ст. кобза і бандура були поширеними інструментами в музичних цехах, проте цехові музики не спеціалізувалися на співоцькому виконавстві і використовували бандуру, кобзу і гусла поряд з іншими музичними інструментами переважно в ансамблях та капелах.

Із XVIII століття виконавство на бандурі і гуслах дістає свою академічну базу. Крім запорізької музичної школи, навчання гри на бандурі та гуслах провадилося в Глухівській музичній школі, Києво-Могилянській академії та кількох регіональних колегіумах. На ілюстрації до панегірика спудеїв Чернігівського колегіуму музики виконують славень патронові колегіуму на народних музичних інструментах, серед яких – кобза, бандура і гусла [Див.: 200, с. 223].

Таким чином, музикування на кобзі, бандурі і торбані в XVII–XVIII ст.ст. розвивалося під впливом запорізького козацтва; у бандурницькому музикуванні цього періоду виокремилися самостійні напрямки аматорського побутово-масового й академічно-професійного виконавства.

Характерною ознакою бандурництва XIX ст. було поступове згасання стихійного аматорського виконавства серед народних верств. Проте в ізольованих від реалій повсякденного народного життя середовищах виникали інтелектуальні течії, що пов'язували відродження козацтва з роз-

витком традиційних форм бандурного виконавства [200, с. 225-230]. На формування бандурництва початку ХІХ ст. вплинуло кілька факторів. З одного боку – творчі середовища української і польської інтелігенції, зокрема поетичної «української школи» (Б. Залеський, С. Гощинський, М. Грабовський, О. Гроза, Т. Олізаровський, Мальчевський та інші), які шукали в українському минулому шляхів відродження польської культури. З іншого боку – середовище авантюристів-аристократів (В. Ржевуський, М. Глембоцький, М. Чайковський та інші), що висловлювало і намагалося практично зреалізувати фантастичні ідеї відродження романтичної «козацької вольниці» як перспективного шляху виводу Польщі з духовної кризи [155, с. 733-735]. З «козакофільством» тісно переплітаються водночас і молодіжні бунтарські течії. Так, у 20–40-х роках ХІХ ст. серед підпольської молоді широко розповсюдилася течія т. зв. «балагурства» – позірне ігнорування здобутків цивілізації, яке включало такі «неодмінні» компоненти, як ведення бешкетного способу життя, принципове ходіння в селянському одязі, гра на народних інструментах і демонстративне спілкування українською мовою. Кількома десятиліттями пізніше серед право- і лівобережного панства та інтелігенції розповсюдилася дуже подібна до «балагурства» течія т. зв. «хлопоманства», а ще пізніше (кінець ХІХ–поч. ХХ ст.) – течія «українофільства». Мистецьке, авантюрицьке та бунтарське середовища спричинили формування окремої субкультури, що сповідувала ідеї т. зв. «шляхетського козацтва». Епіцентрами творення «козацьких вольниць» у ХІХ ст. стали маєтки шляхтичів В. Ржевуського (Поділля), М. Глембоцького (Київщина) та інші. Племінник Глембоцького – Михайло Чайковський, діставши виховання в маєтку дядька, свою козацьку романтику реалізував масштабніше, створивши 1853 року біля Константинополя Підосманську Січ [200, с. 228].

Особливостями «козацької шляхти» було позірне облаштування побуту на кшталт староукраїнського (у її розумінні), оточення себе перевдягнутими по-козацьки служ-

никами, обзаведення двірськими співцями – найчастіше торбаністами або бандуристами. Так, у М. Чайковського (Садик-Паші) при дворі служив бандурист Тарас Рачиця. Колишній солдат, родом із околиць Бердичева, цей бандурист цілими годинами імпровізував пісні, що прославляли на «давній манір» свого пана і задовольняли його сантименти [193, с. 128]. 1825 року двірські співці польського магната В. Ржевуського Тиміш Падуро і Грегор Відорт заснували у с. Саврань (тепер Одеська обл.) школу для торбаністів, бандуристів та лірників, де навчалися переважно зрячі виконавці [161, с. 372]. Метою савранської школи було поширення засобами співоцького виконавства національної свідомості серед простолюду.

Великої моди серед прихильників «шляхетського козацтва» набули і прогулянки пана зі свитою ряжених козачків «у степ» або навколішніми селами, щоби «пробуджувати» народ «від сну».

Очевидно, через упередженість поспільства до зрячих виконавців і через специфічність виконуваного ними репертуару, що складався переважно з поезій митців «української школи», реальний вплив «падурівських торбаністів» обмежувався здебільшого інтелігентським середовищем місцевого рівня. «Козацьке бандурництво», «співоцька ідея» знаходили своїх прихильників і на Лівобережній Україні. Зокрема, відомий зінківський кобзар Хведір Гриценко-Холодний довгий час перебував в оркестрі одного з таких панів-«козакофілів» [64, с. 234]. Не виключено, що подібним «козацьким» осередком міг стати маєток магната Д. Трощинського у с. Кибинцях, важливий центр українського культурного життя на Полтавщині тих часів [127, с. 8-9].

Загалом же, в Центральній і Східній Україні бандурництво пішло значно далі механічного реанімування виконавства на співоцьких інструментах і набуло яскравих інтелектуальних рис. На Лівобережжі поняття «бандура», «бандуриста», «кобзар» не тільки тісно пов'язувалося з романтикою старовини, але набуло вишуканих поетично-мистецьких форм вираження. Чимало східноукраїнських

інтелектуалів шукали в бандурництві не розвагу і забавку, а засоби виявлення найінтимніших душевних почуттів, подолання особистих і суспільних труднощів. Гра на співоцькому музичному інструменті сприймалась інтелігенцією не відсторонено: вона намагалася таким чином щиро зрозуміти настрої народу. Тому так багато українських митців бралися за освоєння бандури чи кобзи. Є відомості, що на бандурі вміли грати І. Котляревський, П. Куліш, Т. Шевченко. «А Тарас Григорович Палія добре грав на бандурі, я сам чув, та мало тоді тому добирав», – згадував дід Слюсаренко з Черкащини [81].

Із кінця 1880-х років в інтелігентському середовищі бандурницьке виконавство вважалося за «духовну зброю» українців у боротьбі за свої національні права. В авангарді бандурництва стали О. Рубець, О. Сластьон, П. Мартинович, М. Кропивницький, М. Лисенко, а згодом – Г. Хоткевич, В. Потапенко та В. Ємець.

Таким чином, бандурництво ХІХ ст. розвивалося переважно в середовищах української й польської творчої інтелігенції та в аристократичних колах. У той же час серед народних верств аматорське і професійне світське музичування на традиційних співоцьких інструментах (бандурі, кобзі, торбані тощо) поступово занепадало. Визначальною особливістю бандурництва першої половини ХІХ ст. був тісний зв'язок із субкультурою т. зв. «шляхетського козацтва», просякнутого романтичними й відірваними від реалій життя ідеями відродження ерзацу запорізького козацтва. У 80-х роках ХІХ ст. в інтелігентних колах бандурництво стає ознакою національної самосвідомості й під впливом романтичних уявлень претендує на роль універсального носія національних символів українського народу.

На початку ХХ ст. в Україні утвердилися два основні напрямки виконавства на традиційних співоцьких інструментах. Очолюваний О. Сластьоном напрямок обстоював достовірне відтворення репертуару і виконавської манери незрячих співців-кобзарів. Інший напрямок дотримувався ідеї Г. Хоткевича про розвиток кобзарського мистецтва, що

відповідав би ритмові сучасного життя, модернізації музичного інструментарію [157, с. 81].

Поступово культурним простором оволодівають новітні експериментальні форми бандурницького виконавства. Так, 1906 року на концерті київського музичного товариства «Боян» виступив перший ансамбль зрячих бандуристів під керівництвом М. Злобинцева (М. Домонтовича) за романтичним зразком давньоукраїнських «шляхетських» капел бандуристів. 1911 року учень і колишній поводитир чернігівського кобзаря Терешка Пархоменка Василь Потапенко створив у Києві ще один гурт самодіяльних зрячих бандуристів. 1918 року Василь Ємець засновує «Першу художню капелю кобзарів», яка за радянських часів перетворилася у «Першу київську художню капелю кобзарів». На хвилі революційного піднесення бандурництво знаходить своїх прихильників у різноманітних військових формаціях, де служили українці. Зокрема, зібрані свідчення про участь аматорів-бандуристів у громадянській війні 1917–1921 років у національних і червоноармійських збройних формуваннях [199, с. 22-23].

Успіх Першої київської художньої капели спричинив утворення самодіяльних ансамблів бандуристів фактично у всіх обласних центрах України. Процес поширення капел під час революції і в перші пореволюційні роки можна розцінювати як один зі стихійних творчих проявів національної свідомості, чи не найвищий вияв якої асоціювався, на думку В. Ємця, з бандурницьким мистецтвом [67, с. 352-377]. Згодом радянська влада намагається використати бандурництво ідеологічно намірами. Вбачаючи в «ревкобзі» ефективний засіб пропаганди, владні органи стимулювали процес поширення новітніх бандурницьких форм, зокрема колективних. На думку наркома освіти М. Скрипника, капели бандуристів мусили посісти у вихованні «робітничо-селянських мас» чільне місце. Маючи всі ознаки притаманного радянському суспільству «колективного способу життя», капели бандуристів певною мірою були взірцем колективної творчості і несли характерні елементи культури нової системи [199, с. 152]*.

1928 року вищим музичним комітетом при НКО УСРР поставлені завдання, окреслено межі й визначено перспективи розвитку кобзарського мистецтва, головними з яких були:

1. «Відхід від традицій, витворених в умовах старого побуту» та «прямування кобзарства до нових форм – вихід на естраду, відхід від індивідуального виконавства, тяжіння до професійних форм організації (кобзарські колективи)».

2. «Культивування революційного та суспільно-виховного репертуару», вжиття «заходів до створення ідеологічно та художньо витриманого репертуару», затвердженого політосвітою.

3. Заходи з «універсалізації» та масового виробництва кобзарських інструментів» [138, с. 30-31].

Загальним гаслом розвитку «революційного кобзарства» стало гасло «з-під тину, з базару – на концертну естраду, в клуб, у сельбуд, у вищу музичну школу; із засобу існування жебрака-сліпця – на засіб музично-політичного виховання робітників та селян» [138, с. 30-31]. Характерно, що такі гасла висловлювалися на тлі систематичних репресій проти незрячих співців і розгорнутої на сторінках преси кампанії проти автентичного кобзарства як віджилого явища. Згідно з новим ідеологічним курсом, альтернативою традиційному кобзарству мусив стати т. зв. «професійно-бандурницький відтинок». У засобах масової інформації провокується зумисна підміна понять «кобзарство» і «бандурництво», проводиться їхнє свідоме ототожнення й еволюційне поєднання.

1922 року організовано Першу миргородську капелу бандуристів імені М. Кравченка; 1925 року офіційно зареєстровано Конотопську, засновано Полтавську і Харківську капели бандуристів. На 1928 рік існувало вже близько 20 колективів, серед яких, зокрема, Шишаківська, Крюківська, Уманська, Одеська, Бориспільська, Решетилівська, Криворізька, Городищанська, Перещепинська та інші [199, с. 154-156]. Після засідання урядової комісії (26.06.1927 року), що накреслила перспективи розвитку «революційного кобзарського мис-

тецтва» в Україні, кількість капел і самодіяльних гуртків бандуристів значно збільшується. Так, 1939 року на Україні, за офіційними зведеннями Центрального будинку народної творчості, існувало близько 300 бандурницьких гуртків (не рахуючи професійних колективів) [199, с. 156]. Новітнім явищем у бандурництві було введення до складу виконавців на бандурі жінок, що для минулих часів було нехарактерним [180].

Крім стихійного аматорського виконавства, у 1920-ті роки формується професійно-академічний напрямок бандурництва. Гнат Хоткевич обґрунтовує ідею перетворення етнофольклорного виконавства в професійно-академічне з доповненням сольо-інструментальним та вокально-інструментальним ансамблевим його різновидами. Визначний подвижник розробив концепцію і програму професійного навчання бандуристів у вищих навчальних закладах, обґрунтував наукові підстави хроматизації і вдосконалення традиційного співоцького інструменту – бандури. Музичні майстри О. Корнієвський, С. Снегірьов, О. Тузиченко, І. Скляр та ін. почали конструювати якісно нові різновиди виконавських інструментів, розраховані на концертне виконавство. Студенти вищих і середніх музичних закладів опановували академічне виконавство на хроматизованій бандурі та кобзі; для модернізованих співоцьких інструментів композитори пишуть інструментальні твори, розробляється методична література; для професійних виконавців-артистів улаштовуються конкурси й огляди [62, с. 10-13].

Загалом із початку ХХ ст. бандурництво бурхливо розвивається в побутово-масовому і професійному напрямках. Під впливом революційних зрушень, національної романтики та ідеологічних чинників бандурництво перетворюється з елітарної мистецької течії на масовий рух, що охопив практично всі класи тодішнього суспільства. Створюються гуртки бандуристів, виокремлюються виконавські школи, видаються підручники гри на бандурі; у 20-х роках ХХ ст. уперше в історії запроваджується вивчення бандури в середніх та вищих музичних закладах і

формується академічний напрямок бандурницького виконавства.

Таким чином, під впливом громадсько-політичних та ідеологічних процесів у бандурництві ХХ ст. відбулися радикальні зміни, а саме:

- формування якісно нового типу професійного артиста-бандуриста, зорієнтованого на класичне сценічне виконавство;
- академізація бандурницького музикування;
- модернізація музичного інструментарію;
- утворення колективних виконавських форм (оркестрів, ансамблів, капел бандуристів);
- фемінізація бандурного виконавства;
- набуття аматорським музикуванням на хроматичній бандурі рис побутово-масового характеру.

У період національно-визвольних змагань українського народу постать бандуриста уособлювала в собі провідника ідей козацької вольниці і національної консолідації. Для пануючих на Україні окупаційних режимів така місія воїна-музиканта була вагомою підставою для переслідування найактивніших подвижників бандурництва [106], [211].

Наприкінці ХІХ–початку ХХ ст. виступи зрячих аматорів гри на бандурі сприймалися царським режимом із засторогами, як вияв національної свідомості й ознак «малоросійського сепаратизму». Виступи перших гуртків і бандуристів-солістів відбувалися під пильним поліційним наглядом [107, с. 35]. У часи громадянської війни (1917–1921 рр.) ставлення окупаційних армій до бандуристів, які часто брали участь у збройній боротьбі, також було ворожим. Після звинувачень у «контрреволюційній агітації» чи «націоналістичній пропаганді» від куль більшовиків і білогвардійців загинули бандуристи Свирид Сотниченко, Андрій Слідюк, Федір Діброва, Антін Петюх, Гамалія та багато інших; 1918 року «чека» заарештувала й ув'язнила в концентраційному таборі бандуриста Федора Дорошка [199, с. 26-27]. У часи становлення на Україні радянської влади переслідування зачепило практично всіх національ-

но свідомих учасників капел, гуртків бандуристів, окремих артистів і майстрів кобзарських інструментів**.

2.2. Особливості стосунків і співпраці між професійними співцями і співцями-аматорами

Узаємовідносини між традиційними співцями і любителями співоцького виконавства наочно демонструють стосунки незрячих кобзарів і бандуристів-аматорів. З одного боку, різниця в соціальному статусі, фізичних особливостях, світогляді і способі життя нерідко мала негативні наслідки. Зібрані від кобзарів свідчення говорять, що за неписаними законами («Вустинськими статутами») професійні об'єднання кобзарів для зрячих аматорів були недоступними. «До 1902 року всі ми були пов'язані обітницею не передавати наших знань зрячим, – говорив кобзар І. Кучугура-Кучеренко. – Так велося зі стародавніх часів...». І далі: «В кобзарську школу приймалися тільки незрячі» [164]. І. Кучугура-Кучеренко застерігав журналіста не отожднювати новітніх бандуристів із незрячими співцями: «Крім того, не забудьте: зрячі кобзарі – це не те. Кобза була нашим джерелом життя. Усе, що зберігали нам віка, ми бережно передавали з одного покоління незрячих до іншого заради власного збереження...» [164]. Про стосунки зрячих і незрячих музик кобзарі неоднозначно говорили: «Знає купець купця, а сліпець сліпця». Найчастіше конфлікти між бандуристами і кобзарями виявлялися:

– у недовірі кобзарів до зрячих бандуристів (харківський кобзар Степан Пасюга говорив про одного бандуриста так: «Та ще було оце запише (...) – а тоді по-своєму переверне і вже співа не на той голос, і слова поперекручує, та по струнах шкребе, «як собака по хвóросту», а люди слухають та думають, що він думи зна» [81, с. 62]);

– у зневажливому ставленні кобзарів до деяких «світських» особливостей характеру бандуристів (полтавський кобзар Андрій Тесин міркував: «Зрячому трудно

виучиться грати на кобзі. Заздрість велика у зрячого – він більше розважається, тому і важко» [76]);

– у відмові кобзарів навчати зрячих аматорів (харківський кобзар Іван Кучугура-Кучеренко оповідав: «Мені казав учений пан-отець, щоб видючих не вчив грати і співати, бо за ними або через них не буде сліпцям життя. Чорти видючі одіб'ють хліб» [90]);

– у переконанні кобзарів, що зрячі бандуристи хочуть використати кобзарський набуток із корисливою метою (харківський кобзар Петро Древченко говорив, що деякі бандуристи хочуть «добути ученіє та багатство на старцях та сліпих» [90]). Показовим прикладом є колективний судовий позов незрячих співців до організаторів XII Археологічного з'їзду у Харкові 1902 р. (Адвокатом співців виступав Микола Міхновський) [200, с. 258].

Іноді позастатутні відносини між зрячими аматорами і кобзарями заходили надто далеко і набували кримінального відтінку. Як приклад можна навести випадок побиття кобзарем Т. Пархоменком бандуриста і майстра бандур О. Корнієвського [199, с. 140-141].

З іншого боку, незважаючи на взаємні упередження, між традиційними співцями і любителями завжди існували ділові і творчі стосунки. Так, виконавці-аматори зазвичай орієнтувалися на мистецтво традиційних співців і нерідко перебували під їхнім творчим впливом. У билинах «Київського циклу» гусярі-любители Добриня, Ставр Годинович, Соловій Будимирович демонструють слухачам майстерне опанування скоморошою співогрою, яку вони, вірогідно, перейняли у професіоналів. На початку XIX ст. романтична течія т. зв. «шляхетського козацтва» сприяла становленню бандурного виконавства, що орієнтувалося на традиційне двірське співочтво. Зокрема, манери «аристократичного» співоцького виконавства і характерний «славильний» репертуар викладалися у Савранській школі торбаністів і бандуристів традиційним двірським співцем Грегором Відортом. Проте особливо показових форм набула взаємодія між незрячими парарелігійними співцями –

кобзарями й аматорами бандурного виконавства. Це виявлялося в наступному:

1. У взаємному навчанні. Незважаючи на цехові заборони, незрячі співці нерідко порушували установлені корпоративні правила і навчали кобзарському мистецтву зрячих аматорів. Наприклад, двірський бандурист київського губернатора Леонтєва, згодом гайдамацький бандурист Данило Рихлиївський (Бандурка) навчався в незрячого кобзаря Матвія Волошина з Богуслава. Збереглися свідчення про навчання Опанаса Сластьона в кобзаря Неховайзуба, Олександра Рубця – в Остапа Вересая і харківських кобзарів. Учителем бандуриста Василя Потапенка був чернігівський кобзар Терешко Пархоменко; харківський кобзар Іван Кучугура-Кучеренко став панотцем цілої плеяди відомих виконавців, серед яких найвідомішими були бандуристи Олександр Левін (сценічний псевдонім – Гамалія) та Василь Ємець; Макар Христенко став панотцем Григорію Льченку, Петро Древиченко – Георгію Ткаченку, Єгор Мовчан – Володимирі Перепелюку. Безіменні харківські співці стали першими вчителями відомих бандуристів Василя Овчинникова і Андрія Гайдамаки. Медвинський кобзар Антін Митяй у революційні роки перетворився на активного натхненника стрімкого поширення бандурницької справи серед українського вояцтва.

Важливим етапом у розвитку бандурництва ХХ ст. став ХІІ Археологічний з'їзд (Харків, 1902 р.), який привернув увагу до бандури широкі кола ентузіастів і сприяв науковому визнанню мистецтва народних співців-кобзарів. Численні етнографічні концерти за участю незрячих співців, що почали входити в громадську «моду», заохотили багатьох зрячих аматорів до осягнення бандурницької справи. На хвилі становлення новітнього бандурництва гурти аматорів воліли мати собі вчителів також із-поміж незрячих кобзарів. Іван Кучугура-Кучеренко понад два роки очолював бандурні курси в Музично-драматичній школі М. Лисенка у Києві (1908–1911); у незрячих співців учився і колектив конотопської капели бандуристів «Відродження» (20-ті роки ХХ ст.) [199, с. 300-303].

Більшість зрячих аматорів згадували своїх незрячих учителів із глибокою пошаною і вдячністю. Гнат Хоткевич говорив про свого незрячого панотця так: «Видимо, под впливом музики Павла (и его коллег, конечно, которых мне приходилось слышать в Харькове) я и сам делаюсь бандуристом. Случилось это или в 1894, или 1895 году и имело огромное значение во всей моей жизни, а также (...) сблизило меня со слепцами» [194, с. 457].

Одночасно зафіксовані випадки початкового навчання незрячих співців у зрячих аматорів. Так, харківський кобзар Микола Ригоренко навчався у безіменного краснокутського козака; цехмайстер Хведір Вовк – у старого січовика Тихона Козиря; кобзар Хведір Холодний – у зрячих панських торбаністів; кобзар Євген Адамцевич – у бандуриста Мусія Олексієнка тощо [200, с. 301-302].

2. У спільній творчості. Ймовірно, разом з аматорами гри на бандурі традиційні співці-кобзарі брали участь у складанні героїчного епосу, історичних пісень та псалмів [196, с. 266-268]. Своєрідним прикладом такої співпраці служать зніційовані О. Матушевським і Д. Мартиновичем (батьком П. Мартиновича) у м. Костянтинограді т. зв. «Кахтирські ради», на які збиралися для відтворення колись знищених народних «кахтирських книг» професійні виконавці (кобзарі, лірники, стихівничі), а також аматори «вустівники» з середовища селян, міщан та інтелігенції [200, с. 284, с. 291]. Так, на одній з таких рад у 1862 році зібралося понад 500 учасників, серед яких вирізнялися кобзарі Іван Хмельницький (Хміль), Іван Кравченко-Крюковський, Хведір Гриценко-Холодний та інші [87, с. 293 зв.-296]. Іншим прикладом може служити спільна співтворчість бандуриста Г. Хоткевича і традиційного кобзаря І. Кучугури-Кучеренка [107, с. 182].

3. У мистецькому взаємообміні. У ХІХ–на поч. ХХ ст. бандуристи-аматори переймали у незрячих співців музичний інструментарій, техніку й манеру виконавства, репертуар. Найвідоміші представники бандурництва ХХ ст. – Г. Хоткевич, В. Ємець, О. Левін, В. Овчинников,

В. Потапенко, В. Шевченко, М. Домонтович, І. Бондаренко та інші – використовували традиційні конструкції співоцьких інструментів. 1912 року в Москві на музичній фірмі «А. Кальпінус і К0» запроваджено перший серійний випуск бандур за взірцями автентичних кобзарських інструментів [199, с. 301-302]. У 20–30-х роках ХХ ст. спостерігався зворотний процес – під впливом об’єктивних і суб’єктивних чинників, аналіз яких подано в окремому дослідженні автора [199, с. 133-141] бандуристи сприяють витісненню «старосвітського» інструментарію з обігу традиційних співців і заміни його на модерні взірці.

На початку ХХ ст. техніки виконавства на бандурі незрячих співців стають базовими для більшості аматорів бандурного музикування. Зокрема, характерні особливості бандурного виконавства Г. Хоткевича, В. Ємця, О. Левіна склалися на основі т. зв. «зінківської» школи харківських співців; В. Потапенка, В. Овчинникова, М. Домонтовича та ін. – на основі «чернігівської» школи полтавських співців. Перейняті від співців способи гри стають лягають в основу перших підручників гри на бандурі. Так, «Підручник гри на бандурі» Гната Хоткевича (1909 р.) акумулював основи «зінківської» школи; «Самовчитель до гри на кобзі або бандурі» Миколи Домонтовича (Злобинцева) (1913 р.), «Школа гри на бандурі» Василя Шевченка (1914 р.) та «Самовчитель гри на бандурі» Василя Овчинникова (1914 р.) розкривали можливості «чернігівської» школи кобзарів. Згодом на основі автентичних формуються сучасні «харківська» і «київська» школи бандурного виконавства [199, с. 164-165].

Обстоюючи етнографічний напрямок бандурництва, деякі виконавці (О. Сластьон, В. Потапенко) намагалися зовнішньо копіювати виконавську манеру незрячих співців: закривали очі при гри на інструменті, дотримувалися характерних для незрячих виконавців особливої постави тіла, стереотипних рухів, міміки, артикуляції тощо. Бандуристи І. Риндя і М. Сарма-Соколовський у 20-ті роки ХХ ст. практикували виступи на базарах, під час яких вони вдавали з

себе незрячих. Одночасно бандуристи-аматори сприяли культивуванню в середовищі співців установки на відхід від традиційних засад виконавства. Незрячим співцям прищеплювалися переконання щодо переваги естрадного виконавства перед позасценічним, виховувалися риси сценічного артистизму, нав'язувалося колективне виконавство як «єдино перспективний» напрямок тощо [199, с. 123]. Показовими є також творчі експерименти з організації оркестрів традиційних співців, де всупереч етнографічній достовірності єдналися різноманітні народні інструменти; вдавалися також до створення мішаних ансамблів, де збиралися в один колектив традиційні співці й аматори [199, с. 129].

Джерелом діалогу між традиційними кобзарями та аматорами бандурного музикування був також традиційний репертуар. Від самого початку свого становлення бандуристи найчастіше переймали від кобзарів історичні, епічні й жартівливих твори, вважаючи релігійні жанри не відповідними до вимог сучасності. З іншого боку, з метою підвищення (на їхню думку) мистецького рівня й актуальності мистецтва кобзарів, аматори-бандуристи різними засобами намагалися вплинути на репертуар і характер виконавства незрячих співців [199, с. 129-130]. Подібна тенденція свого часу отримала критичні застороги від провідних українських науковців [98].

Одним із найпомітніших наслідків узаємодії між традиційними виконавцями й аматорами бандурництва стало утвердження в суспільстві погляду на спадкоємність кобзарства і бандурництва. Якщо на початку ХХ ст. бандуристи-аматори не наважувалися називати себе кобзарями через сталі суспільні уявлення про традиційне співочтво, то в післяреволюційний період в громадській свідомості відбувається докорінні зміни – представників бандурництва все частіше називають «кобзарями», їхнє мистецтво – «кобзарським мистецтвом», а творчі колективи «кобзарськими»: «Перша українська художня капела кобзарів» (Київ), «Художня капела кобзарів ім. Т. Шевченка» (Харків), «Показова кобзарська капела «Укрфілу» (Харків) та ін. На сторінках періодич-

них видань 20–30-х років ХХ ст. закріплюються артефакти у визначенні поняття «кобзарство», мистецтво традиційних співців ототожнюється з різновидами бандурного музичування, самі кобзарі еволюційно поєднуються з генераціями новітніх бандуристів [199, с. 115]. Подібна ситуація є характерною і для нинішнього громадського сприйняття професійно-академічного й аматорського бандурного виконавства у його сценічних і позасценічних варіантах, прикладом чого служать наукові дослідження, зокрема А. Омельченка [146], М. Долгова [60], О. Дубас [62] та інших авторів.

У сучасному культурному просторі України існують декілька різновидів бандурного музичування на модерних і традиційних кобзарських інструментах із власними виконавськими школами, навчальними базами і сферами функціонування (див. додаток Б). Незважаючи на те, що кожен із новітніх напрямків претендує на спадок автентичних кобзарів, подібні твердження не доводяться науково [104], а сприймаються як один із виявів віртуального впливу феномену традиційного співоцтва на суспільну свідомість [142, с. 26]. Один із таких напрямків очолює творче об'єднання «Кобзарський Цех», що відроджує автентичне виконавство на реконструйованих співоцьких інструментах (кобзі, бандурі, лірі, торбані, гудку, гуслах тощо) і намагається свою діяльність будувати на засадах традиційного українського світосприйняття. Діяльність «Кобзарського Цеху» спрямована на популяризацію серед широкого загалу традиційного кобзарського інструментарію і співоцького виконавства, а також на поширення знань сутності автентичного кобзарського мистецтва. Не менш значною є роль подібних об'єднань в експериментальному дослідженні різноманітних аспектів традиційного співоцтва та реконструкції елементів субкультури парарелігійних співців (див. додаток Б).

Таким чином, традиційні співці й аматори співоцького виконавства, незважаючи на взаємні упередження, активно взаємодіяли між собою. Епізоди взаємного навчання, творчості і мистецького обміну загалом позитивно впливали на функціонування і розвиток традиційного співоцтва і різновидів бандурного виконавства.

Висновки до розділу 2

1. Історично в середовищах аристократії, церковних служителів, військових, інтелігенції існували любителі музикування на співоцьких інструментах. Аматори не належали до об'єднань професійних співців і могли не відповідати універсальним співоцьким рисам – отже, на них не розповсюджувалися співоцькі традиції і система цінностей; аматори використовували співоцьке надбання довільно, згідно з власними вподобаннями; загалом, на відміну від традиційних співців, такі музиканти не відповідали критеріям і визначенням інтегрального співочтва. Займаючи в культурному просторі суспільства цілком визначені позиції, аматори співоцького виконавства становили паралельний до професійного співочтва напрямок, що розвивався за власними законами.

2. Характерними рисами українського аматорського музикування на співоцьких інструментах були:

– виразне громадянське спрямування, патріотична орієнтація; належність до субкультури («козацької» XVI–XVIII ст.ст., «шляхетської» – початку XIX ст., «народницької» – другої половини XIX ст., «романтичної» – початку-середини XX ст.);

– імітація традиційного співочтва (зокрема, у XIX ст. – наслідування професійних двірських співців; з поч. XX ст. – ототожнення з кобзарями тощо);

– здатність переростати в окремі, відмінні від традиційно співоцьких, напрямки професійного виконавства.

3. Зважаючи на те, що музикування на бандурі, кобзі і торбані мало свою, пов'язану з запорізьким козацтвом історичну специфіку, що накладала на виконавця духовні, моральні та світоглядні зобов'язання й універсалізувала в слухацькому колі стереотипи сприйняття виконавців, доцільно вирізняти з-поміж інших видів музикування бандурництво як окреме мистецьке явище.

4. Традиційні співці та аматори співоцького виконавства активно взаємодіяли між собою. Попри зумовлені різницею

соціального статусу, фізичними особливостями, світоглядом і способом життя взаємоупередження, між традиційними співцями й аматорами співоцького виконавства існували активні форми співпраці. Діловий і творчий характер такої співпраці демонструють відносини між кобзарями й бандуристами-аматорами. Взаємне навчання, спільна творчість і мистецький взаємообмін загалом позитивно впливали на функціонування і розвиток традиційного співоцтва, сприяли професіоналізації та академізації бандурного виконавства. Важливим наслідком узаємовпливу між кобзарями й бандуристами стало утвердження в громадській свідомості ідеї спадкоємності і навіть тотожності кобзарства і бандурництва, що позначається на сучасному розвитку різновидів бандурного виконавства і знаходить відображення в наукових дослідженнях.

5. Перспектива сучасних різновидів бандурного музичування стосується розвитку напрямків академічного і традиційного виконавства на паритетних засадах.

Примітки:

*Аналіз історичних особливостей бандурництва подано у роботі автора „Шлях звичаю» [200].

**Аналіз кримінальних справ репресованих бандуристів подано у роботі автора „Повернення традиції» [199].

*** Подібні факти переконливо засвідчують про намагання радянської влади прискорити згасання рівня співучості українців.



РОЗДІЛ 3.

СТАНОВЛЕННЯ І РОЗВИТОК ТРАДИЦІЙНОГО СПІВОЦТВА НА СЛОБІДЩИНІ

*А кобзарі наші більше збереглися до самої
Росії це в нас на Слобожанщині.*

Кобзар Петро Древченко [82, с.45-46]



Історія розвитку співоцтва на Слобідщині торкається періоду масової колонізації цих земель у XVII–XVIII ст.ст. переселенцями здебільшого з правобережних районів України. Заселення Слобідського краю переважно етнічними українцями витворило глибоко національне середовище, що позначалося на зовнішньому устрої, соціальному й економічному житті колоністів, сприяло збереженню і поширенню культури цього краю [7, с. 39]. Водночас, як відзначав Д. Багалій, переселенці приводили з собою з-за Дніпра не тільки свої сімейства, збіжжя та худобу; заразом вони приносили з собою на нові місця також власну національну просвіту і культуру, віру, звичаї. Невід’ємною частиною їхньої культури була музика та її носії – професійні й аматорські виконавці. Багатий етнографічний матеріал доводить, що *рівень співучості слобожан був достатньо високим*. За згадками сучасників, на Слобідщині найбільша забава «всех родов жителей украинских состоит в игралищных орудиях» [144, с. 37]. У XVII ст. значну частину професійних музик складала носії «сміхових» жанрів – скоморохи, або «веселі». Про їхнє розповсюдження у північних і східних районах сучасної території України свідчить, зокрема, «челобитна» міщанина м. Курська Гаврила Малишева до російського царя Олексія Михайловича від 4 листопада 1648 року. У своїй скарзі Малишев висловлює обурення з приводу того, що в «украинной стране», а також у прикордонних із Росією землях люди не шанують християнської віри, а «на игрищах с скоморохами песни бесовские кричат ... и на релех колищутся» [Цит. за: 13, с. 173-175]. Курський міщанин закликає послати у всі міста государевы грамоты с великими заперещеннями”. Російський цар Олексій Михайлович у своєму наказі від 4 грудня 1648 року до білгородського воеводи Тимофія Бутурлина наказує нещадно карати скоморохів, нищити їхні інструменти, а рецидивістів «велено ссылать в Украинные города за опалу» [Цит. за: 13, с. 177-178]. Можна припустити, що на білгородського воеводу, який контролював прикордонні території, було покладене завдання переселяти з Росії на слобідські землі «опальних» скоморохів. Імовірно

свідченням цього є існування на Харківщині одинадцяти сіл із назвами «Веселе» [96, с. 700], що могли походити від розповсюдженої у XVII ст. народної назви скоморохів «веселий». Серед музичних інструментів, що були в обігу в середовищі скоморохів особливою повагою користувалися гусли, згадки про які відбиті в назвах поселень (наприклад, с. Гуслівка Великобурлуцького району), а також залишили свій слід у народних піснях. Зокрема, в одній слобідській пісні співалося: «*Їхали купці з Харьківа, // Стали явора рубати, // Тонкі гуслонька тесати*» [Цит. за: 176, с. 6].

Вірогідно, що на Слобідщині скоморохи поступово перетворилися на сільських музик і займалися своїм ремеслом поряд із господарською роботою; частина творчого набутку скоморохів перейшла до інших груп виконавців (у 20-х роках XX ст. на Харківщині були зафіксовані взірці билинного епосу, зокрема, билини «*Про Одиця, славного Киянина молодця*» [81, с. 54-58]).

Іншою групою співців, що супроводжували колоністів слобідських земель, були незрячі парарелігійні співці – кобзарі, лірники і стихівничі. Проте, перші відомості про них, імовірно, торкаються ще 1283 року, коли на Курщині татари захопили ватагу мандрівних старців [176, с. 15]. Із цією історичною вказівкою узгоджується свідчення харківського кобзаря Семененка, який говорив про традиційне місце зборів старечого цеху біля Курська [70, с. 312-317]. Можна припустити, що незрячі співці-кобзарі були потрібні для успішної адаптації переселенців до нових умов. Ностальгічні спогади «по давнім часам, по рідним місцям», підвищували роль епічних співців, які своїм мистецтвом розраджували і полегшували пристосування до нових обставин.

Важливим чинником становлення кобзарства на Слобідщині виступав т. зв. «козацький фактор». Значну частину перших поселенців Слобідщини складали козаки, які, перебуваючи на військовій службі, утворювали п'ять слобідських полків: Харківський, Охтирський, Сумський, Ізюмський і Острогозький. У XVIII ст. на Слобідщині склався досить цікавий мілітарний феномен, адже цей

край існував своєрідний військовий табір [96, с. 13-14].

Імовірно, що козацтво внесло до менталітету слобожан свою особливу систему цінностей, яка виразно відбилася на побуті і способі мислення поселенців. Василь Ємець, говорячи про старовинне козацьке містечко Охтирку, вказував на поділ містечка (перед революцією) по-козацькому на десять сотень (зауважимо, що цей поділ у народному сприйнятті зберігся аж до сьогодні), як і шанобливе ставлення мешканців до давніх звичаїв [67, с. 25-26].

Разом з іншими культурними уподобаннями козацтва селянам передався і смак до козацьких дум, який згодом перетворив епічний кобзарський репертуар на улюблений для більшості слобожан. Нерідко запорозькі бандуристи навчали місцевих незрячих грі на кобзах і бандурах і передавали їм свій репертуар. Серед тих кобзарів, хто свою першу науку здобув у запорожців, були Микола Ригоренко (від безіменного запорожця із Красного Кута) та майбутній цехмайстер Хведір Вовк (від старого січовика Тихона Козира з с. Козирщина) [43, с. 23]. Довгий час серед незрячих співців думи називали лише як «козацькі пісні» та «козацькі псалми». До середини XIX ст. похідні козацькі музичні інструменти кобза і торбан (поряд із бандурою) були досить поширеними серед слобідських співців. Так, один із найдавніших харківських панотців, колишній січовий бандурист Семен Чапля з м. Лебедина Харківської губернії, за спогадами Хведора Холодного, грав на торбані. Відомі харківські панотці Микола Ригоренко і Петро Кулибаба грали на кобзах [200, с. 371]. Вплив козацтва позначався і на зовнішніх «мілітарних» елементах самоорганізації незрячих співців, багато в чому подібної до полкового устрою. За свідченням старого слобідського кобзаря Хоми Семененка, який жив у Харкові на Холодній Горі, незряче співочтво поділялося на чоловічу і жіночу частини, кожна з яких мала свого отамана, соцьких і десяцьких [70, с. 313-315].

Утриманню співоцької традиції на Слобідщині сприяла і козацька старшина, частина якої після зруйнування Січі дістала «жаловальні грамоти» на землі й стала поміщиками.

Зберігаючи як родинний заповіт пам'ять про своє походження, «козацькі поміщики» були близькими до поспільства і підтримували в побуті традиційний старосвітський стиль життя [200, с. 372-374]. До ХХ ст. такими привітними для кобзарів лишалися слобідські маєтності Волошинів, Абаз, Самойловських, Ковалевських, Квіток та Терещенків. Не виключено, що у маєтках слобідського панства перебували поміж челяддю і двірські співці. З іншого боку, віднайдення на Валківщині персня із зображенням «коронованої кобзи» переконливо доводить високий рейтинг цього інструменту серед місцевої аристократії (див. *ілюстр. № 61*).

Специфічний суспільний мікроклімат Слобідщини підтримувався й завдяки українській церкві, монастирям та парацерковним утворенням – шпиталям, сиротинцям, школам. Так, серед святинь слобідських співців шанувалися Святогорський, Богодухівський, Охтирський і Курязький монастирі, які аж до ХХ ст. обиралися місцями цехових зібрань. За переписом 1732 року, серед найзначніших народно-церковних шкіл, що вказуються в «Историко-статистическом описании Харьковской епархии», були такі заклади: «...близ Харькова, в г. Куряже, при соборе шпиталь, где призреваются нищие, и две школы..»; у Харкові при Троїцькому храмі є «кроме богадельни, школа с 7 наставниками-дьячками»; «...в селе Должике школа, а селе Рогозянке школа и шпиталь» [Цит. за: 200, с. 375-376]. За єпархіальними звітами, школи і шпиталі існували у Валках, Новій Водолазі, Богодухові, Красному Куті, Охтирці, Сумах та інших слобідських містах. Статистичні дані кінця XVIII ст. свідчать, що кількість мешканців богаділень на Харківщині сягала кількох сотень осіб [144, с. 97, с. 99, с. 102-104, с. 106, с. 108, с. 112-114, с. 116]. Значна частина незрячих мешканців шпиталів і богаділень належала до жебрацьких цехових корпорацій [69, с. 722], а в місцях розташування притулків були осередки епічного співоцтва [73, с. 109]. Нерідко в таких установах культивувалося виконавство на співоцьких інструментах серед незрячих. Зокрема, збереглися свідчення про одного заможного козака, який при церкві «для

спотворених віспою влаштував школу музики і співу». Коли козак помер, то залишив після себе по навколишніх селах і містечках багато учнів, які стали співцями [119]. Подібною славою користувалася слобода Велика Писарівка (тепер Сумська обл.), де до ХХ ст. включно існував, як зазначають історики «значний осередок народного кобзарського мистецтва на Слобожанщині. Ще в другій половині ХVІІІ ст. тут заснували притулок сліпих бандуристів» [95].

Умови «слобідської столиці» – міста Харкова – теж довгий час були сприятливими для повнокровного функціонування співочтва. Аж до кінця ХІХ століття тут домінувала українська мова, переважали національний побут і народна звичаєвість [200, с. 376-379]. Довгий час і самі кобзарі вважали Харків «вільним городом» – містом, що славилось лояльною губернською адміністрацією і відсутністю поліцейських утисків, на що звернули увагу також дослідники. Зокрема, на особливій прихильності харків'ян до незрячих співців наголошували П. Мартинович і В. Горленко [64, с. 220-223]. Ще на початку ХХ ст., за спогадами Г. Ткаченка, співці в Харкові кобзарювали здебільшого по традиційних «співочьких» місцях – біля Університетської, Озорянської і Казанської церков, Бурсацького узвозу, Благовіщенського та Кінного ринків [200, с. 377].

Розвиток кобзарства стимулювали також реальні соціально-економічні умови, від яких залежав добробут співців. Життя слобідського простолюду було значно кращим, ніж в інших губерніях, а закріпачення селянства відбувалося повільніше. Недаремно для кобзарів Полтавщина була лише «вольною губернією», а харківська заслужила повагу як «гражданська губернія» [84]. Одночасно, як свідчили самі співці, становленню Харківського кобзарського цеху значно сприяли співочькі об'єднання Полтавщини. «Оце вам хоть харківські (кобзарі), то там з Полтавщини воно пішло» [87, с. 301], – говорив кобзар Хведір Холодний. Особлива роль тут належала Зіньківському повітові. Маючи вигідне географічне розташування на кордоні з Гетьманщиною і Слобідщиною, цей повіт приваблював до

себе багатьох колишніх січових кобзарів. Після зруйнування Запорізької Січі сюди переселилося кілька панотців (зокрема й Гаврило Зелінський) [200, с. 384], які володіли своєрідною манерою кобзарського виконавства, названою на честь повіту – «зінківською». Особливість цієї манери полягала в тому, що «бандура ставиться на ліве коліно вертикально і притуляється якраз до серця так, щоб напрям звуку бандури та голосу був один і той самий. Підтримується інструмент від нахилу ремінцем, протягнутим через спину та плече. На народній бандурі грають обома руками як на приструнках, так і на басах». Подібний спосіб був найприроднішим для незрячих, які відтак не зазирають на струни, а вибудовують гру на чутті й оптимальній зручності [179, с. 223-229].

За деякий час «зінківську» школу почали опановувати кобзарі з прикордонних повітів сусідньої Харківської губернії. Окрім мистецької зацікавленості, харківські співці керувалися й цілком прагматичними мотивами. Оволодівши вишуканою виконавською манерою, кожен висвячений учень, за цеховим звичаєм, отримував ще й право вільного кобзарювання в більшості повітів Харківської та Полтавської губерній. У другій половині XIX ст. фіксується картина майже повної «міграції» «зінківської» школи на терени Харківщини, зокрема в Богодухівський, Валківський і Харківський повіти [64, с. 223]. Швидко опанувавши слобідськими землями, «зінківська» школа, зазнавши також впливів місцевих особливостей, невдовзі дістала назву «харківської науки» [64, с. 307]

Незважаючи на формування власної виконавської традиції, всі харківські кобзарі визнавали її походження від «зінківської науки» і з повагою ставилися до своїх прапанотців. Петро Древченко говорив у 1929 році етнографу Ф. Дніпровському: «Ми – зінківської науки». Із середини XIX ст. багато кобзарів із Полтавщини та Чернігівщини почали надавати перевагу навчанню в харківських панотців. Нерідко й уславлені «зінківці» підвищували свою майстерність на Харківщині. «Мій панотець у Харкові у дванадцяти

людей обучався. Він багато знав» [85], – говорив про Карпа Назаренка Хведір Гриценко-Холодний. Багато перейняв від слобідських співців і сам Хведір. Так, у лебединського кобзаря Семена Чаплі він навчався гри на торбані, а в охтирського співця Однорога перейняв думу «Про Коновченка». Наприкінці життя Хведір Гриценко-Холодний передав свою гру харківському кобзареві Семену Скорикові [200, с. 385]. Творчий набуток харківських кобзарів і лірників включав усі характерні для парарелігійних співців виконавські жанри співців. Водночас записані від харківських кобзарів оповіді про сакральні «Вустинські книги» і взірці билинного епосу свідчать про багатство традиційного співоцького репертуару [Див.: 200, с. 50-51, 409-413].

На межі XIX – XX ст.ст. зрячі аматори переймають від слобідських співців репертуар, виконавську школу гри на бандурі і конструктивні особливості традиційних кобзарських інструментів. Зокрема, на основі способу гри, перейнятого від харківських кобзарів, Г. Хоткевич створює академічний напрямок професійного бандурницького виконавства, названий «харківською школою». Відомий харківський музичний майстер О. Снегірьов на основі взірців традиційних інструментів слобідських співців створив серію модернізованих бандур, пристосованих для «харківського» способу гри.

У середині XIX ст. слобідський кобзарський панотець Хведір Вовк досяг видатних успіхів у зміцненні й поширення кобзарства. Зокрема, за його цехмайстерства було офіційно визнано кобзарські цехи з боку губернських органів влади й тогочасних кримінальних угруповувань, а «кобзарські території» значно розширилися й об'єднували Харківську, Чернігівську, Полтавську, Катеринославську, Київську, Волинську, Подільську, Таврійську губернії, Приазов'я, Крим, Вороніжчину, Курщину і Білгородщину [82, с. 40]. На думку співців, ув об'єднанні співоцтва навколо слобідського кобзарського центру велике значення мала суворота цехова дисципліна і сумлінне дотримання кобзарями сакральних «вустинських заповітів». «А от у Росії, там не-

має в устах запам'ятованих Устинських Книг, і в їх не було Цехів просящої панібратії і цехмайстерства, як у нас на Слобідській Україні. Кобзарство (...) кріпко держалося на Слобожанщині, де чемно береглися Устинські незрячі книги» [82, с. 40, с. 45-46]. Про це свідчать також записи відомих етнографів минувшини [Див.:199, с. 10-16]*.

Зібрані документальні матеріали доводять, що на Слобідщині традиційні цехові об'єднання незрячих співців утримувалися до початку 30-х років ХХ ст. включно. Зокрема, встановлено, що місцями цехових зборів незрячих співців були садиби кобзарів Макара Христенка (хут. Костів Валківського р-ну Харківської обл.) [94, с. 53-54], Івана Кучугури-Кучеренка (с. Мурафа Богодухівського р-ну Харківської обл.) [81, с. 75], Мирона Фесенка (с. Олександрівка Валківського р-ну Харківської обл.) [131]; останнього цехмайстра Слобідського кобзарського цеху Івана Казана бачили живим у 1929 році [82, с. 9]. Є також свідчення, що в період Другої світової війни і в перші повоєнні роки на хвилі зростання кількості мандрівних співців (кобзарів, гармоністів, псальмопівців) відроджувалися професійні об'єднання незрячих виконавців [202].

На жаль, природний плин співоцької традиції на Слобідщині штучно перервали тоталітарні чинники. Активна діяльність традиційного співоцтва на Слобідщині викликала репресивні заходи карних органів царської, а згодом і радянської влад, вершиною яких стало фізичне знищення великої групи незрячих співців на початку 30-х років під Харковом [199, с. 58-81].

Слобідське співоцтво вплинуло на розвиток різновидів бандурного виконавства. Як уже зазначалося, більшість харківських бандуристів кінця ХІХ–початку ХХ ст. навчалася в незрячих кобзарів; «зіньківська школа» слобідського кобзарства стала базовою для т. зв. «харківської» школи виконавства на бандурі; кобзарський репертуар вплинув на створення репертуару сучасних бандуристів (Матеріал стосовно розвитку слобідського бандурництва дивись у *додатку В*).

Таким чином, Слобідський кобзарський цех, лишаючись одним із наймолодших регіональних об'єднань незрячих співців, під впливом історичних, культурних і соціальних умов ХІХ–ХХ ст.ст., став важливим центром розвитку співоцької традиції на Україні. Мистецькі надбання харківських незрячих кобзарів (виконавська школа, репертуар, музичні інструменти) перетворилися на важливі чинники формування новітніх виконавських течій світського музикування.

Висновки до розділу 3

Історичні, соціальні та культурні особливості Слобідського краю сприяли:

- становленню і розвитку на цій території традиційного співочтва і різновидів музикування на співоцьких інструментах, виробленню характерних для регіону особливостей виконавства, взаємодії між традиційними співцями і бандуристами-аматорами;

- розповсюдженню скомороших музичних інструментів (зокрема гусел) на Харківщині аж до середини ХІХ ст., поширенню на слобідських землях звеселювальної інструментальної музики, фіксації билинного епосу від співців 20-х років ХХ ст., поширенню на Слобідщині назв сіл Веселе (вірогідно, від народної назви скоморохів – «веселий»).

- розвоєві Слобідського кобзарського цеху протягом ХІХ–поч. ХХ ст., який став одним із головних центрів традиційного парарелігійного співочтва, що активно впливав на розвиток кобзарсько-лірницько-стихівничої традиції всієї України.

З-поміж інших регіональних співоцьких об'єднань Харківський кобзарський цех вирізняється відносною молодістю кобзарської корпорації (перші відомості належать до ХVІІІ ст.); наявністю ширшого, порівняно з іншими областями, дослідницького матеріалу про кобзарів і лірників; історичними передумовами (численністю слобідського

співочтва, проживанням на Харківщині головних цех-майстрів; значними подіями, що відбулися на Харківщині (ХІІ Археологічний з'їзд, репресивні акції проти кобзарів тощо). Такі особливості роблять харківське співочтво зручним для наочного розгляду і вивчення в контексті різних аспектів кобзарсько-лірницько-стихівничої традиції на Україні загалом;

– розвиткові музичних інструментів і репертуару харківських традиційних співців, які стали вагомим чинником формування новітніх перспективних напрямків музикування на співоцьких інструментах зумовили створення т. зв. «харківської школи» бандурного виконавства, «харківського» типу академічно-концертної бандури.

Примітки:

*Паспортизовану генеалогію співців Слобідського кобзарсько-лірницького цеху подано у книзі автора «Шлях звичаю» [200, с. 387-402].

ЗАГАЛЬНІ ВИСНОВКИ

Розпочата розмова спонукає до переосмислення існуючих уявлень про традиційне співоцтво і вироблення нового системного погляду.

У світовій культурі явище традиційного співоцтва постає універсальним для багатьох народів феноменом із характерними типовими рисами і закономірностями виникнення й розвитку. Поява в національних культурах цього інституту зумовлена психофізіологічними особливостями людини, специфікою становлення співу і співтворчості як еволюційних складових «другої сигнальної системи» *homo sapiens**, соціальними й культурними запитами, духовними й естетичними потребами; зрештою, необхідністю соціалізації усунутих від матеріального виробництва осіб, які, активізуючи вроджену здатність людини до співу (співучість), зберігали й творили духовні цінності, взірці музичного і поетичного надбання, були носіями важливих символів самобутності народів. До таких носіїв належали співці – традиційні професійні виконавці ексклюзивних світських і релігійних жанрів, які відзначалися особливим світоглядом, специфічним способом життя та самоорганізації.

Будучи поліструктурною і поліфункційною етносоціокультурною системою, традиційне співоцтво багатокomпонентно впливало на суспільство і стало важливою ланкою розвитку національних культур. Уведення експериментальної моделі «інтегральне співоцтво» уможливило віднайдення алгоритму дослідження традиційних співоцтв різних народів. Застосування новаторських схем до традиційного українського співоцтва дозволило зробити наступні висновки.

1. Природа соціального і духовного життя давніх українців спонукала до появи у волхвівському середовищі дохристиянського періоду ритуальних співців, які відтак у добу християнського середньовіччя під впливом народного, церковного й аристократичного культурних середо-

вищ еволюціонували до розгалуженої співоцької системи, утворивши автономні групи народних світських (скоморохи), народних парарелігійних незрячих жебраючих (кощунники, старці, згодом – кобзарі, лірники і стихівничі) і аристократичних (двірських) співців. Маючи власні ідентифікаційні ознаки, кожна з груп спеціалізовано задовольняла запити певних суспільних верств і прошарків.

2. Попри спільне походження і синхронні періоди становлення, різновиди традиційного українського співоцтва перебували у паралельному і відносно незалежному одна від одної (ламінарному) історичному розвитку; механічної заміни однієї групи іншою в загальному історичному процесі не відбувалося; характер стосунків між групами співців у цілому відзначався позитивною взаємодією.

3. Особливості самоорганізації, системи цінностей, звичаїв, норм і правил поведінки, а також наявність власних мов (професійних сленгів) дає підстави говорити про творення деякими різновидами співоцтва окремих субкультур, що розвивалися в динамічній взаємодії в межах домінуючої культури. Зокрема, незрячі парарелігійні співці утворили власну сталу субкультуру з характерною знаково-символічною системою, духовними цінностями, неписаними законами і традиціями, укладеними в сакральних переказах співців – т. зв. дванадцяти «Вустинських книгах (статутах)». На відміну від груп парарелігійних співців субкультури світських виконавців були нестійкими і змінювалися залежно від світоглядних і культурних засад верств, до яких вони належали; нерідко мистецтво світських професійних і аматорських співців було частиною інших субкультур (приміром, «козацької» у XVI–XVIII ст. або «шляхетсько-козацької» на початку XIX ст.).

4. Одночасно і паралельно з явищем традиційного співоцтва в середовищах аристократії, церковних служителів, військових, інтелігенції та ін. існувало аматорське музикування на співоцьких інструментах, що в культурному просторі суспільства займало окрему сферу й у порівнянні з професійним співоцтвом мало свої певні властиво-

сті, специфіку і напрямки розвитку. Характерними рисами такого музикування були виразне громадянське спрямування, патріотична орієнтація, використання атрибутів інших субкультур, імітація традиційного співоцтва, здатність переростати в окремі, відмінні від традиційно-співоцьких, напрямки професійного виконавства, зокрема в бандурництво як окреме мистецьке явище.

5. У XIX–XX ст.ст. на Україні простежується існування двох культурних феноменів, пов'язаних із виконавською практикою на співоцьких інструментах. Перший (*кобзарство*) утворювали традиційні парарелігійні співці – незрячі кобзарі, лірники і стихівничі, другий (*бандурництво*) – зрячі аматори виконавства на бандурі, переважно інтелігентського походження. Допущені в публіцистиці початку XX ст. помилки в трактуванні бандуристів-аматорів як прямих спадкоємців традиційних співців призвели до змішування, а часом і ототожнення явища кобзарства і бандурного музикування, виникнення ряду термінологічних і понятійних неузгодженостей у дослідницьких парадигмах.

6. Між традиційними співцями й аматорами співоцького виконавства існували динамічні стосунки і різноманітні форми співпраці, що виявлялися, зокрема у взаємному навчанні, спільній творчості та мистецькому взаємообміні. Аматори-бандуристи частково перейняли набутки автентичного кобзарського мистецтва і розвинули бандурне виконавство до високого професійно-академічного рівня.

7. У зв'язку з тим, що традиційні співці й аматори бандурного музикування відігравали роль своєрідного чинника внутрішньої протидії суспільства тоталітаризму, колоніальні режими в Україні застосовували до них різноманітні репресивні заходи, що набули особливо жорстоких форм у 20–40-х рр. XX ст. Доведено, що запроваджена на той час система послідовних і юридично вивірених заходів була спрямована на повне знищення традиційного співоцтва і профанування культурної та суспільної ролі бандурництва.

8. Історичні, соціальні та культурні особливості Слобідщини сприяли становленню традиційного співоцтва і культивуванню різновидів музикування на співоцьких інструментах, їх пасіонарному розвитку й утвердженню на Харківщині протягом ХІХ–початку ХХ ст. потужних співоцьких центрів, виробленню характерних особливостей виконавства на бандурі та лірі. Взаємодія між *кобзарством* і *бандурництвом* на Слобідщині призвела до створення високомистецької виконавської школи гри на бандурі (т. зв. «харківської школи») і започаткування новітніх перспективних напрямків бандурного виконавства.

9. Мистецький, філософський і раціонально-практичні набутки традиційного співоцтва віртуально впливають на розвиток сучасних різновидів народно-інструментального музикування і знаходять своє втілення у творчих ініціативах інтелектуалів. Заснована на уявленнях про співців як індукторів співучості ідея впливу на суспільство традиційними співоцькими засобами знаходить усе більше прихильників у різних країнах світу. В умовах сучасних процесів культурної глобалізації т. зв. «співоцька ідея», поряд із відроджуваним музикуванням на традиційних інструментах, стає дієвим засобом мистецького виховання людей, особливо молоді.

10. Зважаючи на унікальну поліфункціональну роль традиційного співоцтва в розвитку культури і громадянського суспільства України, доцільним є виокремити відгалуження наукової дисципліни, яка б інтегрувала досягнення кобзарознавства та лірництвознавства і комплексно досліджувала окремі різновиди національного співоцтва в контексті національних і світових історико-культурних процесів.

Примітки:

*Рудименти першофункцій співу лишаються глибоко вкоріненими в естві сучасної людини, проте прагматичні умови цивілізованого життя суттєво обмежують їхній повноцінний вияв. Досі спів лишається одним із поодиноких засобів, що допомагає людині ефективно долати стреси, лишатися морально стійкою, утримуватися в руслі традиційних духовних

цінностей та орієнтирів. Як найдовершеніший музичний інструмент, людський спів надає сили, пробуджує позитивні емоції, відновлює внутрішню наснагу та рівновагу. Здатність співу до психофізичного й естетичного катарсису допомагає сучасній людині витримувати агресивний і руйнівний вплив цивілізаційних факторів. Тому «співаюча» людина завжди має кращий адаптаційний резерв порівняно з «неспіваючою». Спів, особливо якщо він тримається традиційної народної основи, оберігає багатовимірність світу, його розмаїтість, різнобарвність. Для людини спів – ключ до пізнання світу. Отже, віднайдення і вивчення архаїчної музики дає нам можливість пізнати давню культуру, історію, повертає із забуття перевірені засоби духовного зцілення, енергетичного збагачення й загалом адаптації до повсякденного життя. Подібні питання потребують ґрунтовного опрацювання і висвітлення, але це вже тема наступного дослідження.

ДОДАТКИ



Додаток А

Підсумки «кобзарської практики» 1989-2000 рр.

У період з 1989 по 2000 рік автор активно практикував позасценічні виступи на старосвітській бандурі населеними пунктами Східних і Центральних областей України (Харківська, Сумська, Дніпропетровська, Запорізька, Полтавська, Київська, Черкаська області). Метою подібного «кобзарського» виконавства автор визначив практичну перевірку сформованих у процесі навчання в бандуристів (А. Парфиненка, Г. Ткаченка, М. Будника, М. Сарми-Соколовського) концептуальних поглядів на українське співоцтво і на кобзарсько-лірницьку традицію зокрема.

У процесі практикування автор ставив перед собою такі завдання:

- з'ясувати статус і суспільну роль автентичних співців на прикладах сучасного сприйняття традиційного співоцького виконавства;

- за допомогою «входження в образ» традиційного співця збагнути специфіку кобзарсько-лірницького виконавства й елементи системи цінностей незрячих співців, засвоєні під час навчання у бандуристів і віднайдені у записах етнографів минувшини;

- перевірити теоретичні узагальнення щодо традиційного співоцтва подвижників автентичного виконавства на співоцьких інструментах Г. Ткаченка і М. Будника;

- оцінити сучасне становище незрячих жебраків і вуличних музикантів.

Виступи проводилися за прикладом кобзарювання автентичних співців – біля культових споруд, історичних пам'ятників, на базарах, вокзалах тощо – і включали виконавство традиційного співоцького репертуару (псалми, думи, історичні пісні). Використовувалася «сліпецька» манера співогри, було дотримано також зовнішні елементи автентичного виконавства (характерна постава тіла, позиція рук, спосіб утримування інструменту, заплющені очі, особлива міміка тощо); під час виконавства у кухлик збира-

лися пожертви. Водночас, при посередництві бандуриста А. Парфиненка, автор неодноразово контактував з незрячими жебраками, вуличними співцями і виконавцями на музичних інструментах. Автор також мав можливість вивчати деякі сторони побуту і «професійної» діяльності незрячих жебраків. Спостереження велися, зокрема, під час «промислів» у електропоїздах Полтавського, Дніпропетровського і Донецького напрямків, а також стаціонарного «кобзарювання» на ринках і вокзалах населених пунктів Харківської області у 1989-1990 рр.

Загалом, протягом всього періоду «кобзарської практики» було відвідано понад 50 населених пунктів зазначених областей України; з традиційним співоцьким виконавством «просто неба» було ознайомлено сотні людей різних вікових, фізичних і соціальних категорій. Паралельно автором проводилися тематичні виступи у навчальних закладах, різноманітних трудових і творчих колективах, що дало змогу сформуванню відносно об'єктивну картину досліджуваного явища.

На основі проведеної роботи автором зроблені такі висновки:

1. Сприйняття «кобзарського» виконавства серед слухачів в цілому позитивне і небайдуже, що свідчить про збереження в суспільстві особливого ставлення до співців. Слухачі досить чітко відрізняють виконавця на традиційному співоцькому інструменті від жебраків і звичайних вуличних музикантів.

2. Адекватність сприйняття слухачами «кобзарського» виступу залежало від виразності і щирості виконання, від глибини входження в «образ» співця. Водночас формальна технічна майстерність і артистизм не були визначальними в сприйнятті співоцького виконавства. Характерно також, що люди довірливіше слухали і щедріше винагороджували виконавця, коли вважали, що він незрячий. І, навпаки, коли бачили, що виконавець зрячий, то виявляли деяку настороженість, зокрема підозрювали його у політичній або професійній заангажованості. Найвідчутніший відгук у публіки

мали переважно класичні псалми і думи, а також історичні пісні. «Патріотичні» і побутові народні пісні та романси, жартівливі твори найкраще сприймалися у якості вставок, доповнень до основного репертуару. Цікава деталь: коли в «сліпецькій манері» виконувалися релігійні твори біля культових установ, цвинтарів тощо, найвдячнішими слухачами були жінки середнього і старшого віку. Під час виступу такі жінки нерідко плакали, а після просили виконавця помолитися за померлих. Вочевидь симпатія людей до незрячих виконавців і особлива прихильність до релігійних творів у сучасний період перегукується з традиційним сприйняттям у народі незрячих паралелігійних співців.

3. Ознайомлення з побутом харківських жебраків і вуличних музикантів дало можливість стверджувати, що на противагу 20-30-м рокам ХХ ст. в сучасних жебрацьких середовищах незрячі складають абсолютну меншість, що пояснюється більшою соціальною адаптованістю сучасних незрячих і зміненням ставлення суспільства до явища жебрацтва. У порівнянні з початком ХХ ст. серед вуличних інструментальних і вокальних виконавців відсоток незрячих є незначним, а частина зрячих музикантів (гармоністів, гітаристів, вокалістів) нерідко імітує незрячих (одягають темні окуляри, специфічно поводять себе під час виконавства тощо). Побут сучасних незрячих жебраків зберігає деякі архаїчні риси, що були притаманними і жебракам минулщини (в т. ч. сезонне мандрівництво, виразна корпоративність, прилаштованість до ритму суспільного життя тощо). Середовища незрячих жебраків лишаються герметичними, з певною ієрархічною структурою громад, «професійна» діяльність яких регламентується певними неписаними законами і домовленостями (зокрема щодо територій «промислу»); багато незрячих жебраків у побуті користуються елементами «сліпецької» («калепівської») мови.

4. Однією з характерних світоглядних рис прошарку сучасних незрячих прохачів є релігійність. Проте в більшості випадків вона є показовою – моління за померлих, хворих і страждучих продовжує бути важливою складовою сучасного

жебрацького фаху. Сучасні незрячі вуличні виконавці більшою мірою, ніж раніше, протиставляють себе жебракам.

5. Співоцький репертуар сучасних незрячих вуличних виконавців – переважно світський і включає народні, фронтові, естрадні пісні, зрідка релігійні псалми; використовуються в більшості не українські народні інструменти, зокрема гармонія (аккордеон), гітара, іноді сопілка (блок-флейта). Сучасна концертна бандура становить рідкість, очевидно, через габаритність, незручність і складність в експлуатації. До традиційних співоцьких інструментів (кобзи, бандури, ліри) незрячі вуличні виконавці ставляться прихильно, і частина з них хотіла б використовувати їх поряд із іншими інструментами в своїй практиці, якби вони були у достатньому продажі й доступними за ціною для придбання.

6. Особливі умови виступів, безпосередній, «живий» контакт із слухацькою аудиторією, зосередження на традиційному кобзарському репертуарі дозволили «вжитися» в образ співця й осягнути важкозрозумілі в звичайних умовах елементи кобзарського світосприйняття, специфіку кобзарського виконавства. Узагальнення, зроблені під час «кобзарювань», допомогли практично підтвердити засадничі твердження про сутність традиційного співоцтва і співоцького мистецтва бандуристів Г. Ткаченка і М. Будника [200, с. 323-359]. За сприянням творчого об'єднання «Кобзарський Цех» автору вдалося змоделювати деякі елементи цехової діяльності співців, зокрема: навчання, виготовлення музичних інструментів, дотримання професійної обрядовості, що знайшло своє відображення в опублікованих дослідженнях та студійній роботі автора.

Додаток Б

Сучасні різновиди бандурного музикування

Після трансформацій, що їх спричинили мінливі суспільно-політичні умови ХХ ст., в сучасному культурному просторі сформувалося кілька напрямків бандурницького музикування. Зокрема, за класифікацією В. Кушпета, в сучасному бандурницькому виконавстві вирізняються:

1. Виконавська «харківська школа бандуристів» Гната Хоткевича.

2. «Музичноепічний монотеатр» Зіновія Штокалка.

3. «Авторська пісня».

4. «Народна школа традиційного музикування» Георгія Ткаченка.

5. «Хорові та ансамблеві колективи бандуристів».

6. «Академічно-виконавська школа» Сергія Баштана [104].

За класифікацією Т. Шульги, де основним критерієм поділу виконавців вважається музичний інструмент, один із напрямків об'єднує т. зв. «традиційників» – прихильників традиційних (класичних) співоцьких інструментів, що були реконструйовані за автентичними взірцями минулих віків. Інший напрямок гуртує аматорів і професіоналів гри на модернізованих інструментах, цілеспрямовано винайдених у середині ХХ ст. для сценічного, академічного виконавства [209]. Вважається, що тип інструмента автоматично накладає характерний відбиток на школу гри, манеру, репертуар і особливості поведінки виконавця під час виступу.

Характеризуючи свою діяльність, виконавці кожної з груп наголошують на успадкуванні, засвоєнні й розвитку ними творчого надбання давніх співців; нерідко лунають твердження про правомірність сучасного продовження кобзарсько-лірницької традиції [71, с. 67-71].

У науковому світі існують суперечливі думки щодо оцінки напрямків сучасного музикування на традиційних і модерних співоцьких інструментах. На думку одних, будь-яка з новітніх форм не може бути спадкоємицею кобзарст-

ва через наукову недоведеність [104]. Наголошується, що «нова фольклорна ситуація, перевага усно-письмових форм передачі фольклору, відсутність традиційного епічного середовища ліквідували умови для творення нових зразків епосу» [48]. Отже, намагання ентузіастів відродити автентичне епічне виконавство нібито позбавлене будь-якої наукової доцільності.

Інші дослідники висловлюють думку, що прагнення до відтворення достовірного автентичного виконавства взагалі позбавлене будь-якого сенсу. Тому в сучасних умовах перспективним напрямком кобзарського мистецтва (його «другого життя») мусить бути т. зв. «перфоменс» – поліжанрова, яскраво театралізована, віртуозно-викінчена артистична форма [205]. Таким запитам відповідають групи, що використовують переважно модернізований музичний інструментарій: виконавська «харківська школа бандуристів» Г. Хоткевича, хоріві та ансамблеві колективи бандуристів, «академічно-виконавська школа» С. Баштана. Орієнтація на сценічне виконавство, академічний репертуар і прилаштований до нього модернізований (хроматизований) музичний інструментарій витворили спільний для цих груп тип виконавця з усталеними світоглядovими комплексами й артистичними стереотипами.

Сьогочасна перспективність розвитку академічно-концертного виконавства на сьогодні обумовлюється подальшим освоєнням репертуару з домінуванням творів світової і національної класики, переорієнтуванням характеру виконавства на бандурі з традиційного «акомпанувального до співу» на новаторський сольо-інструментальний або ансамблевий, використанням у виконавстві поєднання різноетнічних музичних інструментів. За оцінкою фахівців, проблеми академічно-концертного виконавства зумовлені відсутністю сучасної методичної та концертно-педагогічної репертуарної програми, різким скороченням або й повним зняттям з виробництва концертних (модернізованих) музичних інструментів [12].

Серед виконавських груп окреме місце посідають под-

вижники т. зв. «авторської бандурницької пісні». Користуючись переважно модернізованим музичним інструментарієм і взірцями сучасної піснетворчості, послідовники цього напрямку використовують поряд зі сценічними також і традиційні форми виконавства (на вулицях, площах, біля культових споруд тощо), сповідають, за їх твердженням, особливий світогляд і спосіб життя, вважають себе «правдивими» кобзарями і лірниками, «козацькими бандуристами» тощо.

Отже, в сучасному культурному просторі України існує кілька напрямків музикування на модерних і традиційних співоцьких інструментах із власними (хоча і нерівнозначними) виконавськими школами, навчальними базами і сферами функціонування. Нинішні стосунки між групами виконавців є здебільшого толерантними, стабільними і нерідко базуються на взаємовигідній основі. Нерідко спостерігається вплив творчого здобутку однієї групи виконавців на іншу. Наприклад, останнім часом виконавці на автентичних співоцьких інструментах тяжіють до певної «академізації» і артистичної вишуканості виконавства. Такі сценічні риси притаманні виконавській школі В. Кушпета та його учнів. У свою чергу деякі характерні риси «традиційників» (манера позасценічного виконавства, репертуар тощо) запозичуються послідовниками «бандурницької авторської пісні» і т. д. Автентичні співоцькі музичні інструменти знаходять своїх прихильників в ансамблевих формах виконавства, зокрема в колективах К. Чечені, Ю. Алжнева, Ю. Булавіна та ін.

Аналіз культурного життя України останнього десятиліття засвідчив, що перспективний розвиток окремого різновиду виконавства залежить не тільки від офіційного визнання, але й неформальних культурно-мистецьких запитів громадськості. Активне дослідження подібних феноменів є важливою ланкою прогнозування тенденцій культурного життя країни, можливих пріоритетів її музично-освітнього розвитку. Так, наприклад, зрослий інтерес до сучасного виконавства на традиційних (класичних, ав-

тентичних) співоцьких інструментах і деяка депресія «академічно-концертного» напрямку обумовлює доцільність запровадження автентичного інструментарію у навчальних закладах, музичних студіях і творчих гуртках, зобов'язує до його активної державної підтримки.

Розглянемо один із характерних напрямків сучасного виконавства на співоцьких інструментах. Наприкінці 60-х – на початку 70-х років ХХ ст. в середовищі української інтелігенції відроджується бандурницьке виконавство, принципово зорієнтоване на використання реконструйованого традиційного кобзарського інструментарію, освоєння репертуару, філософії і 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. Дривченка, С. Пасюги, П. Гащенко та інших. 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 «Основ гри на народній бандурі» й аудіозаписів власного виконавства традиційного кобзарського репертуару. Філософські і мистецькі засади «школи Ткаченка» стали вагомими в світоглядovому і професійному формуванні кількох поколінь творчої інтелігенції, спонукали громадськість позбавлятися шаблонних стереотипів щодо кобзарського мистецтва.

Серед найвідоміших учнів Г. Ткаченка – бандуристи і майстри інструментів Василь Сніжний, Валентин Нагнибіда, Андрій Кабалюк, Сергій Радько, Микола Будник, Михайло Селівачов, Микола Товкайло, Василь Ходаківський, Віктор Мішалов та інші.

Послідовники Георгія Ткаченка утворили гурт, який очолив майстер музичних інструментів, бандурист і художник Микола Будник. Започатковані молодими подвижниками виступи – т. зв. «кобзарювання» людьми місцями, на вули-

цях і площах міст, біля церков та цвинтарів – одразу викликали жваве громадське зацікавлення. Бандуристів почали запрошувати на творчі вечори, концерти, лекції, теле- й радіопрограми. Поступово сформувалося стале коло прихильників етнографічного напрямку кобзарського мистецтва, зросла кількість і самих «традиційників» (так почали називати виконавців на автентичних інструментах). Невдовзі в процесі спільної гуртової роботи виникла потреба утворити творче об'єднання, що, на думку бандуристів, синтезувало б у собі елементи професійної спілки і традиційної для давніх співців цехової організації. Так сформувався кістяк громади сучасного «Кобзарського Цеху». За порівняно короткий період музикування на реконструйованих гусях, кобзах, бандурах, торбанах, лірах засновано ще кілька регіональних об'єднань-цехів. Епіцентрами гуртування виконавців стали засновані майстерні музичних інструментів, клуби українських організацій, недільні церковні школи тощо. За час свого існування (понад 18 років) «Кобзарський Цех» об'єднав навколо себе і виховав багато талановитих виконавців, майстрів музичних інструментів, які формували свої захоплення і спосіб життя під впливом романтики традиційного кобзарського виконавства. Поряд зі «старшою» генерацією виконавців (Микола Товкайло, Михайло Хай, Володимир Кушпет, Василь Кирилич, Михайло Коваль), змужніло і набрало сили «середнє» покоління (Тарас Компаниченко, Едуард Драч, Корній Мазур, Руслан Козленко, Олесь Санін, Вадим Шевчук та інші). На очах зросло і молодше покоління – Назар Божинський, Ілля Чернецький, Святослав Силенко, Олександр Савчук та ін.

Ставлячи перед собою завдання ширші, ніж організаційні, сучасні послідовники традиційного співоцького виконавства намагаються ствердити і вивести кобзарський напрямок на рівень повнокровного мистецького руху. Використовуючи різноманітні засоби (від реконструкції і до наслідування), аматори кобзарського мистецтва знаходять цікаві форми реалізації «співоцької ідеї» в сучасному житті. Найважливіші з них такі:

- послідовне осягнення кращих виконавських, філософських і раціонально-практичних набутоків співоцької культури;
- власноручне виготовлення давніх співоцьких інструментів для особистого і громадського вжитку;
- улаштування майстерень народних музичних інструментів для кола однодумців і зацікавленого загалу;
- традиційне кобзарювання «поміж люде» (біля культових споруд, на вулицях, площах, базарах тощо);
- демонстрація елементів співоцької культури в різноманітних сценічних варіантах;
- влаштування різнопланових (стаціонарних і пересувних) виставок традиційних музичних інструментів;
- поширення знань про традиційне співоцтво лекційними й видавничими засобами.

Крім того, учасники «Кобзарського Цеху» влаштовують планові етнографічні експедиції, працюють з архівними матеріалами, вивчають конструкції взірців традиційних інструментів у музейних фондах, чимало уваги приділено виховній роботі з молоддю тощо.

«Кобзарський Цех» чітко виокремлює себе з-поміж інших напрямків розвитку народного музикування і не конкурує з професійними бандуристами, що грають на модерних інструментах або використовують старосвітський інструментарій тільки для сценічного виконавства. Спробуймо докладніше охарактеризувати найвагоміші риси громади «Кобзарського Цеху».

Середовище «Кобзарського Цеху» позбавлене офіційності, штучності й, за переконанням учасників об'єднання, зорієнтоване на природне осягнення української традиції засобами народного музикування, мистецтва і побуту. Зовнішня колоритна форма сучасного «Кобзарського Цеху» хоча й віддалено, але нагадує давнє професійне об'єднання співців. Збережено ієрархічну структуру цеху – все «братство» за звичаєм поділяється на майстрів, підмайстрів і учнів. До цехової громади можуть бути причетними особи без вікового і статевого об-

меження, проте, за старовинним забобом, майстрами-виконавцями вважаються лише чоловіки. Керує цехом обраний загальною радою цехмайстер. Майстер, який заслужив перед громадою право на навчання учнів, зветься панотцем. У товаристві введено в обіг (за архівними матеріалами) елементи кобзарської обрядовості (наприклад, церемонії «одклінщини», «визвілку», «столового» тощо), культивується створений на основі лексики «лебійської» мови давніх кобзарів специфічний сленг, дотримується своєрідний «кодекс честі». Серед «братчиків» плекаються оригінальні уявлення, спосіб мислення й особлива «вустинська» філософія (назва якої походить від «Вустинських книг»). Незважаючи на зовні ієрархічну побудову, у повсякденному житті відносини між цехмайстром, майстрами, підмайстрами й учнями є товарицькими і неформальними. Особливою повагою в товаристві користуються творчо активні, щирі й доброзичливі «братчики». Соціальний зріз прихильників гри на традиційних інструментах неоднорідний, проте практично всі виконавці мають вищу освіту або навчаються у ВНЗ. Прагнучи до глибинного пізнання, засвоєння і дбайливого збереження традиції виконавства, подвижники цеху нерідко вдаються до свідомого самоототожнення з кобзарями та лірниками і претендують на свою духовну спадкоємність від давніх співців. Про це неодноразово переконливо говорив своїм учням Микола Будник: «Плоть давнього співоцтва ми, напевне, відродити не зможемо, але його душу – так» [200, с. 347].

За переконанням «братчиків», їхнє виконавське мистецтво органічно поєднує кобзарську традицію з елементами новотворчості і виконавської манери старосвітських музик, природно відповідає сучасним мистецьким запитам і водночас міцно тримається традиційного співоцького стрижня. Виконуючи заповіді своїх панотців Г. Ткаченка і М. Будника, кобзарське товариство вірить в актуальність епічного надбання в сучасну пору і переконане у важливості своєї місії у віднайденні, реконструкції і введенні в обіг взірців стародавнього співоцького репертуару. Незважаючи на

зауваги науковців, сучасні співці вважають своїм перспективним завданням складання нових творів та композицій, пов'язаних із давніми епічними вірцями та народною виконавською традицією.

Виконавці-«традиційники» визнають, що відродження традиційного співоцького виконавства на сьогодні не є масовим і не претендує на швидку популярність. Не бентежачись цим, сучасні кобзарі висловлюють власну думку про зміщення суспільної ніші співоцького мистецтва у бік елітного середовища, обстоюють важливість використання епічного інструментарію в процесі індивідуального й камерного сприйняття. Зокрема, вони переконані, що для співоцького музичного інструмента не існує часу – він належить просторові, а тому за сприятливих обставин своїм звучанням може пробуджувати в людині здатність осмислювати, продовжувати думки своїх епічних попередників і бути надійним захистом від духовного спустошення та звиродніння в майбутньому. Тому на тлі глобалістичних нівелюючих процесів гра на епічному інструменті стає глибоко інтимним засобом духовної самореалізації, самоосягнення і навіть самолікування творчої особистості.

Пріоритетним у своїй діяльності ентузіасти традиційного кобзарського виконавства вважають процес повернення епічних музичних інструментів у колобіг родини, де співоцькі інструменти сприяють вихованню дітей і створюють гармонійність у сімейних стосунках. Очолований «Кобзарським Цехом» творчий рух виконавців на автентичних співоцьких інструментах не вкладається в загальну схему реконструкторського, вторинного виконавства і потребує ретельного вивчення.

Особливості самоусвідомлення, фольклорне мислення, близький до народного професіоналізм, надзвичайно дбайливе ставлення до співаних текстів і музичного інструмента, характерні риси співогри (формульний характер фольклорної мови та виконавства-творення) дають підстави вважати творчу діяльність подвижників «Кобзарського Цеху» явищем усної традиції, спонтанного й автентичного її про-

довження в сучасних умовах [24, с. 179]. Крім того, творче коло виконавців-«традиційників» є зручною моделлю для експериментального дослідження незрозумілих моментів побутування автентичних співців минувшини, достовірної реконструкції їх репертуару, особливостей манери виконавства, розуміння витоків шкіл гри тощо. Започатковані М. Будником майстерні традиційних музичних інструментів стали своєрідними школами-лабораторіями дослідження акустичних властивостей давніх музичних інструментів, відпрацювання технологій їх виготовлення. У копіткій творчій роботі в майстернях «Кобзарського Цеху» ожили реконструйовані криловидні та шоломовидні гусла, половецькі і давньоруські гудки, різновиди української кобзи, бандури, торбана, колісної ліри та інших музичних інструментів минувшини.

З іншого боку, відтворена естетика давнього інструментально-вокального виконавства, реконструйований автентичний співоцький репертуар та інструментарій є непересічним *мистецьким* скарбом, здатним гідно репрезентувати самотню українську культуру серед культур інших народів. Проведення оглядів виконавства на старосвітських співоцьких інструментах (м. Харків), запровадження окремої номінації виконавства на традиційних кобзарських інструментах у рамках Міжнародного конкурсу ім. Гната Хоткевича (м. Харків), конкурсу бандуристів ім. Г. Китастого (м. Київ), участь у вітчизняних і закордонних фестивалях, організація пересувних виставок традиційних музичних інструментів, вечорів кобзарської пісні, концертів виконавців на традиційних кобзарських інструментах, видання компакт-дисків відомих виконавців-«традиційників» М. Будника, В. Кушпета, М. Хая, Т. Компаніченка, Е. Драча, М. Ковалю та ін., нарешті, запровадження курсів навчання на традиційних кобзах і бандурах свідчать про відчутний інтерес громадськості до мистецького набутку давніх співців та їхніх послідовників. Як наслідок, поступово розширюється сфера використання автентичного кобзарського інструментарію в різноманітних

виконавських формах та музичних напрямках. Подібна практика культивується в ансамблях давньої музики К. Чечені (м. Київ), народної музики Ю. Алжнева (м. Харків), Кубанському козакому хорі Ю. Булавіна, етномузичному гурті «Карпатіани», «Хореа Козацька», рок-гуртах «Вій», «Гайдамаки» тощо.

Явище сучасного співоцтва цікаве з точки зору культурології як характерний вияв однієї з *субкультур*, що стверджує традиційне українське світосприйняття і протистоїть космополітичним впливам. На думку учасників «Кобзарського Цеху» спосіб мислення і життя сучасного кобзаря незалежно від технократичного прогресу обертаються у коловерті українських традицій і звичаїв. Зорієнтування на вивірені світоглядові цінності, дотримання традиційних морально-етичних норм, оригінальний засіб реалізації своїх переконань за допомогою кобзарської співогри створює подвижникам «Кобзарського Цеху» успіх серед симпатиків і послідовників. Культивуючи у своїх сім'ях українське світосприйняття та виховуючи дітей засобами традиційної етнопедagogіки, коло «Кобзарського Цеху» природно скріплюється, поширюючи свій вплив на навколородинні середовища. В умовах культурної глобалізації традиційне співоцьке музикування, безумовно, є одним із найдієвіших засобів естетично-мистецького і морально-етичного виховання суспільства, зокрема молоді.

Додаток В

Особливості слобідського бандурництва

Традиція світського бандурницького музикування на Слобідщині мала свої особливості. Заселення слобідського краю козацькими переселенцями сприяло культивуванню серед місцевого населення особливого ставлення до музичних співоцьких інструментів – кобзи і бандури, які сприймалися як невід’ємний елемент козащини. Серед слобожан вважалося, що виконавство на кобзі і бандурі було здатним посилювати молитовні звернення до Бога й пробуджувати шляхетні спогади про героїчну давнину [200, с. 383].

Довгий час музикування на кобзі, бандурі й гуслах було звичним побутовим явищем серед простолюду, ці інструменти звучали на більшості сільських свят та вечорниць [7, с. 71]. На кобзах та бандурах грали і «найбідовіші» з парубків, і ті, хто хотів підкреслити свою козацьку належність та молодечість [103, с. 188-189]. Любов слобожан до співоцьких інструментів відбилася в народній творчості, малярстві, лишила слід у топоніміці місцевих поселень. Про розповсюдження співоцьких інструментів розповідають назви слобідських населених пунктів, зокрема Бандури, Кобзівка I, Кобзівка II, Кобзарівка, Гуслівка тощо.

У XVIII ст. гра на гуслах, кобзі, бандурі й торбані вважалася ознакою освіченності українських вищих верств. Як уже зазначалося, до розповсюдження моди на європейську музику, двірські бандуристи і торбаністи були в двірському оточенні кожного значного вельможі; майже кожний козацький старшина мав у себе двірського хлопця-торбаніста [73, с. 112]. Персонаж відомого твору Г. Квітки-Основ’яненка «Пан Халявський» Трушко розважає харківське панство виконанням кантів на гуслах [99, с. 213]. Виконавство на гуслах тривалий час культивувалося в родинах харківських сільських священиків [176, с. 5]. Зі слобідських земель походить відомий двірський композитор-гусяр XVIII ст. Василь Трутовський; також на Харківщині Григорій Сковорода виявляв майстерне виконавство на бандурі і гуслах. Відома

пісня харківського козака Семена Климовського «Їхав козак за Дунай», імовірно, була складена під бандурний супровід. На Харківщині завдяки музичному хисту двірський бандурист князя Григорія Потьомкіна Семен Уваров дістав титули й маєтності.

У 30-х роках XIX ст. у Харкові видавався збірник «Запорожская старина», де поряд із автентичними взірцями українського епосу вміщувалися твори, авторство яких приписується творчому гурту І. Срезневського. Бажання вміщувати «пофальшовані» думи Ф. Колесса пояснював прагненням творчих патріотично налаштованих літераторів заповнити нестачу народних творів про козацько-польські війни «дохмельницької» доби і запровадити їх до репертуару кобзарів та бандуристів [100, с. 157-158]. До репертуару слобідських кобзарів та бандуристів увійшов також відомий переспів поетичного твору Г. Сковороди «Всякому городу нрав і права», здійснений І. Котляревським.

Після кількадесятилітнього періоду стагнації, наприкінці XIX ст. бандурництво знову відроджується на хвилі течій українського народництва і просвітництва. На цей час серед громадськості співоцькі інструменти кобза і бандура вважалися музичними інструментами незрячих кобзарів, що втратили свою привабливість серед вищих верств. Поява співоцьких інструментів не в сліпецьких руках викликала неоднозначну реакцію з боку слухачів; тому ентузіасти відродження бандурницького виконавства на перших етапах зіткнулися з труднощами передусім психологічного плану [67, с. 90]. Переломленню стереотипу сприяли концертні виступи кількох ентузіастів, серед яких першість належала студенту Харківського технологічного інституту Г. Хоткевичу. Велике концертне турне 1899 року, численні концерти Г. Хоткевича в Харкові зрушили громадську свідомість і знайшли відгук у багатьох ентузіастів та шанувальників бандурницького виконавства. Величезне значення для поширення новітнього бандурництва мав концерт незрячих співців із Харківщини, Полтавщини та Чернігівщини під час XII Археологічного з'їзду в Харкові

(1902 р). Успіх цього заходу спричинив зростання серед громадськості рейтингу бандурницького виконавства.

На хвилі загальнонаціонального підйому почали стихійно утворюватися гуртки аматорів-бандуристів, з'явилися підручники гри на інструментах (Г. Хоткевича, В. Шевченка, В. Овчинникова, М. Домонтовича (Злобинцева), збільшилась кількість бандурницьких майстрів. На Слобідщині організовані інтелігенцією концертні виступи незрячих кобзарів сприяють творчому становленню бандуристів В. Ємця, О. Левіна (Гамалії), В. Овчинникова, І. Бондаренка, Г. Льченка та багатьох інших. Характерно, що першими вчителями новітніх харківських бандуристів були незрячі кобзарі [200, с. 302-303]. Репертуар бандуристів також орієнтується на найкращі взірці незрячих співців. Для прикладу, до 1917 року концертний репертуар Г. Хоткевича складала переважно авторські обробки дум та пісень із творчого набутку кобзарів і лірників [57].

Ще однією особливістю харківських аматорів була їх орієнтація на т.зв. «зінківську» виконавську школу гри на бандурі. Усі найвідоміші харківські бандуристи «дожовтневого» періоду – В. Ємець, Г. Хоткевич, І. Бондаренко, О. Левін (Гамалія) та ін. – грали «зінківським» способом. Сам виконавський інструмент – бандура – в руках бандуристів довгий час (до середини 20-х років ХХ ст.) зберігав консервативні ознаки «старосвітського» кобзарського. Практично всі харківські бандуристи грали на діатонічних інструментах. Очевидно, під впливом діяльності Г. Хоткевича на Харківщині процес модернізації бандури йшов повільніше і більш виважено, ніж, приміром, на Київщині [199, с. 135-136].

Після революції 1917 р. харківське бандурництво у контексті політичної ситуації на Україні набуває ряду особливостей. По-перше, вважаючи бандуру ефективним засобом агітації, радянська влада встановлює пильний контроль за діяльністю і творчістю бандуристів. Репертуарні твори бандуристів ретельно цензуруються наглядовими органами (політосвіта), а всі концертні виступи бандуристів чітко

регламентуються; поступово набирають обертів репресії проти опозиційно налаштованих виконавців [199, с. 158-166]. Але, попри все, з 20-х років ХХ ст. в бандурництві намічається ряд якісних змін. Паралельно до течії стихійного аматорства подвижники закладали підмурівок новітнього бандурницького професіоналізму, створювали базу для *академічного* виконавства на бандурі.

1926 року за розпорядженням наркома освіти УРСР М. Скрипника при Харківському музично-драматичному інституті та Харківській консерваторії було відкрито перші на Україні академічні курси бандуристів. Очолювати курси призначено Г. Хоткевича. Після кількох відборів було сформовано перші групи студентів. До однієї з таких груп входили Л. Гайдамака, І. Олешко, О. Геращенко і Я. Гаєвський. До іншої – Г. Бажул, А. Орел, П. Кириченко [128, с. 3], [62, с. 11-12]. За спеціальним замовленням музичний майстер С. Снегірьов робить для студентів однотипні бандури, Г. Хоткевич пише навчальні твори, готує репертуар і організаційно формує виконавські групи; 1928 року класи бандуристів відкрито в Харківській музпрофшколі.

У 1921-24 роках Л. Гайдамака засновує ансамбль бандуристів при робітничому клубі «Металіст». Ця спроба дає позитивні наслідки – через два місяці після заснування ансамбль бандуристів успішно виступає в самодіяльних концертах. У 1926 році особовий склад оркестру налічував 27 виконавців. Інструменти для виконавців були виготовлені за кресленнями Л. Гайдамаки музичним майстром С. Снегірьовим. Відомими вихованцями оркестру клубу «Металіст» були І. Фінкельберг, О. Незовибатько, І. Гаденко та ін. [128, с. 4].

1927 року в Харкові під керівництвом Г. Ільченка засновано капелу бандуристів, що дістала назву Друга всеукраїнська робітничо-селянська організація «Капела бандуристів ім. Т. Шевченка». До капели входили Г. Ільченко, М. Заєць, Затенко, Кононенко, Скиба, Самсоненко, Ф. Глушко, Петрусь [199, с. 106].

1934 року при Харківському палаці піонерів засновано

юнацький оркестр народних інструментів, керівництво яким узяв на себе Л. Гайдамака. Музичні інструменти, на кшталт тих, що були в оркестрі клубу «Металіст», але адаптовані для підлітків і дітей, виготовував музичний майстер І. Круговий (учень С. Снегірьова). Відомими вихованцями цього оркестру були Н. Романов і П. Іванов (згодом керівник ансамблю) [128, с. 9].

Орієнтація харківських бандуристів-професіоналів на взірці модерної української і класичної західноєвропейської музики актуалізувала питання вдосконалення «зінківської» виконавської школи та створення інструменту нового типу. У 20-х роках ХХ ст. в Харкові виникає якісно нова школа академічного виконавства на бандурі, що одразу дістає назву «харківська». (Одночасно серед київських бандуристів розвивається інша виконавська школа – «київська», що орієнтувалася на чернігівський спосіб гри) [199, с. 164-165]. Харківська школа передбачала повноцінну участь у грі всіх десяти пальців рук (на відміну від 5-6 у «зінківській»), різноманітні способи постановки рук, видобування звуку тощо. Відповідно до запитів харківської школи, враховуючи консультації Г. Хоткевича, Л. Гайдамаки, майстри С. Снегірьов і І. Кутовий конструюють особливий тип т. зв. «харківської» бандури. Величезною перевагою «харківської» бандури перед іншими взірцями було вміле розв'язання питання хроматизму, досягнення якого, в той же час, не руйнувало природного звучання інструменту. Хроматизація вирішувалася шляхом уставилення спеціальних «поріжків», до яких притискувано струну, щоб дістати звук на півтона вищий [128, с. 7].

1927 р. харківський спосіб стає базовим для окружної Полтавської капели бандуристів під керівництвом В. Кабачка, який навчався у Г. Хоткевича. Згодом харківська школа знаходить своїх прихильників і на Західній Україні (Ю. Сінгалевич, З. Штокалко, В. Юркевич, С. Малюца та інші). У 20-40-х роках ХХ ст. завдяки бандуристам-емігрантам харківська школа почала культивуватися в культурних осередках Америки та Австралії.

На жаль, репресивний процес, застосований до бандуристів режимними органами, на довгий час загальмували запровадження харківського способу гри та прилаштування до нього конструкцій бандур. Із середини 30-х років ХХ ст. на Україні харківський спосіб стали вважати ідеологічно ворожим, його використання загрозувало обвинуваченням у «буржуазному націоналізмі» та репресіями. Натомість, серед культурних осередків української діаспори харківська виконавська школа не лише збереглася до сьогодні, але й набула подальшого розвитку [63, с. 10-11]. Після розпаду СРСР в Україні відбулася своєрідна реабілітація харківської виконавської школи. Завдяки подвижництву ентузіастів (В. Мішалова, А. Герасименка, його учнів) «харківський спосіб» поряд із «київським» поволі починає знову відроджуватися в Україні.

Насьогодні виконавство на академічній (хроматичній) бандурі викладається у Харківському інституті мистецтв ім. І. Котляревського, Харківській Державній академії культури, Харківському музичному училищі, музичних школах, творчих гуртках. На Харківщині діє відома Красноградська капела бандуристів, тріо бандуристок ХДУМ, ХМУ, ХДПУ, ХДЮА, самодіяльні ансамблі тощо. Одночасно на Харківщині розвивається і напрямок традиційного виконавства на старосвітських співоцьких інструментах (кобзі, бандурі, лірі), діють студія творчого об'єднання «Кобзарський Цех» та експериментальна майстерня з виготовлення традиційних інструментів.

Значну роль у розвитку сучасного виконавства на традиційних українських інструментах відіграють Міжнародний конкурс ім. Г. Хоткевича, Фестиваль «Покуть» та інші творчі заходи.

ІЛЮСТРАЦІЇ ДО ЧАСТИНИ II

Розділи 1–2



Ілюстр. 53. Скоморохи. Контурний малюнок з фрески Софіївського собору (м. Київ).



Ілюстр. 54. Господні музики. Фрагмент церковного розпису XVII ст.



Ілюстр. 55. Цар Давид грає над спочилим. Фрагмент розпису з української церкви у Ворохті, XVII ст.



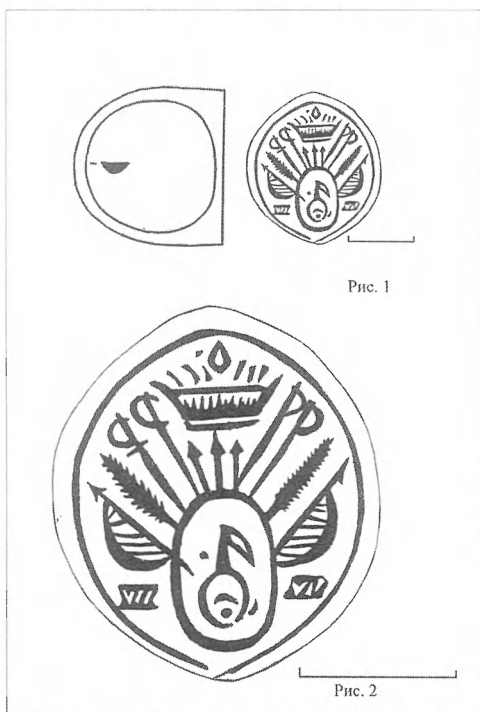
▲ **Ілюстр. 57.** Цар Давид грає над спочилим. Фрагмент розпису з української церкви у Суцевіті, XVII ст.



Ілюстр. 56. Цар Давид грає на кобзі. Картини невідомих художників XVI і XVII ст.ст.



Ілюстр. 58. Цар Давид. Фрагмент розпису з української церкви у Раска-Бистрій, XVII ст. ►



Ілюстр. 61. Перстень-печатка – традиційна ознака шляхетного двірського співця. Світлина і креслення персня XVII-XVIII ст.ст., віднайденого у с. Вільшани Харківської обл. (Перстень вірогідно належав князю Семену Уварову, який за службу двірського співця здобув собі дворянський титул і маєтності в Харківській губернії).

Двірські співці



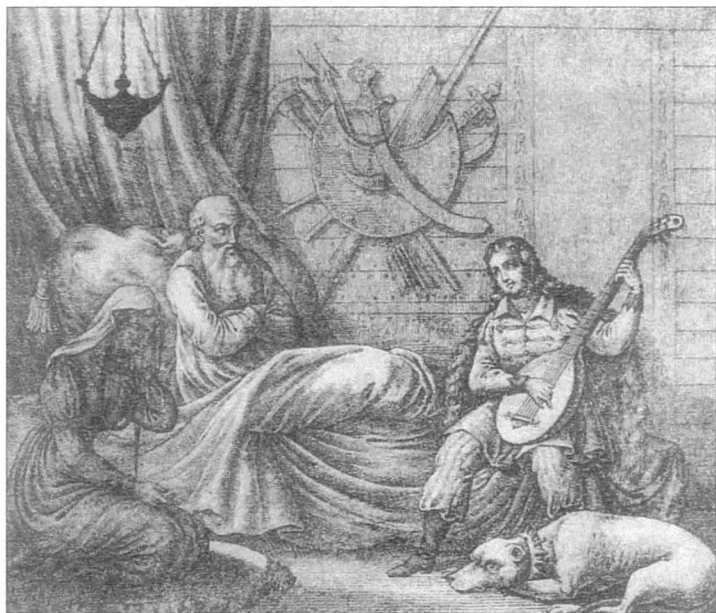
Люстр. 59. Український двірський співець.
Малюнок XVIII ст.

Люстр. 60. Двірський ко-
зак-співець. Картина XVIII ст. ▶





Ілюстр. 62. Двірський козак-лютніст (Семен Уваров,
двірський співець князя Григорія Потьомкіна).
Картина XVIII ст.

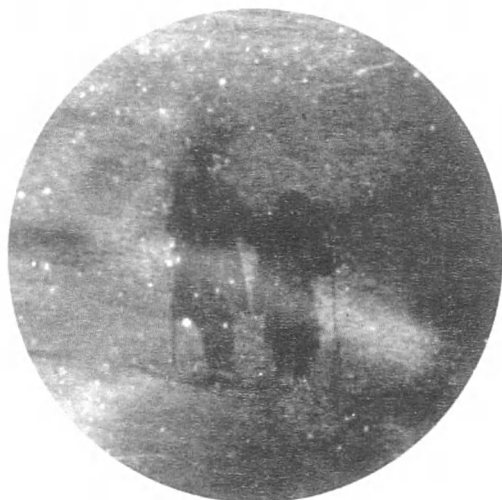
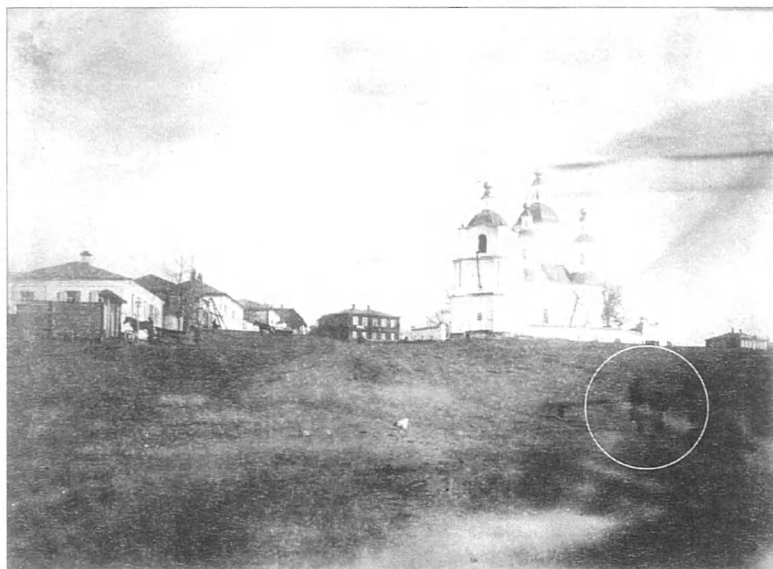


Ілюстр. 63. Двірський співець грає князеві Костянтину Острозькому. Гравюра XIX ст.



Ілюстр. 64. Козак Мамай. Народна картина XIX ст.

Розділ 3



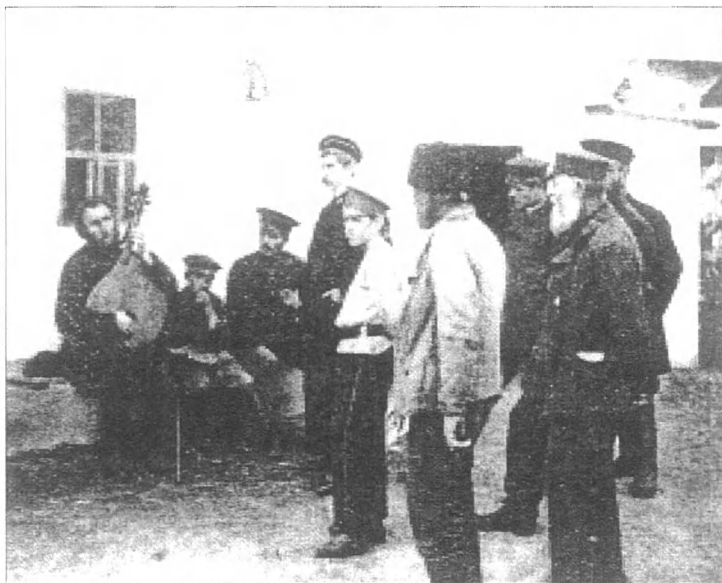
Ілюстр. 65. Лірник з повадарем (постаті у колі) ідуть із Свято-Преображенського храму м. Валки Харківської губернії. Світлина початку XX ст.



Ілюстр. 66. «Проходящий» старець на вулиці Харкова.
Світлина 20-х років XX ст.



Ілюстр. 67. Катеринник в оточенні селян (с. Мала Павлівка).
Світлина поч. XX ст.



Ілюстр. 68. Кобзар С. Пасюга грає на вулицях Харкова.
Поч. XX ст.



Ілюстр. 69. Лірник грає на центральній вулиці Харкова. Світлина 20-х років ХХ ст.



Ілюстр. 70. Ярмарок у Валках. Світлина початку ХХ ст.



Ілюстр. 71. Незрячі харківські лірники з повадарем.
Світлина початку XX ст.

Ілюстр. 72. Незрячі співці-гармоністи на Благівіщенському базарі м. Харкова. Репресивні заходи до автентичних кобзарських інструментів (бандури і ліри) змушували співців освоювати «рекомендовану» Політосвітою гармошку. Світлина 20-х років XX ст.



Додатки



Ілюстр. 73. Цехова корогва Костянтиноградського кобзарського цеху. Відтворення. Куточок експозиції «Харківська кобзарська традиція» (Харків, 2005 р.).



Ілюстр. 74. Гусла і ліра. Майстер К. Єропкін (м. Харків). Куточок експозиції «Харківська кобзарська традиція» (Харків, 2005 р.).



Ілюстр. 75. Вали Більовської фортеці (м. Красноград Харківської обл.). За свідченням П. Мартиновича, тут у 60-х роках ХІХ ст. була похована частина Кахтирів.



Ілюстр. 76. Предмети внутрішнього вжитку слобідських кобзарів і лірників: «побішня» *сáхва*, основний і допоміжний *свіди* (костурі з глоду), братська чаша, *махланник* (ніж з коси), цеховий ключ. Відтворення. Куточок експозиції «Харківська кобзарська традиція» (Харків, 2005 р.).



Люстр. 77. Цехова ікона харківських співців. Відтворення. Куточок експозиції «Харківська кобзарська традиція» (Харків, 2005).



Ілюстр. 78. Аматори-бандуристи 20-х років ХХ ст.
Харківщина.



Ілюстр. 79. Харківський незрячий стихівничий І. Попов.
(м. Харків, 2006 р.).



Люстр. 80. Кобзарювання на Бурсацькому узвозі (м. Харків, 2005 р.).



Люстр. 81. Лекція для молоді в оселі СУМу (м. Харків, 2006 р.).



Ілюстр. 82. У Харківському історичному музеї, 2004 р.



Ілюстр. 83. Бандурист Святослав Силенко, 2004 р.



Ілюстр. 84. Експозиція «Харківська кобзарська традиція сьогодні» (Харків, 2006 р.).



Ілюстр. 85. Концерт традиційного кобзарського музикування. На виставці «Харківська кобзарська традиція сьогодні» (Харків, 2006 р.).



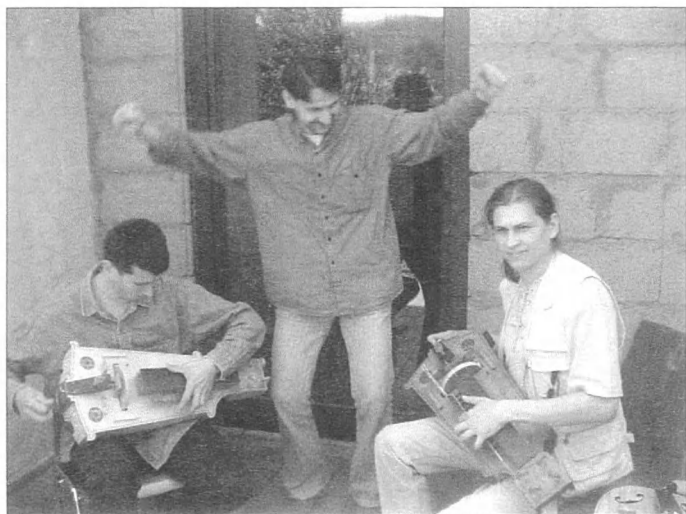
Люстр. 86. Перше знайомство з лірою (м. Харків, 2006 р.).



Люстр. 87. Ознайомлення з технологією виготовлення традиційної бандури. На виставці «Харківська кобзарська традиція сьогодні» (Харків, 2006 р.).



Люстр. 88. Нове звучання української колісної ліри XIX ст. з колекції музею музичних інструментів у м. Лізберг (Німеччина). Серед слухачів – музикознавець Мар'яна Брьокер, фольклорист Михайло Хай, майстер Курт Райхман, Цехмайстер Кобзарського Цеху Микола Товкайло. Лізберг, 2004 р.



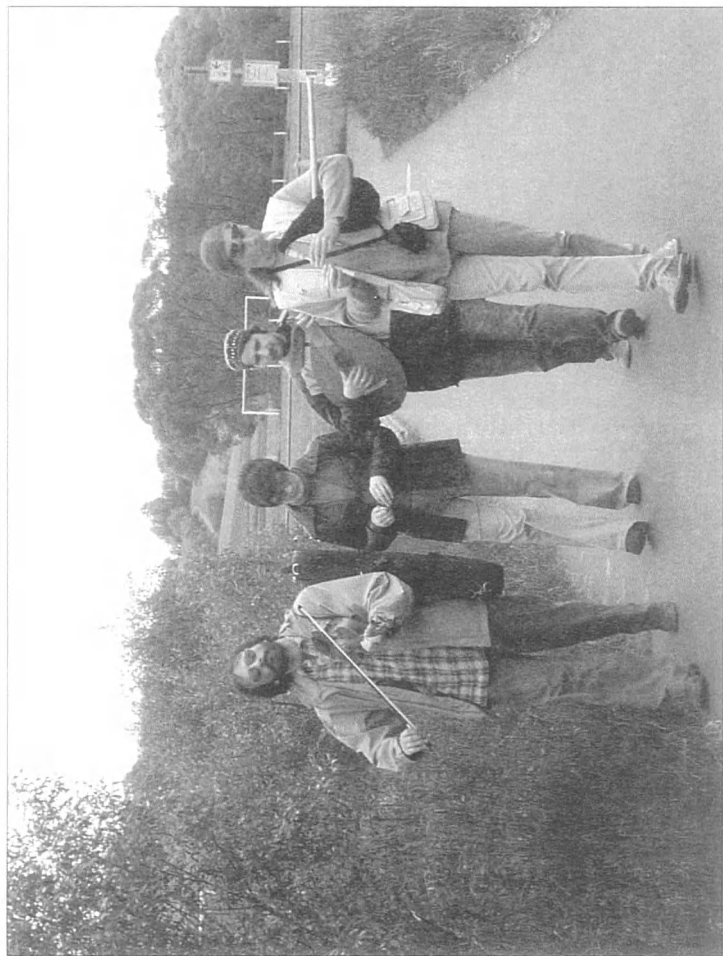
Люстр. 89. Братчики кобзарського цеху освоюють німецькі ліри. Лізберг (Німеччина), 2004 р.



Люстр. 90. Павло Зубченко співає для німецьких дітей.
Лізберг (Німеччина), 2004 р.



Люстр. 91. Подвижники сучасного Кобзарського Цеху переймають досвід у німецького майстра традиційних музичних інструментів Курта Райхмана. Франфуркт-на-Майні (Німеччина), 2004 р.



Ілюстр. 92. По дорозі до Отгенберу (Німеччина), 2004 р.

СЛОВНИК

БАНДУРІСТ /bandurist, bandura player/ – виконавець на народному інструменті – бандурі.

БАНДУРНИЦТВО /bandura art/ – у сучасному розумінні – окреме явище національної культури, пов'язане зі специфікою музикування на бандурі. Переймаючись романтикою запорізького козацтва, бандурництво історично було не тільки мистецтвом співогри, але й накладало на виконавця певні духовні, моральні та світоглядні зобов'язання, універсалізувало у слухацьких колах стереотипи сприйняття бандурного мистецтва. Історично бандурництво характеризувалося:

– виразним громадянським спрямуванням, патріотичною орієнтацією; належністю до складового елементу субкультури («козацької» XVI–XVIII ст.ст., «шляхетської» – початку XIX ст., «народницької» – другої половини XIX ст., «романтичної» – початку – середини XX ст.);

– імітацією традиційного співоцтва (зокрема, у XIX ст. – наслідування професійних двірських співців; з поч. XX ст. – ототожнення з кобзарями тощо);

– здатністю переростати в окремі, відмінні від традиційно-співоцьких, напрямки професійного виконавства.

БИТОВЩИНА /life customs/ – народна розмовна назва епічних творів, переважно побутового характеру. Поряд із думами, битовщини займали чільне місце у традиційному репертуарі українських співців.

ВЕСЕЛІЙ /minstrel, skomorokh/ – розмовна назва скомороха – народного співця, музиканта, артиста.

ВУСТИНСЬКА РІЧКА /Oral cascade/ – за уявленнями традиційних українських співців – нематеріальне вербальне джерело, яке наснажує натхненням і творчістю.

ВУСТИНСЬКІ (УСТИНСЬКІ) КНИГИ /Secret oral books/ – усна система збереження і передачі знань у середовищі традиційного українського співоцтва, неписаний звід

основних засад навчання кобзарів, лірників і стихівничих. Дванадцять Вустинських книг (статутів) були зібранням логічно укладених заповітів, настанов, філософських роздумів, а також присяг, залять, різножанрових співоцьких творів, професійного сленгу, практичних порад тощо. Складаючись із характерно укладених розділів, промежків і уступів, Вустинські книги несли для професії мандрівного незрячого співця корисну інформацію на різні випадки життя. Вустинські книги вважалися в середовищі незрячих співців сакральним надбанням і трималися перед «непосвяченим» світом у суворій корпоративній таємниці.

ВУСТІВНИК /Singer of Tales/ – народна назва епічного оповідача, співця.

ДУМА (розмовна народна назва – «козацька псальма», «козацька пісня») /duma (epic)/ – глибоко самобутній, великий за формою і нерівноскладовий за будовою епічний твір, що виконувався речитативом у супроводі співоцьких інструментів – кобзи, бандури та ліри. Як окремих специфічний жанр думи виникли на Україні у XV–XVI ст.ст. Традиційними виконавцями дум були народні співці – кобзарі і лірники.

ІНТЕГРАЛЬНЕ СПІВОЦТВО /integral singers/ – експериментальна модель традиційного співоцтва, що, узагальнюючи типові риси співців різних народів, дає алгоритм дослідження співоцьких явищ, уможливорює гіпотетичну реконструкцію співоцьких форм і груп.

КАНТ (лат. *cantus* – спів) /chanticle, religious chant/ – жанр української позацерковної духовної або світської пісні, що характеризується силабічною системою віршування, пісенною або пісенно-танцювальною мелодикою, практичною відсутністю розспіваністю складів. Як синтетична барокова форма, де гармонійно поєднувалося книжне поетичне слово з музикою, на Україні кант виник у XVII–XVIII ст.ст. в освітніх осередках братських і церковних шкіл, колегіумах, Києво-Могилянській академії, монастирських шпиталях тощо.

КАТЕРИ́ННИК /organ grinder, barrel organ player/ – традиційний виконавець на катеринці – шарманці. На Україні незрячі катеринники були поширені наприкінці XIX – на поч. XX ст.

КАХТИРІ́ /kakhtyrs – Folk hand written texts and manuscripts/ – народні рукописні книги, збірники епічних творів, пісень, оповідей, що побутували переважно на Східній Україні і в поетичній формі відображали живу історію краю. За свідченням П. Мартиновича, значну частину Кахтирів було знищено царською поліцією в м. Костянтинограді (тепер – Красноград Харківської обл.) у серпні 1861 року.

КОБЗА́Р /kobzar/ – традиційний український співець, виконавець на народному інструменті – кобзі. У сучасному розумінні кобзар являє собою зібраний образ мандрівного народного співця, виконавця парарелігійних, епічних, оригінальних світських творів у супроводі кобзи або бандури. У народній уяві кобзарі асоціюються з обдарованими мистецькими талантами і кращими рисами національного характеру, пророчими мудрецами – носіями вищих моральних і духовних цінностей. За традиційними співоцькими канонами, кобзарем могла стати лише незряча людина чоловічої статі.

КОБЗА́РСТВО /kobzar art/ – окреме явище української традиційної культури, що комплексно репрезентує мистецькі, духовні, філософські і практичні надбання народних парарелігійних співців – кобзарів, лірників і стихівничих.

КОБЗІ́СТ /kobzist, kobza player/ – сучасний виконавець на концертній ладковій кобзі.

ЛЕБІ́ЙСЬКА МО́ВА /Lebiy language/ – таємний професійний жаргон українських кобзарів, лірників та стихівничих. Лексикон лебійської мови українських співців мав багато спільних слів з арго співців Східної і Західної Європи.

ЛІ́РНИК /lirnyk, hurdy-gurdy player/ – народний співець, який виконує репертуар у супроводі колісної ліри. Традиційним лірником міг стати лише незрячий чоловік.

МУЗИКАЛЬНІСТЬ /musicality/ – генетично обумовлений комплекс анатомо-фізіологічних, психологічних особливостей та природних музичних здібностей (музичний слух, музична пам'ять тощо) людини, який за сприятливих життєвих обставин і навчання спонукає до самореалізації в царині музики, становлення як професійного музиканта.

ПІВЧИЙ /singer, chorister/ – учасник церковного хору.

ПСАЛЬМА /psalm/ – народна релігійна, духовно-моралізаторська пісня на християнські сюжети. Виконувалися псалми сольо, або невеликим ансамблем співаків, з інструментальним супроводом, або без нього. Псалми склали основу традиційного репертуару мандрівних українських співців – кобзарів, лірників і стихівничих.

СПВОГРА /song games/ – спів у супроводі гри на музичному інструменті.

СПВОМОВЛЕННЯ /vocal narration/ – вокальне мовлення.

СПВОЦЬКИЙ ІНСТРУМЕНТ /singing apparatus/ – рейтингова назва струнного народного музичного інструменту, що підкреслює його суголосність із етнічною ментальністю, свідчить про духовне значення і відповідає певним універсальним критеріям (діатонічність, добрі виражальні властивості, зручність у використанні, простота у навчанні, тривалий термін експлуатації тощо). На Україні співоцькими інструментами вважалися гусли («криловидні» та «шоломовидні»), гудок, кобза, бандура, панська бандура, колісна ліра.

СПВУЧІСТЬ /melodic, melodious/ – генетично детермінована здатність людини до активної (озвученої) і пасивної (неозвученої) форм співу. Поняття використовується для характеристики фізіологічно та психологічно вмотивованої потреби людини у співі, а також меж суспільної реалізації співу. Матеріальний виразник співучості – *рівень співучості*, демонструє ступінь реалізації в суспільстві

«співочього потенціалу», об'єднує розмаїті співочькі феномени і характеризує наповненість життя середньостатистичної людини співом. Рівень співочості є високим, коли процентне відношення активно співаючих осіб до загальної численності обраної спільноти перевищує 60%, середнім – у межах 40%, низьким – менше 20%, мінімальним – нижче 10%. Даючи загальну оцінку співочьких виявів суспільства, рівень співочості не аналізує якісні параметри (жанрову і репертуарну розмаїтість, художній та мистецький рівень співаних творів, майстерність виконавства тощо).

СПІВЦІ /singers/ – традиційні професійні виконавці ексклюзивних світських і релігійних жанрів, які вирізнялися особливим світоглядом, специфічним способом життя та самоорганізації. У діахронічному вимірі в Україні інститут професійних співців існував у світській і релігійній (парарелігійній) формах, які об'єднують автономні групи народних і аристократичних співців. Аристократична співочька група включала генерації дружинних і двірських співців. До народних співців належали історичні мікрогрупи скорморохів і т. зв. парарелігійних співців – кобзарів, лірників, стихівничих.

СТИХІВНИЧІ /spontaneous reciter/ – традиційні професійні виконавці духовних творів (молитов, псалмів, кантів, причтів і голосінь) без інструментального супроводу. Здебільшого стихівничі були незрячими.

ТРАДИЦІЙНЕ СПІВОЦТВО /traditional singers/ – у сучасному розумінні – окреме явище національної культури, що акумулювало комплекс сталих філософсько-світоглядових, мистецьких та раціонально-практичних надбань співців і мало багатокomпонентний вплив на суспільство.

ТРОЙЗІЛЛЯ /clover/ – у міфології народних українських музикантів і співців – чарівна трава, при вживанні якої отримуються надприродні музичні здібності і містична влада над слухачами.

ПЕРЕЛІК УМОВНИХ СКОРОЧЕНЬ

Архів УСБУ – архівні фонди Управління Служби безпеки України;

ДАСО – Державний архів Сумської області;

ДІА у Львові – Державний історичний архів у Львові;

ІМФЕ – рукописні фонди Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Рильського НАН України;

ЦДА ВОВ – Центральний державний архів вищих органів влади;

ЦДА ГОУ – Центральний державний архів громадських об'єднань України;

ХДОА – Харківський державний обласний архів.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Аимбетов, К. Каракалпакские народные сказители. Традиции, новаторство, репертуар сказителей, взаимоотношение (связь и взаимовлияние) их творчества с творчеством других народов, соотношение фольклора и письменной литературы. Автореферат диссертации на соискание ученой степени доктора филологических наук / К. Аимбетов. – Ташкент: Наука, 1965. – 74 с.

2. Алексеев, В.П., Першиц, А.И. История первобытного общества / В. Алексеев, А. Першиц. – М.: Высшая школа, 1990. – 351 с.

3. Алянскас, В. Об эволюции литовских канклес в связи с эволюцией их музыки / В. Алянскас // Проблемы традиционной инструментальной музыки народов СССР. Сборник научных трудов. – Ленинград, 1986. – С. 30-31.

4. Анисимов, А.Ф. Исторические особенности первобытного мышления / Аркадий Анисимов. – Ленинград.: Наука, 1971. – 102 с.

5. Архів Управління СБУ по Харківській обл. – Слідча справа № 013938. – Т. I. – 185 с.

6. Архів Управління СБУ по Харківській обл. – Слідча справа № 013938. – Т. II. – 150 с.

7. Багалій, Д. Історія Слобідської України / Дмитро Багалій. – Х.: Дельта, 1993. – 256 с.

8. Бажан, М. П. Сліпці / М. Бажан // Сучасність. – 1999. – № 12. – С. 44-69.
9. Бажанський, П. Русконародна поетична й музикальна ритмика / П. Бажанський. – Л.: Пиллер и Сполка, 1891. – 99 с.
10. Бажанський, П. Малоруський музикальний народний тон / П. Бажанський. – Л., 1891. – С. 4.
11. Баранівська, Л. І. Гетьмансько-старшинське середовище і культурно-музичне життя в Україні другої половини XVII-XVIII ст. Автореферат дисертації на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства / Л. Баранівська. – Київ, 2001. – 24 с.
12. Баштан, С. З історії жанру сольно-інструментального виконавства на бандурі / С. Баштан // Тези до науково-практичної конференції: «Українське кобзарство в музичному світі: традиції і сучасність». – К., 1997. – С. 3-4.
13. Белкин, А. А. Русские скоморохи / А. Белкин. – М.: Наука, 1975. – 191 с.
14. Бенденко, Г. Кто такие «скальды» / Галина Бенденко. – www.nord.kazan.bz/baze/view/dokument/1083242153/
15. Бібіков, С.М. Нове у вивченні найдавніших форм музично-хореографічного мистецтва / С. Бібіков // Вісник Академії наук Української РСР. – 1974. – № 9. – С. 43-54.
16. Бибииков, С.Н. Мезин. «Праздничный дом» и костюмой музыкальный комплекс / С. Бибииков // Советская археология. – 1978. – № 3. – С. 29-47.
17. Бибииков, С.Н. Музыкально-хореографический «ансамбль» каменного века / С. Бибииков // Наука и жизнь. – 1975. – № 3. – С. 109-112
18. Білокінь С. Григорій Любисток / С. Білокінь // Родовід. Наукові записки до історії культури України, 1993. – № 6. – С.10-15.
19. Богданова, О. В. Лірницька традиція в контексті духовної культури України. Автореферат дисертації на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства / О. Богданова. – К., 2002. – 20 с.
20. Богдонас, А.П., Кочюнас, Р.Б. и др. Психоакустические функции зрячих, слепых и слабовидящих / Богдонас, А.П., Кочюнас, Р.Б. и др. // Физиология человека. – 1980. –Т. 6. – № 2. – С. 224-229.
21. Боржковский, В. Лирники / В. Боржковский // Киевская старина, 1889. – Т. XI. – С. 654-706.

22. Боровський Я. Є. Світогляд давніх киян / Я. Боровський. – К.: Наукова думка, 1992. – 176 с.

23. Блум, Ф., Лайзерон, А., Хофстедтер, Л. Мозг. Разум. Поведение / Ф. Блум, А. Лайзерон и др. – М.: Мир, 1988. – 248 с.

24. Бріцин, А. та ін. Сучасні епічні виконавці та автентична кобзарська традиція в Україні / А. Бріцин, П. Махлін, О. Руда // Матеріали Міжнародної наукової конференції: Усна епіка: етнічні традиції та виконавство. – К., 1997. – С. 175-180.

25. Бюлетень Народного Комісаріату Юстиції та Найвищого Суду УСРР. – 1928. – № 4 (24 квітня). – С. 2.

26. Бюрклен, К. Психология слепых / К. Бюрклен. – М.: Государственное учебно-педагогическое издательство. – 256 с.

27. Ващенко, А.В. Историко-эпический фольклор северо-американских индейцев. Типология и поэтика / А. Ващенко. – М.: Наука, 1989. – 198 с.

28. Вервельская, В.М. Особенности функционального состояния кожного и зрительного анализаторов у незрячих лиц / В. Вервельская // Врачебно-трудовая экспертиза и социально-трудовая реабилитация при патологии органа зрения. Сборник научных трудов. – М., 1982. – С. 95-102.

29. Веселовский, А.Н. Историческая поэтика / А. Веселовский. – М.: Высшая школа, 1989 – 406 с.

30. Ветухов, А. В. Материалы Комитета о кобзарях и лирниках / А. Ветухов // Труды Харьковского предварительного комитета по устройству XXII Археологического съезда. Сборник Харьковского Историко-Филологического общества. – Х.: Печатное дело, 1902. – Т. 15. – С. 384-387.

31. Вісник Харківської міської ради. – 1933. – № 1-2 (10 січня). – 6 с.

32. Вісник Харківської міської ради. – 1933. – № 10-11 (20 лютого). – С. 3.

33. Вісник Харківської міської ради. – 1933. – № 18 (5 квітня). – С. 3.

34. Вісник Харківської міської ради. – 1934. – № 3 (20 січня). – С. 3.

35. Вісник Харківської міської ради. – 1934. – № 25-26 (10 листопада) – С. 5.

36. Вісті Народного комісаріату праці УСРР. – 1931. – № 2 (30 січня). – С. 10-14.

37. Вийдалепп, Р.Я. О характере, функциях и разказчиках эстонских народных сказок. Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук / Р. Вийдалепп.

лепп. – Таллин, 1965. – 25 с.

38. Вийдалепп, Р.Я. Исполнение народных сказок как производственно-магический обряд / Р. Вийдалепп. – М.: Наука. – 10 с.

39. Гекертон, Ч. У. Тайные общества всех веков и всех стран / Ч. Гекертон. – М.: Ран, 1993. – Ч. I. – 240 с.

40. Грабович, О. Думи як символічний код переказу культурних цінностей / О. Грабович // Родовід. Наукові записки до історії культури України. – 1993. – № 5. – С. 30-36.

41. Греков Б. Киевская Русь / Б. Греков. – М.: Госполитиздат, 1953. – 568 с.

42. Грейвс, Р. Белая богиня. Историческая грамматика поэтической мифологии / Роберт Грейвс. – М.: «Прогресс-Традиция», 1999. – 592 с.

43. Гримич М. Виконавці українських дум // Родовід. Наукові записки до історії культури України. – 1992. – № 3. – С. 14-21;

44. Гримич М. Традиційний світогляд та етнопсихологічні константи українців (Когнітивна антропологія) / Марина Гримич. – К., 2000. – 379 с.

45. Грица, С. Й. В якому стосунку знаходиться кобзарсько-лірницьке мистецтво до фольклору та академічного професіоналізму / С. Грица // Матеріали II Гончарівських читань. Українська народна творчість у поняттях міжнародної термінології. – К., 1995. – С. 107-108.

46. Грица, С. Й. Мелос української народної епіки / С. Грица. – К.: Наукова думка, 1979. – 248 с.

47. Грица, С. Й. Українські думи в міжетнічному діалозі / С. Грица // Родовід. Наукові записки до історії культури України. – 1995. – № 11. – С. 68-81.

48. Грица, С. Актуальні проблеми кобзарсько-лірницького епосу (традиція та індивідуальне виконавство) / С. Грица // Тези до науково-практичної конференції: «Українське кобзарство в музичному світі: традиції і сучасність». – К., 1997. – С. 10-11.

49. Грица, С. Й. Ендогенна природа фольклору / Філософська і соціологічна думка / Софія Грица. – 1994. – № 7-8. – С. 62-80.

50. Грубер, Р.И. Всеобщая история музыки / Р. Грубер. – М.: Музыка, 1965. – Ч. I. – 484 с.

51. Грушевська К. До соціології старцівства / К. Грушевська // Первісне громадянство та його пережитки на Україні. – К., 1926. – Вып. 3. – 124 с.

52. Грушевська, К. З примітивної культури. Розвідки і доповіді / К. Грушевська. – К.: ДВУ, 1924. – 224 с.

53. Гуревич, П. С. Культурология. Учебное пособие / П. С. Гуревич. – М.: Знание, 1998. – С. 158.

54. Гюго, В.М. Отверженные / Виктор Мари Гюго. – Минск: Народная Асвета, 1989. – Т. 2. – С. 274-289.

55. ДАСО. Р-7. – Оп. 2. – Спр. 33. – С. 275.

56. ДАСО. Р-7. – Оп. 2. – Спр. 42. – С. 49-50.

57. Демочко, К. Бандурист з барикади / К. Демочко // Гнат Хоткевич. Спогади. Статті. Світлина. – К.: УКСП «Кобза», 1994. – С. 138.

58. Демуцький, П. Ліра і її мотиви / П. Демуцький. – К., 1903. – С. 9.

59. Дмитриева, О. Островной вариант / О. Дмитриева. – 1997. – № 8. – С. 1-7.

60. Долгов, М. О. Традиції та видозміни в кобзарстві Придніпров'я ХХ ст. Автореферат дисертації на здобуття вченого ступеню кандидата філологічних наук / М. Долгов. – К.: Київський університет ім. Т. Шевченка, 1998. – 18 с.

61. Дунаева, Э.М., Горник, В.М. Клинико-функциональные особенности состояния центральной нервной системы у слепых и слабовидящих / Э. Дунаева, В. Горник // Врачебно-трудова експертиза и социально-трудова реабилитация при патологии органа зрения. Сборник научных трудов. – М., 1982. – С.103-109.

62. Дубас, О. І. Становлення та розвиток кобзарських шкіл в Україні (XVII – перша половина ХХ століття). Автореферат дисертації на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства / О. Дубас. – Київ, 2002. – 20 с.

63. Дутчак, В. Г. Розвиток професійних засад бандурного мистецтва 1970-1990 років. Творчість і виконавство. Автореферат дисертації на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства / В. Дутчак. – Київ, 1996. – 24 с.

64. ДІА у Львові. Ф. 688. – Оп. 1. – Од. зб. 191.– 247 с.

65. ДІА у Львові. Ф. 688. – Оп. 1. – Од. зб. 192. – 328 с.

66. Евреинов, Н. История телесных наказаний в России / Н. Евреинов. – Х.: Прогресс ЛТД, 1994. – С. 19.

67. Ємець, В. К. У золоте 50-річчя на службі України. Про закв'яків-бандурників / В. Ємець. – Голлівуд, 1961. – 381 с.

68. Ермилова, Л.К. Функциональные возможности кожного анализатора слепых // Вопросы врачебно-трудова експертизы, восстановления трудоспособности и трудоустройства

лиц с заболеваниями и травмами органа зрения. – Ленинград, 1972. – С. 92-95.

69. Єфименко, П. Шпитали в Малороссии / П. Єфименко // Київська старина. – 1883. – Т. V. – С. 722.

70. Єфименко, П. Братства и союзы нищих / П. Єфименко // Київська старина. – 1883. – Т. VII. – С. 312-317.

71. Жеплинський, Б. М. Коротка історія кобзарства в Україні / Б. Жеплинський. – Львів: Край, 2000. – 196 с.

72. Жеплинський, Б. М. Реєстр народних співців, які були знищені у 30-х роках або доля яких невідома / Б. Жеплинський // Українська культура. – 1992. – № 6. – С. 26-27.

73. Житецький, П. Про українські народні думи / П. Житецький. – К.: Друкар, 1919. – 117 с.

74. Zguta, R. Russian minstrels. A History of the Skomorokhi / Russel Zguta. – Clarendon Press. Oxford. – 1978. – 160 p.

75. Иванов, К. А. Трубадуры, труверы и миннезингеры / К. Иванов. – СПб.: Петербургский учебный магазин, 1901. – 356 с.

76. ІМФЕ. Ф. 3-6. – Од. зб. 376. – С. 103.

77. ІМФЕ. Ф. 6-4. – Од. зб. 4. – С. 30.

78. ІМФЕ. Ф. 8-3. – Од. зб. 2. – С. 30.

79. ІМФЕ. – Ф. 8-КЗ. – Од. зб. 3. – С. 139.

80. ІМФЕ. Ф. 8-4. – Од. зб. 310. – С. 13-14.

81. ІМФЕ. Ф. 8-4. – Од. зб. 336. – 171 с.

82. ІМФЕ. Ф. 8-4. – Од. зб. 338. – 122 с.

83. ІМФЕ. Ф. 11-3. – Од. зб. 95. – С. 24-24 зв.

84. ІМФЕ. Ф. 11-3. – Од. зб. 99. – С. 8 зв.

85. ІМФЕ. Ф. 11-4. Од. зб. 592. – С. 38 зв.

86. ІМФЕ. Ф. 11-4. – Од. зб. 723. – С. 17.

87. ІМФЕ. Ф. 11-4. – Од. зб. 755. – 302 с.

88. ІМФЕ. Ф. 11-4. – Од. зб. 810. – 16 с.

89. ІМФЕ. Ф. 11-4. – Од. зб. 913. – С. 1-2.

90. ІМФЕ. Ф. 11-4. – Од. зб. 941. – С. 13.

91. ІМФЕ. Ф. 11-4. – Од. зб. 954. – С. 4 зв.-5 зв.

92. ІМФЕ. Ф. 14-К1. – Од. зб. 8. – С. 3.

93. ІМФЕ. Ф. 14-2. – Од. зб. 353-353а. – С. 19.

94. ІМФЕ. Ф. 14-8. – Од. зб. 623. – С. 28.

95. Історія міст і сіл УРСР. Сумська область / Головна редакція УРЕ. – К., 1973. – С. 180.

96. История городов и сел Украинской ССР. Харьковская область / Главная редакция УСЭ. – К., 1976. – 724 с.

97. Исландские саги. Ирландский эпос / М.И. Стеб-

лин-Каменский. – М.: Художественная литература, 1973. – 864 с.

98. Квитка, К. Профессиональные народные певцы и музыканты на Украине. Программа для исследования их деятельности и быта / К. Квитка // Избранные труды в 2-х томах. – М., 1973. – Т. 2. – С. 286.

99. Квітка-Основ'яненко, Г. Головатый / Г. Квітка-Основ'яненко // Твори в шести томах. – К.: ДВХЛ, 1957. – С.122-123.

100. Колесса, Ф. Українські народні думи / Ф. Колесса. – Л.: Просвіта, 1920. – С. 61.

101. Корній, Л. Історія української музики / Л. Корній. – Київ – Харків – Нью-Йорк: Видавництво М.П. Коць, 1996. – 314 с.

102. Костомаров, Н. Черты народной южнорусской истории / Н. Костомаров // Исторические произведения. – К.: Либідь, 1990. – 736 с.

103. Кулиш, П. Записки о Южной Руси. – СПб., 1856. – Т. I. – 234 с.

104. Кушпет, В. Г. Традиційне кобзарство та нові концертні форми у мистецтві бандуристів / В. Кушпет // Тези до науково-практичної конференції: «Українське кобзарство в музичному світі: традиції і сучасність». – К., 1997. – С. 22-23.

105. Кушпет, В. Старцівство: мандрівні співці-музиканти в Україні (XIX – поч. XX ст.) / Володимир Кушпет. – К.: Темпора, 2007. – 495 с.

106. К.Ф.У.О. Коденская книга и три бандуриста / К.Ф.У.О // Киевская старина. – 1882. – Т. 2. – С. 161-165.

107. Лавров, Ф. І. Кобзарі. Нариси з історії кобзарства України / Ф. Лавров. – К.: Мистецтво, 1980. – 254 с.

108. Лапсюк, В. Джерела української скрипкової культури / В. Лапсюк // Музика. – № 6. – С. 25-26.

109. Лебедева, Н.Ф. Современные данные о процессе голосообразования // Вестник отоларингологии. – 1975. – № 4. – С. 51-55.

110. Леви-Брюль, Л. Сверхъестественное в первобытном мышлении / Люсьен Леви-Брюль. – М.: Педагогика-Пресс, 1994. – 608 с.

111. Лысенко, Н. В. О торбане и музыке песен Видорта / Н. Лысенко // Киевская старина. – 1892. – Т. XXXVI. – 381-387 с.

112. Ливанова, Т. История западноевропейской музыки до 1789 года / Т. Ливанова. – М.: Музыка, 1983. – Т.1. – С.71-74.

113. Литвак, А.Г. Очерки психологии слепых и слабовидящих (Учебное пособие для дефектологических факультетов педагогических институтов) / А. Литвак. – Ленинград, 1972. – 235 с.

114. Лірницькі пісні з Полісся. Матеріали до вивчення лірницької традиції / О. Ошуркевич. – Рівне, 2002. – 137 с.

115. Липец, Р. С. Эпос и Древняя Русь / Р. Липец. – М.: Наука, 1960. – 299 с.

116. Лось, А. Генезіс лірницьких спевау і форми старчества на Беларусі / А. Лось // Родовід. Наукові записки до історії культури України. – 1993. – № 6. – С. 31-36.

117. Максимович, Н. К статистике глазных болезней и слепоты в Харьковском уезде (По данным поголовного осмотра) / Н. Максимович // Вестник общественной гигиены, судебной и практической медицины. – 1902. – Кн. X. – С. 1455-1457.

118. Майбурова, К. Глухівська школа півчих XVII ст. та її роль у розвитку музичного професіоналізму на Україні та Росії / К. Майбурова // Українське музикознавство. – К.: Музична Україна, 1982. – № 17. – С. 126-136.

119. Маркевич, Н. Украинские мелодии. Сочинение Николая Маркевича / Н. Маркевич. – М., 1832. – С. 116-117.

120. Маслов, С. Лирники Полтавской и Черниговской губернии / С. Маслов // Труды Харьковского предварительного комитета по устройству XXII Археологического съезда. Сборник Харьковского Историко-Филологического общества. – Х.: Печатное дело, 1902. – Т. 15. – С. 217-226.

121. Матейова, З., Машура, С. Музикотерапія при заикании / Златица Матейова, Сильвестр Машура. – К.: Вища школа, 1984. – 304 с.

122. Мелетинский, Е.М. Первобытное наследие в архаических эпосах / Е. Мелетинский. – М.: Наука, 1964. – 11 с.

123. Митрополит Ілларіон. Дохристиянські вірування українського народу / Митр. Ілларіон. – Вінніпег: Волинь, 1965. – С. 189.

124. Михайлова, К. Странстващи професионални епически певци у славяните (историко-типологическа характеристика) // Епос. Етнос. Етос. Епосът във фолклорната култура на славянски те и балканските народи / Катя Михайлова. – София: Изд. «Св. Климент Орхидски», 1995. – С. 70-114.

125. Михайлова, К. О семантике странствующего певца-нищего в славянской народной культуре // Язык культуры: семантика и грамматика / Катя Михайлова. – М., 2004. – С. 138-156.

126. Мицик, Ю., Плохий, С., Стороженко, І. Як воювали козаки / Ю. Мицик та ін. – Дніпропетровськ: Січ, 1991. – С. 256.

127. Мішалов, В., Мішалов М. Українські кобзарські думи. До питання виникнення, розвитку та сучасного стану українського кобзарського епосу / В. Мішалов, М. Мішалов. – Сідней, 1990. – 138 с.

128. Мішалов, В. Бандурист Леонід Гайдамака / В. Мішалов // Бандура. – 1986. – № 17-18. – С. 1-10.

129. Мифы народов мира. Энциклопедия / С. Токарев. – М.: БРЭ, 1997. – Т. 2. – 719 с.

130. Мовчан, П. Ми гордимся ним / П. Мовчан // Егор Мовчан. Спогади. Статті. Матеріали. – Суми: Собор, 1999. – С. 13.

131. Могилевська, Н. Дума про кобзаря / Н. Могилевська // Маяк. – 1992. – 4 грудня (№ 105).

132. Морган, Л.Г. Лига Ходеносауни, или ирокезов / Льюис Генри Морган. – М.: Главная редакция восточной литературы, 1983. – 301 с.

133. Морозевич, Н. В. Бандурне мистецтво як культурне надбання сьогодення. Автореферат дисертації на здобуття наукового ступеню кандидата мистецтвознавства / Н. Морозевич. – Оdesa, 2003. – 16 с.

134. Морозов, В.П. Биофизические основы вокальной речи / Владимир Морозов. – Ленинград: Наука, 1977. – 231 с.

135. Мощанская, О. Л. Народно-поэтическое творчество Англии средних веков / О. Мощанская. – М.: МОПИ, – 1986. – 81 с.

136. Муравьев, В. Б. Дороги вагантов / В. Муравьев // Ваганты. Колесо фортуны. – М.: Летопись, 1998. – 504 с.

137. Науман Э. Всеобщая история музыки. Развитие музыкального искусства с древнейших времен до наших дней / Э. Науман. – СПб.: Издание Ф. В. Щепанского, 1897. – Т. 1. – 262 с.

138. Nevermore. З рук жебрака на послугу радянської культури. / Nevermore // Музика. – 1927. – № 4. – С. 31.

139. Нестурх, М.Ф. Происхождение человека / Михаил Нестурх. – М.: Наука, 1970. – 439 с.

140. Неф, К. История западно-европейской музыки / Карл Неф. – М.: Госмузиздат, 1938. – 304 с.

141. Никанорова, О. Функционирование сакральных инструментов в русской сказке (к возрождению традиционных аспектов инструментоведения) / О. Никанорова // Традиционные

музыкальные инструменты в современной культуре. К 70-летию Альгирдаса Вижинтаса. Материалы международной конференции. – СПб., 1999. – С. 95-96.

142. Нолл, В. Моральний авторитет та суспільна роль сліпих бардів в Україні / В. Нолл // Родовід. Наукові записки до історії культури України. – 1993. – № 6. – С. 16-26.

143. Нолл, В. Порівняльне дослідження мистецтва бардів з перспективи етномузикології / В. Нолл // Родовід. Етнографічні, археологічні, фольклорні, мистецтвознавчі записки. – 1991. – № 2. – С. 37-40.

144. Описи Харківського намісництва кінця XVIII ст. / Пірко В., Гуржій І. – К.: Наукова думка, 1991. – 220 с.

145. Омарова, Г. Н. Казахская кобызовая традиция. Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения / Г. Омарова. – Ленинград, 1989. – 25 с.

146. Омельченко, А. Ф. Развитие кобзарского искусства на Украине. Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения / А.Ф. Омельченко. – Киев, 1968. – 25 с.

147. Ong, J.W. Orality and Technologizing of the World. The Technologizing of the Word / Walter J. Ong. – London and New York: Methuen, 1983. – 202 p.

148. Панич, О. До питання вивчення музичного мистецтва скоморохів / О. Панич // Українське музикознавство. – К.: Музична Україна, 1982. – № 17. – С. 20-32.

149. Померанцев, Э.В. Русские сказочники / Э. Померанцев. – М.: Просвещение, 1976. – 190 с.

150. Поветкин, В.И. Новгород музыкальный. По материалам археологических исследований. Сезон раскопок 1995 г. / В. Поветкин. // Новгород и Новгородская земля. История и археология (материалы научной конференции. Новгород, 23-25 января 1996 г.). – Новгород, 1996. – Вып. 10. – С. 125-138.

151. Поветкин, В.И. Инструментальные музыкальные древности, открытые в великом Новгороде в 2003 г. / В. Поветкин // Новгород и Новгородская земля. История и археология (материалы научной конференции. Новгород, 27-29 января 2004 г.). – Великий Новгород, 2004. – Вып. 18. – С. 77-92.

152. Прус, В. Матеріали до вивчення побуту лірників Чуднівського району / В. Прус // Первісне громадянство та

його пережитки на Україні. – 1928. – Вип. 2-3. – С. 130.

153. Путилов, Б.Н. Героический эпос черногорцев / Б. Путилов. – Ленинград: Наука, 1982. – С. 7-33.

154. Путилов, Б.Н. Эпическое сказительство. Типология и этническая специфика / Борис Путилов. – Москва: Издательская фирма «Восточная литература» РАН, 1997. – 295 с.

155. Равита, Ф. Фома Падурра / Ф. Равита // Киевская старина. – 1889. – Т. XXVI. – С. 727-751.

156. Ратцель, Ф. Народоведение / Фридрих Ратцель. – СПб.: Издание книгоиздательского Т-ва «Просвещение». – Т. II. – 877 с.

157. Ревуцький, Д. М. Українські думи та пісні історичні / Д. Ревуцький. – К.: Асоціація етнологів, 2002. – 370 с.

158. Рыбаков, Б. А. Язычество Древней Руси / Борис Рыбаков. – М.: Наука, 1988. – 784 с.

159. Руснак, І. Є. Думи та історичні пісні. Тексти та їх інтерпретація / І. Руснак. – Кіровоград: Степова Еллада, 1999. – 94 с.

160. Русов, А. А. Остап Вересай один из последних кобзарей малорусских / А. Русов // Кобзарь Остап Вересай, его музыка и исполняемые им народные песни (Из I тома записок Юго-Западного Отдела Императорского Русского Географического общества). – К., 1874. – С. 1-30.

161. Русов, А. А. Теорбанисты Грегор, Каэтан и Франц Видорты / А. Русов // Киевская старина. – 1892. – Т. XXXVI. – 365-380 с.

162. Саккетти, Л. Очерк всеобщей истории музыки / Л. Саккетти. – СПб.: Издание музыкальной торговли, 1883. – 387 с.

163. Сапонов, М.А. Менестрели. Книга о музыке средневековой эпохи / Михаил Сапонов. – М.: Классика – XXI, 2004. – 398 с.

164. Саркизов-Серазини, И. Последний кобзарь / И. Саркизов-Серазини // Всемирный турист. – 1930. – № 5. – С. 132.

165. Слово о полку Ігореве / В. Німчук. – К.: Дніпро, 1985. – С. 60.

166. Смоляк, А.В. Шаман: личность, функции, мировоззрение (народы Нижнего Амура) / Анна Смоляк. – М.: Наука, 1991. – 280 с.

167. Сокальський, П. Руська народна музика російська і українська в її будові мелодичній і ритмічній і відмінності її від основ сучасної гармонійної музики / П. Сокальський. – К.: Державне видавництво образотворчого м-ва і музичної літератури УРСР, 1959. – 399 с.

168. Соловьева, А. И. Основы психологии слуха / А. Соловьева. – Ленинград: Издат. Ленинградского университета, 1972. – 212 с.

169. Соломонова, О. Б. Искусство скоморохов в контексте отечественной музыкальной культуры (на примере песенного творчества скоморохов). Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения / О. Соломонов. – К., 1988. – 18 с.

170. Срезневский, И. И. Материалы для словаря древне-русского языка по письменным памятникам / И. Срезневский. – М.: ГКС, 1958. – Т. I. – 1420 стб.

171. Срезневский, И. И. Материалы для словаря древне-русского языка по письменным памятникам / И. Срезневский. – М.: ГКС, 1958. – Т. II. – 1802 стб.

172. Срезневский, И. И. Материалы для словаря древне-русского языка по письменным памятникам / И. Срезневский. – М.: ГКС, 1958. – Т. III. – 1683 стб.

173. Срезневский, И. И. Исследования о языческом богослужении древних славян по свидетельствам современников и преданиям / И. Срезневский. – Х.: Тип. Ун-та, 1846. – 107 с.

174. Стеблин-Каменский, М.И. Происхождение поэзии скальдов / М. Стеблин-Каменский // <http://www.philology.ru/literature3/steblyn-59.htm>

175. Студинський, К. Лірники / К. Студинський. – Львів: Р-я «Зоря», 1894 – 56 с.

176. Сумцов, Н. Ф. Українські співці й байкарі / Н. Сумцов. – Х.: Печатне Діло, 1910. – 20 с.

177. Тевосян, А. Т. Трубадур / А. Тевосян // Музыкальная энциклопедия. – М.: Советская энциклопедия, 1981. – Т. 5 – С. 622-623.

178. Ткаченко, Г. К. Струна до струни / Г. Ткаченко // Егор Мовчан. Спогади. Статті. Матеріали. – Суми: Собор, 1999. – 64 с.

179. Ткаченко, Г. К. Основи гри на народній бандурі / Г. Ткаченко // Черемський К. Повернення традиції. – Х.: Центр Леся Курбаса, 1999. – С. 224-225.

180. Ткаченко, Ю. Шкідливий погляд / Ю. Ткаченко // Музика масам. – 1928. – № 10-11. – С. 13-14.

181. Толстой, И. И. Аэды. Античные творцы древнего эпоса / И. Толстой. – М.: Издательства АН СССР, 1958. – 125 с.

182. Томачинский, В. Марко Самойленко и его думы. Этнографический очерк / В. Томачинский // Кіевський телеграф. – 1873. – № 59.

183. Турсунов, Е. Д. Происхождение древних типов носите-

лей казахской устнопоэтической традиции. Автореферат диссертации на соискание ученой степени доктора филологических наук / Е. Турсунов. – Алма-Ата, 1976. – 79 с.

184. Уголовный кодекс УССР. Особая часть // Уголовное законодательство СССР и Союзных республик. – М.: Госюриздат, 1957. – Гл. 1. – С. 102.

185. Українські народні думи та історичні пісні – К.: Веселка, 1990. – С. 105-109.

186. Уланов, А. Бурятские улигеры (Исполнение, композиция, изображения человека) / А. Уланов. – Улан-Удэ: Бурятское книжное издательство, 1968. – 68 с.

187. Фаминцин, А. С. Скоморохи на Руси / А. Фаминцин. СПб.: Типография Э. Арнольда, 1889. – 192 с.

188. Финдейзен, Н. Очерки по истории музыки в России с древнейших времен до конца XVIII века / Н. Финдейзен. – М.-Л.: Госиздат, 1928. – Вып. I-III. – 376 с.

189. Фільц, Б. Музичні цехи на Україні (XVI-XIX ст.) / Б. Фільц // Українське музикознавство. – К.: Музична Україна, 1971. – № 6. – С. 33-45.

190. ХДОА. Ф. Р-476. – Оп. 1. – Од. зб. 16. – С. 218.

191. ХДОА. Ф. Р-203. – Оп. 1. – Од. зб. 826. – С. 85.

192. Хоткевич, Г. М. Бандура та її можливості / Г. Хоткевич. – Сідней, 1981. – 41 с.

193. Хоткевич, Г. М. Музичні інструменти українського народу / Г. Хоткевич. – Х., 2002. – 288 с.

194. Хоткевич, Г. М. Воспоминания о моих встречах со слепыми / Г. Хоткевич // Твори у двох томах. – К.: Дніпро, 1966. – Т. 1. – С. 455-518.

195. Хоткевич, Г. Дещо про бандурників та лірників / Г. Хоткевич // Літературно-науковий вісник. – Львів, 1903. – Січень. – С.17.

196. ЦДА ВОВ. Ф. 5. – Оп. 1. – Од. зб. 125. – С. 2.

197. ЦДА ВОВ. Ф. 5. – Оп. 2. – Од. зб. 195. – С. 2-47.

198. ЦДА ГОУ, Ф. 1. – Оп. 263. – Спр. 49967. – Т.1. – 211 с.

199. Черемський, К. П. Повернення традиції / К. Черемський. – Х.: Центр Леся Курбаса, 1999. – 288 с.

200. Черемський, К. П. Шлях звичаю / К. Черемський. – Х.: Глас, 2002. – 444 с.

201. Черемський, К. П. Таємниці кобзарського співу («нетрадиційний» погляд на мистецтво народних співців) / К. Черемсь-

кий // Сніп. – №1. – 1997. – С. 65-70.

202. Черемський, К. П. Бандура в часи Другої Світової війни / К. Черемський // Слобожанщина. – 2000. – № 14. – С. 206.

203. Черемський, К. П. Сучасні форми музикування на співоцьких інструментах / К. Черемський // Культура України. Збірник наукових праць. – Х, 2004. – С. 200-206.

204. Черемський, К.П. Історичний діалог кобзарства і бандурництва як джерело виконавства на автентичних співоцьких інструментах // Матеріали до української етнології. Збірник наукових праць. – К., 2004. – Вип. 4 (7). – С. 150-154.

205. Черкашина, Л. Кобзарство як соціокультурний феномен: до проблеми його самовияву в умовах масової культури / Л. Черкашина // Тези до науково-практичної конференції: «Українське кобзарство в музичному світі: традиції і сучасність». – К., 1997. – С. 48-49.

206. Чижевський Д. І. Історія української літератури (від початків до доби реалізму) / Д. Чижевський. – Тернопіль: Феміна, 1994. – 480 с.

207. Шовкопляс, Т. Г. Найдавніші пам'ятки народної художньої творчості на території України / Т. Г. Шовкопляс // Народна творчість та етнографія. – 1963. – Кн. 3 (Липень-вересень). – С. 69-73.

208. Шерхунаев, Р.А. Сказки и сказочники Тофаларии / Р. Шерхунаев. – Кызыл: Тувинское книжное издательство, 1977. – 262 с.

209. Шульга, Т. «Что это за инструмент?» Про сучасний стан кобзарства на Україні / Т. Шульга // Українська культура. – 1991. – №12. – С. 6-7.

210. Яворницький, Д. Історія запорозьких козаків / Дмитро Яворницький. – К.: Наукова думка, 1990. – Т. I. – 592 с.

211. Ястребов, В. Гайдамацкий бандурист / В. Ястребов // Киевская старина. – 1886. – Октябрь. – С. 379-388.

ПЕРЕЛІК ІЛЮСТРАЦІЙ

На лицевій сторінці обкладинки: Харківський кобзар П. Гащенко з поводарем. Світлина поч. ХХ ст.

З книги: Колесса, Ф. Мелодії українських народних дум / Ф. Колесса. – К.: Наукова думка, 1969. – 592 с.

На зворотній сторінці обкладинки:

Французький мандрівний незрячий лірник розважає селян. Гравюра XVIII ст., Франція.

З видання: Mozart getresht und geschnarrt. Mozart-Melodien, fur Dresleier bearbeitet und herausgegeben / Varting Ratz. – Fruher Vogel, 2006. – Р. 15.

На титульній сторінці:

Цар Давид. Псалтир Києво-Печерської лаври, 1737 р.

З книги: Запаско, Я., Ісаевич, Я. Пам'ятки книжкового мистецтва. Каталог стародруків, виданих на Україні / Яким Запаско, Ярослав Ісаевич. – Львів: В-во при ЛДУ видавничого об'єднання «Вища школа», 1984. – Кн. 2., Ч. 1. – С. 69.

На звороті титульної сторінки:

Жонглер кінця середніх віків. Мініатюра.

З книги: Иванов, К. А. Трубадуры, труверы и миннезингеры / К. Иванов. – СПб.: Петербургский учебный магазин, 1901. – С. 43.

Частина I:

Давньогрецькі гравці на лірах.

З книги: Науман, Э. Всеобщая история музыки. Развитие музыкального искусства с древнейших времен до наших дней / Э. Науман. – СПб.: Издание Ф. В. Щепанского, 1897. – Т. 1. – С. 131.

Розділ 1. Кельтський епічний співець з арфою. Мініатюра Х ст.

З книги: Сапонов, М.А. Менестрели / М. А. Сапонов – М.: КЛАССИКА-XXI, 2004. – С. 355.

Розділ 2. Гравець на псалтеріоні. Мініатюра IX ст.

З книги: Иванов, К. А. Трубадуры, труверы и миннезингеры / К. Иванов. – СПб.: Петербургский учебный магазин, 1901. – С. 25.

Частина II

Кобзар С. Пасюга. Мал. О. Сластіона.

З книги: Портрети українських кобзарів О. Сластіона / Ю. Турченко. – К.: В-во АН Української РСР, 1961. – 62 с.

Розділ 1. Цар Давид. Фрагмент розпису з української церкви у

Пшемислі, XVII ст. Світлина з архіву Р. Туровського

Розділ 2. Картина-алегорія XVIII ст.

Ілюстрація люб'язно надана п. Р. Туровським

Розділ 3. Незрячий лірник з поводарем. Ксилографюра з картини І. Їжакевича, 1894 р.

З книги: Українська графіка XI – початку XX ст. / А. В'юник. – К.: Мистецтво, 1994. – С. 235.

Додатки: Кобзарювання. Світлина з архіву Київського Кобзарського Цеху.

Ілюстрації до Частини I

Розділ 1. Витоки

1.1. Homo cantens

1. Реконструкція «святково-обрядового будинку» з Мізинської палеолітної стоянки (с. Мізин, Чернігівська обл.). Світлина з журналу «Наука и жизнь», 1975. – № 3. – С. 108.

2. Орнаментовані кістки з мамонта, які використовувалися кроманйонцями у якості музичних інструментів (с. Мізин, Чернігівська обл.). Світлина з журналу «Наука и жизнь», 1975. – № 3. – С. 109.

3. Реконструкція розташування «вокально-інструментального ансамблю» Мізинської палеолітної стоянки (с. Мізин, Чернігівська обл.). Світлина з журналу «Наука и жизнь», 1975. – № 3. – С. 108

1.2. Співці-посередники

4. Брюле-Сіу (Скажений Бик) – «вічаша-вакан» («священна людина»). Видатний індіанський «оратор», шаман і воїн кінця XIX ст.

З книги: Котенко, Ю. Индейцы великих равнин / Юрий Котенко. – М.: Издательский дом «Техника-молодежи», 1997. – С. 23.

5. Співець-музикант з Габону (акомпанує на лірі). З книги: Busher A. Musikinstrumente der volker / Alexander Buchner. – Prague: ARTIA, 1968. – ill. 153.

6. Співець-музикант з Кенії (акомпанує на лірі). З книги: Busher A. Musikinstrumente der volker / Alexander Buchner. – Prague: ARTIA, 1968. – ill. 155.

7. Киргизький шаман, кін. XIX ст.

З книги: Ратцель, Ф. Народоведение / Д. А. Коропчевский. –

СПб: Просвещение, 1901. – Т. 2. – С. 592.

8. Фрагмент саули (родоводу) шамана Моло Оніки. «Нижні» родові духи-покровителі грають на музичних інструментах.

З книги: Смоляк, А. В. Шаман: личность, функции, мировоззрение (народы Нижнего Амура) / А. В. Смоляк. – М.: Наука, 1991. – С. 98

9. Шаман-ульч Моло Оніка з бубном, 1970 р.

З книги: Смоляк, А. В. Шаман: личность, функции, мировоззрение (народы Нижнего Амура) / А. В. Смоляк. – М.: Наука, 1991. – С. 136.

10. Тувинський співець з ігілі. З книги: The ultimate encyclopedia of musical instruments. General editor Robert Dearling. London: Carlton, 1996. – 240 p., ill.

Розділ 2. Професійні співці

До підрозділів 2.1. – 2.3.

11. Давньоєгипетські співці-музиканти. Барельєф.

З книги: Науман, Э. Всеобщая история музыки. Развитие музыкального искусства с древнейших времен до наших дней / Э. Науман. – СПб.: Издание Ф. В. Щепанского, 1897. – Т. 1. – С. 45.

12. Давньоєгипетський жрець грає на арфі.

З книги: Науман, Э. Всеобщая история музыки. Развитие музыкального искусства с древнейших времен до наших дней / Э. Науман. – СПб.: Издание Ф. В. Щепанского, 1897. – Т. 1. – С. 47.

13. Орфей у фракійців. Фрагмент розпису. Бл. 450 р. до н. е.

З книги: Мифы народов мира. Энциклопедия / С. Токарев. – М.: БРЭ, 1997. – Т. 2. – С. 263.

14. Лін навчає співогрі Іфікла (брата Геракла). Фрагмент розпису скіфоса «майстри Пістоксена». 480-470 р. до н. е.

З книги: Мифы народов мира. Энциклопедия / С. Токарев. – М.: БРЭ, 1997. – Т. 2. – С. 56.

15. Японський співець-музикант. Малюнок XVII ст. Копія з архіву А. Букрієнка.

16. Співець-музикант. Мозаїка з Великого палацу в Константинополі, VI ст.

З книги: История Византии в трех томах / С. Д. Сказкин. – М.: Наука, 1967. – Т. 1. – С. 84.

17. Іул, «батько всіх гравців на гуслах» (Бит. IV, 21). Мініатюра

з чеської Біблії XIII ст.

З книги: Фаминцин, А. С. Гусли русский народный музыкальный инструмент. Исторический очерк / А. С. Фаминцин. – СПб.: Типография Императорской Академии Наук, 1890. – С. 87.

18. Грузинський *мествіре* лікує хворого співогрою.

З книги: Большая медицинская энциклопедия / Б. В. Петровский. – М.: Советская энциклопедия, 1980. – С. 183.

2.4. Співці і незрячість

19. Осліплення. Фрагмент німецької гравюри, 1508 р. З книги: Евреинов, Н. История телесных наказаний в России. Репринтное издание / Н. Евреинов. – Харьков: Прогресс, 1994. – С. 28.

20. Китайські незрячі співці-музиканти грають на *тче* і *по-фу*.

З книги: Науман, Э. Всеобщая история музыки. Развитие музыкального искусства с древнейших времен до наших дней / Э. Науман. – СПб.: Издание Ф. В. Щепанского, 1897. – Т. 1. – С. 17.

21. Японський незрячий співець (*біва-бодзу*). Малюнок XVII ст. Копія з архіву А. Букрієнка.

22. Незрячі співці-музиканти царя Давида. Фрагмент мініатюри XVII ст. З книги: Имханицкий, М.И. История исполнительства на русских народных инструментах / М. И. Имханицкий. – М.: Издательство РАМ Гнесиных, 2007. – С. 96.

23. Сільський незрячий лірник Каетан Келишинський (Польща). Офорт 1841 р.

Джерело: Пшерембський, З. Є. Коробова ліра у Польщі / Збігнев Єжи Пшерембський // Родовід. – 1995. – № 2 (11). – С. 45.

24. «Богемське тріо». Чехія, 1890 р. По центру – незрячий лірник. Світлина з журналу: Sinfonye. The journal of the hurdy-gurdy society. – 1993. – № 7. – Р. 6.

25. Словацький незрячий лірник.

З книги: Busher A. Musikinstrumente der volker / Alexander Buchner. – Prague: ARTIA, 1968. – ill. 248.

26. Незрячі шведські арфісти. Світлина з книги: Emsheimer, E. Nyckelharpan. Studier i ett folklingt musikinstrument av Jan Ling / Ernst Emsheimer. – Stockholm: Bokforlaget Prisma, 1962. – 186 р.

27. Незрячий угорський співець Сандор Петер.

З книги.: Sbrosi, Bblint. Folk music: Hungarian musical idiom. Budapest: Corvina, 1986. – 188 s., ill., not.

2.5. «Інтегральне співоцтво» як модель традиційного співоцтва

28. Незрячий сербський гусяр. З книги: The ultimate encyclopedia of musical instruments. General editor Robert Dearling. London: Carlton, 1996. – 240 p.

29. Арабський співець з Єгипту, кін. XIX ст.

З книги: Ратцель, Ф. Народоведение / Д. А. Коропчевский. – СПб: Просвещение, 1901. – Т. 2. – С. 428.

30. Незрячий співець з Тунісу (акомпанує на рабабі).

З книги: Busher A. Musikinstrumente der volker / Alexander Buchner. – Prague: ARTIA, 1968. – ill. 172.

31. Індійський співець-музикант (акомпанує на саранзі).

З книги: Busher A. Musikinstrumente der volker / Alexander Buchner. – Prague: ARTIA, 1968. – ill. 58

32. Монгольський мандрівний співець (акомпанує на *Morin-chuur*).

З книги: Busher A. Musikinstrumente der volker / Alexander Buchner. – Prague: ARTIA, 1968. – ill. 38

33. Жонглер XI ст. Середньовічна мініатюра.

З книги: Иванов, К. А. Трубадуры, труверы и миннезингеры / К. Иванов. – СПб.: Петербургский учебный магазин, 1901. – С. 18.

34. Савояр. Гравюра XVIII ст.

З видання: Mozart getresht und geschnarrt. Mozart-Melodien, fur Dresleier bearbeitet und herausgegeben / Varting Ratz. – Fruher Vogel, 2006. – P. 10.

35. Майстерзінгер Конрад Пауман.

З книги: Науман Э. Всеобщая история музыки. Развитие музыкального искусства с древнейших времен до наших дней / Э. Науман. – СПб.: Издание Ф. В. Щепанского, 1897. – Т. 1. – С. 253.

36. Білоруський незрячий лірник.

З книги: Финдейзен, Н. Очерки по истории музыки в России с древнейших времен до конца XVIII века / Н. Финдейзен. – М.–Л.: Гос. издательство, 1928. – Вып. I–III. – С. 235.

37. Японський придворний співець. Малюнок XVII ст. Копія з архіву А. Букрієнка.

38. Придворний менестрель, XIII ст.

З книги: Сапонов, М. А. Менестрели / М. А. Сапонов. – М.: КЛАССИКА–XXI, 2004. – С. 354.

39. Трубадур «Adenes li Rois» і королева Марія французька.

Мал. XIII ст. 3 книги: Науман, Э. Всеобщая история музыки. Развитие музыкального искусства с древнейших времен до наших дней / Э. Науман. – СПб.: Издание Ф. В. Щепанского, 1897. – Т. 1. – С. 221.

40. Міннезінгер Рейнмар Фіделер. Мал. XIII ст.

3 книги: Науман, Э. Всеобщая история музыки. Развитие музыкального искусства с древнейших времен до наших дней / Э. Науман. – СПб.: Издание Ф. В. Щепанского, 1897. – Т. 1. – С. 227.

41. Иван Ша – знаменитий «аристократичний» співець-музикант Індостану XIX ст.

3 книги: Науман, Э. Всеобщая история музыки. Развитие музыкального искусства с древнейших времен до наших дней / Э. Науман. – СПб.: Издание Ф. В. Щепанского, 1897. – Т. 1. – С. 27.

42. Християнський гудець з гусями-псалтирем. Новгородське Євангеліє 1524 р.

3 книги: Поветкин, В. И. Инструментальные музыкальные древности, открытые в великом Новгороде в 2003 г. // Новгород и Новгородская земля. История и археология (материалы научной конференции. Новгород, 27–29 января 2004 г.) / В. Поветкин. – Великий Новгород, 2004. – Вып. 18. – С. 86.

43. Язичницький гудець з гусями. Рельєф на глиняному посуді XIV ст. Поветкин, В. И. Инструментальные музыкальные древности, открытые в великом Новгороде в 2003 г. // Новгород и Новгородская земля. История и археология (материалы научной конференции. Новгород, 27–29 января 2004 г.) / В. Поветкин. – Великий Новгород, 2004. – Вып. 18. – С. 86.

44. Змагання співців у Вартбурзі. Мініатюра з Манеського рукопису.

3 книги: Иванов, К. А. Трубадуры, труверы и миннезингеры / К. Иванов. – СПб.: Петербургский учебный магазин, 1901. – С. 333.

45. Трубадур Генріх Майсенський (Фрауенлоб) і «ансамбль» народних співців-музикантів (жонглерів). Згори праворуч – покровитель співців біблійний цар Давид, ліворуч – образ містичної Диви Софії. Мал. XIII ст.

3 книги: Науман, Э. Всеобщая история музыки. Развитие музыкального искусства с древнейших времен до наших дней / Э. Науман. – СПб.: Издание Ф. В. Щепанского, 1897. – Т. 1. – С. 1.

46. Цар Давид грає на круті. Мініатюра XI ст.
З книги: Иванов, К.А. Трубадуры, труверы и миннезингеры / К. Иванов. – СПб.: Петербургский учебный магазин, 1901. – С. 19.
47. Цар Давид. Барельєф VIII ст. Париж, Лувр.
З книги: Steger, Hugo. Die Rotte. Studies uber ein germanishes Musikinstrument im Mittelalter / Hugo Steger, 1962. – Abb.3
48. Цар Давид. Малюнок зі стразбурзького рукописного збірника XII ст.
З книги: Steger, Hugo. Die Rotte. Studies uber ein germanishes Musikinstrument im Mittelalter / Hugo Steger, 1962. – Abb.9.
49. Давид виганяє з царя Савла диявола. Мініатюра XIV ст.
З книги: Блум, Ф., Лайзерон, А., Хофстедтер, Л. Мозг. Разум. Поведение. / Ф. Блум, А. Лайзерон и др. – М.: Мир, 1988. – 248 с.
50. Цар Давид грає на арфі (з дерев'яного костелу в Палудзі, район Ліптовський Мікулаш, Словенія, 1774 р.).
З книги: Матейова, З., Машура, С. Музикотерапия при заикании / Златица Матейова, Сильвестр Машура. – К.: Вища школа, 1984. – С. 57.
51. Цар Давид грає на псалтирєвих гуслах. Джерело: Поветкин, В.И. Новгород музыкальный. По материалам археологических исследований. Сезон раскопок 1995 г. // Новгород и Новгородская земля. История и археология (материалы научной конференции. Новгород, 23-25 января 1996 г.) / В. Поветкин. – Новгород, 1996. – Вып. 10. – С. 137.
52. Музики царя Давида. Псалтир (1556-1566 р.).
З книги: Имханицкий, М. И. История исполнительства на русских народных инструментах / М. И. Имханицкий. – М.: Издательство РАМ Гнесиных, 2007. – С. 95.

Ілюстрації до Частини II

Розділ 1-2

53. Скоморохи. Контурний малюнок з фрески Софіївського собору (м. Київ).
З книги: Zguta, R. Russian minstrels. A History of the Skomorokhi / Russel Zguta. – Clarendon Press. Oxford, 1978. – P. 67.
54. Господні музики. Фрагмент церковного розпису XVII ст. Світлина з архіву Р. Туровського (www.torban.org)
55. Цар Давид грає над спочилим. Фрагмент розпису з української церкви у Ворохті, XVII ст. Світлина з архіву Р. Туровського (www.torban.org).

56. Цар Давид грає на кобзі. Картини невідомих художників XVI і XVII ст.ст. Львівський музей українського мистецтва. З книги: Имханицкий, М. И. История исполнительства на русских народных инструментах / М. И. Имханицкий. – М.: Издательство РАМ Гнесиных, 2007. – С. 97.

57. Цар Давид грає над спочилим. Фрагмент розпису з української церкви у Суцевіті, XVII ст. Світлина з архіву Р. Туровського (www.torban.org).

58. Цар Давид. Фрагмент розпису з української церкви у Раска-Бистрій, XVII ст. Світлина з архіву Р. Туровського (www.torban.org).

59. Український двірський співець. Малюнок XVIII ст. Ілюстрація люб'язно надана п. Р. Туровським

60. Двірський козак-співець. Картина XVIII ст. Світлина з архіву Р. Туровського (www.torban.org).

61. Перстень-печатка – традиційна ознака шляхетного двірського співця. Світлина і креслення перстня XVII-XVIII ст.ст., віднайденого у с. Вільшани Харківської обл. (Перстень вірогідно належав князю Семену Уварову, який за службу двірського співця здобув собі дворянський титул і маєтності в Харківській губернії). Ілюстрації люб'язно надані приватним музеєм «Харьковская усадьба» (м. Харків).

62. Двірський козак-лютник (Семен Уваров, двірський співець князя Григорія Потьомкіна). Картина XVIII ст. Ілюстрація люб'язно надана п. Р. Туровським.

63. Двірський співець грає князеві Костянтину Острозькому. Гравюра XIX ст.

З книги.: Жеплинський, Б. М. Коротка історія кобзарства в Україні / Б. Жеплинський. – Львів: Край, 2000. – С. 13.

64. Козак Мамай. Народна картина XIX ст. Світлина з архіву Р. Туровського (www.torban.org).

Розділ 3.

65. Лірник з повадарем (постаті у колі) ідуть із Свято-Преображенського храму м. Валки Харківської губернії. Світлина початку XX ст. люб'язно надана харківським краєзнавцем П. Губським.

66. «Проходящий» старець на вулиці Харкова. Світлина 20-х років XX ст. Фонди Харківського літературного музею.

67. Катеринник в оточенні селян (с. Мала Павлівка). Світлина Н. Онацького з колекції І. Гончара люб'язно надана Музеєм Івана Гончара (м. Київ).

68. Кобзар С. Пасюга грає на вулицях Харкова. Поч. ХХ ст. З книги: Жеплинський, Б. М. Коротка історія кобзарства в Україні / Б. Жеплинський. – Львів: Край, 2000. – С. 24.

69. Лірник грає на центральній вулиці Харкова. Світлина 20-х років ХХ ст. Фонди Харківського літературного музею.

70. Ярмарок у Валках. Світлина початку ХХ ст. люб'язно надана харківським краєзнавцем П. Губським.

71. Незрячі харківські лірники з повадарем. Світлина початку ХХ ст. люб'язно надана харківським краєзнавцем П. Губським.

72. Незрячі співці-гармоністи на Благовіщенському базарі м. Харкова. Репресивні заходи до автентичних кобзарських інструментів (бандури і ліри) змушували співців освоювати «рекомендовану» Політосвітою гармошку. Світлина 20-х років ХХ ст. Фонди Харківського літературного музею.

Додатки

73. Цехова корогва Костянтиноградського кобзарського цеху. Відтворення. Куточок експозиції «Харківська кобзарська традиція» (Харків, 2006). Світлина автора.

74. Гусла і ліра. Майстер К. Єропкін (м. Харків). Куточок експозиції «Харківська кобзарська традиція» (Харків, 2005). Світлина автора.

75. Вали Більовської фортеці (м. Красноград Харківської обл.).

За свідченням П. Мартиновича тут у 60-х роках ХІХ ст. була похована частина Кахтирів. Світлина автора.

76. Предмети внутрішнього вжитку слобідських кобзарів і лірників: «побішня» *сахва*, основний і допоміжний *свиди* (костури з глodu), братська чаша, *махланник* (ніж з коси), цеховий ключ. Відтворення. Куточок експозиції «Харківська кобзарська традиція» (Харків, 2005). Світлина автора.

77. Цехова ікона харківських співців. Відтворення. Куточок експозиції «Харківська кобзарська традиція» (Харків, 2005). Світлина автора.

78. Аматори-бандуристи 20-х років ХХ ст. Харківщина. Світлина люб'язно надана харківським краєзнавцем П. Губським.

79. Харківський незрячий стихівничий І. Попов (Харків, 2006 р.). Світлина люб'язно надана церковною громадою Свято-Дмитрівського храму УАПЦ (м. Харків).

80. Кобзарювання на Бурсацькому узвозі (м. Харків, 2005 р.). Світлина з архіву Харківського Кобзарського Цеху.

81. Лекція для молоді в оселі СУМу (м. Харків, 2006 р.).

Світлина з архіву Харківського Кобзарського Цеху.

82. У Харківському історичному музеї, 2004 р. Світлина з архіву Харківського Кобзарського Цеху.

83. Бандурист Святослав Силенко, 2004 р. Світлина з архіву Київського Кобзарського Цеху

84. Експозиція «Харківська кобзарська традиція сьогодні» (Харків, 2006 р.). Світлина автора.

85. Концерт традиційного кобзарського музикування. На виставці «Харківська кобзарська традиція сьогодні» (Харків, 2006 р.). Світлина автора.

86. Перше знайомство з лірою (м. Харків, 2006 р.). Світлина з архіву Харківського Кобзарського Цеху.

87. Ознайомлення з технологією виготовлення традиційної бандури. На виставці «Харківська кобзарська традиція сьогодні» (Харків, 2006 р.). Світлина автора.

88. Нове звучання української колісної ліри XIX ст. з колекції музею музичних інструментів в м. Лізберг (Німеччина). Серед слухачів – музикознавець Мар'яна Брьокер, майстер Курт Райхман, фольклорист Михайло Хай, Цехмайстер Кобзарського Цеху Микола Товкайло. Лізберг, 2004 р. Світлина О. Кабанова.

89. Братчики кобзарського цеху освоюють німецькі ліри. Лізберг, 2004 р. Світлина автора.

90. Павло Зубченко співає для німецьких дітей. Лізберг, 2004 р. Світлина автора.

91. Подвижники сучасного Кобзарського Цеху переймають досвід у німецького майстра традиційних музичних інструментів Курта Райхмана. Франфуркт-на-Майні, 2004 р. Світлина О. Кабанова.

92. По дорозі до Оттенбергу, 2004 р. Світлина О. Кабанова.

Наукове видання

Черемський Костянтин Петрович

**Традиційне співоцтво.
Українські співці-музиканти
в контексті світової культури**

Головний редактор О.О. Савчук
Літературні редактори В.П. Дяченко, О.В. Черемська.

Підписано до друку 11.03.2008. Формат 60x90/16.
Папір офсетний. Друк офсетний. Гарнітура NewBaskervilleC.
Умовн. друк. арк. 15,5. Наклад 1000 прим. Замовлення № 21

ПП «Видавництво «АТОС»

61112, м. Харків,

пр-т П'ятдесятиріччя ВЛКСМ, № 90, кв. 57.

Тел./факс: 8 (057) 7544307

www.atos.com.ua, e-mail: atosvydav@ukr.net

Свідоцтво про внесення до державного реєстру видавців,
виготівників та розповсюджувачів видавничої
продукції ДК № 3077 від 27.12.2007 року.

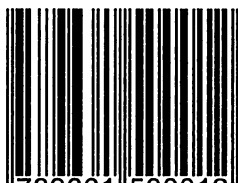
Надруковано у СПДФО Ізрайлев Є.М.

Свідоцтво № 04058841Ф0050331

від 21.03.2001 р.

61002, м. Харків, вул. Фрунзе, 16

ISBN 978-966-1500-01-2



9 789661 500012 >



Черемський Костянтин Петрович – дослідник традиційного співочтва, старосвітський бандурист, майстер автентичних музичних інструментів. Автор книг «Повернення традиції» (1999 р.) про репресивний процес над кобзарями і лірниками ХХ ст., «Шлях звичаю» (2002 р.) про традицію українського співочтва. Захистив дисертацію на ступінь кандидата мистецтвознавства («Генеza і розвиток традиційних форм українського співочтва», 2005 р.). За основним фахом – лікар.

