

Віталій МИХАЛЬЧУК (Київ)

## КОБЗАРСТВО ЯК ПОТУЖНИЙ СТРУМІНЬ МИСТЕЦТВА У КОНТЕКСТІ СТАНОВЛЕННЯ УКРАЇНСЬКОЇ КУЛЬТУРИ (історичний, науковий та мистецький аспекти)

Стаття присвячена міждисциплінарному аналізу науково-мистецьких аспектів кобзарства. Феномен кобзарства розглянуто у відповідності до світових та вітчизняних тенденцій з врахуванням його місця як потужного мистецького струменя культурного розвитку. В процесі аналізу використано встановлено міжнаукові зв'язки з літературою, естетикою та математикою, наведено нарис розвитку кобзарства на основі фольклорного та інтелектуального формування української епічної традиції.

*Ключові слова: мистецтво, наука, чуттєве пізнання, традиція, гуманізм, кобзарство, справедливість, істина, реальність, естетика.*

*Чи вдячний нащадок згадає той час,  
Як всі ми вставали з неволі,  
Як довго гнітили та мучили нас  
На ріднім занедбанім полі?*  
Григорій Чупринка. «Питання співця» (1908)

Кобзарство є питомо українським культурним явищем, епічною традицією.[1,с.20] Як складова культури, кобзарство є багатокомпонентним, пов'язане з багатьма іншими її складовими спільними віхами історії та власне базовими культурними концептами. Тож спробуємо визначити хоча б найпомітніші з них, звернувшись до фундаментальних наукових праць та безпосередньо до творчості кобзарів.

Перш за все проаналізуємо кобзарство як мистецтво з погляду музики та естетики. Перший відомий теоретик музики, швейцарський гуманіст Глереан у своєму трактаті «Додекахордон», де він у відповідності до рівня розвитку науки та мистецтва Відродження узагальнив досягнення європейської цивілізації щодо теоретичного осмислення музики, зазначив,

що той, «хто бажає стати достойним жрецем музичної науки та опанувати її в досконалості має відповідати трьом найголовнішим умовам: мати наготові в пам'яті правила арифметики, як теоретичні так і практичні; не бути останнім невігласом в грецькій мові; мати завжди під рукою якийсь інструмент, що дозволить слухом відміряти усі звуки» [2, с. 1]. Детальніше про розвиток цих засад — далі, а зараз проаналізуємо такі фундаментальні естетичні засади розуміння мистецтва як смак та традиція.

Згідно з визначенням Канта, смак є «здатність судити про прекрасне» [3, с. 24]. Шиллер описав першу умову справедливого судження та пізнання мистецтва так: «для того, щоб судження смаку було цілком чистим, необхідно абстрагуватися від того, яку (теоретичну чи практичну) вартість має гарний об'єкт сам по собі». Також він надає таке визначення розуміння краси: краса — це аналогія явища із формою волі; краса — це свобода у явищі; та визначає гармонію почуттів та розуму — як необхідну умову «чуттєвого пізнання», яке супроводжує людину протягом всього життя і як наслідок розвиває світогляд органічної складової світу, адже «сфера духу [якою власне є почуття та розум] охоплює всю природу і закінчується там, де органічне життя губиться у безформній масі та припиняється дія тваринних дій» [4, с. 37–38, 55].

Отже, 1) мистецтво дає найбільш істинне сприйняття реальності, та 2) для того, щоб справедливо судити про предмет мистецтва та дійти незаперечного і повноцінного пізнання слід бути абсолютно вільним.

Саме такими знаннями та вміннями професійно володів український гуманіст, перший співець, що зумів як науковець осмислити мистецтво та досягти в цьому найвищої майстерності як митець і сформувати рівень високої інтелектуальної школи українського бароко Григорій Сковорода. Він також визначає естетичну концепцію пошуку істини і визначає у цьому шлях пізнання світу та першим ступінь звільнення та пізнання себе. Знання гармонії, логіки дають йому можливість вільного осмислення та оволодіння мистецтвом на високому рівні (поезія, музика, рефлексія — осмислення). Наполеглива діяльність гуманіста закладає фундамент високої школи українського мистецтва [5, 6]. Мусимо відзначити успадкування такої моделі творчості М. Будником. Визначення форми своєї діяльності сам панотець характеризує так: «Я вважаю себе епічним співцем. Це в першу чергу, бо маю такі потреби — бачити чітко речі, організовані серцем. Перед собою маю бачити шляхетний колорит здалеку і зблизька...» [7].

Шиллер також підкреслює, що «природа предмета в мистецтві зображується через посередника, який має власну індивідуальність і природу, та залежить від митця, якого теж слід розглядати як уособлену природу». Цим визначенням, можна означити образ кобзаря як митця — майстра мистецької діяльності та продовжувача традиції — сукупності мистецьких вмінь звершувати естетичні процеси етносу. Обов'язковим в проце-

сі формування традиції є стиль, за Шиллером «це остаточний перехід від випадкового до загального і необхідного». Митець, який зумів вивершити власний стиль справедливо відповідає за визначенням Глереана «жрецю».

Культура, духовність (мистецтво та наука) обов'язково мають традицію. Це певна органічна концепція еволюції форм творчості певного етносу із плином часу. Отож, традиція має бути осмислена у єдності з мистецтвом та наукою — духовними надбаннями культури протягом всього періоду її існування у відповідності до власних тенденцій, які є вираженням струменів мистецтва та науки.

Музика нерозривно пов'язана із поезією та математикою. У праці «Українська словесність» дослідника Ф. Колесси ми знаходимо такий опис становлення музико-поетичного мистецтва: «У всіх народів, що досягли вищої культури й витворили своє письменство, попередив письменство розвиток усної словесності. Цією назвою обіймаємо весь засіб словесних творів, віршованих і прозових, що, без допомоги письма, зберігаються в пам'яті народних мас та впродовж довгого часу, нераз цілих століть, переходять усним переказом із покоління на покоління. Такі твори — чи їх складають талановиті одиниці з-поміж неписьменних селян, чи письменні люди, - переходять в усну традицію широких кіл і стають анонімні (безіменні), пристосовуються своїм висловом і формою до стилю й духа народної поезії, та, підлягаючи безнастанним змінам, живуть у великому числі варіантів (відмін), що творяться майже при кожному їх повторенні з пам'яті. Таким чином, хоча твори усної словесності, так само, як і твори письменства, впливають із джерела індивідуальної (особистої) творчості, то, наслідком усної передачі, воїни вдержуються в незакріпленій, пливкій формі, дають широке поле для імпровізації та приймають подекуди ознаки збірної, колективної творчості. // Ця змінливість творів усної словесності в їх віковій мандрівці, те, що вони пристосовуються до традиційного стилю народної поезії — найбільш і відрізняє ці складання від літературних творів, що їх індивідуальні риси залишаються непорушно закріплені письмом...// Та українська усна словесність сягає своїми початками у глибину передісторичних часів, коли уклад суспільних верств був зовсім інший, коли й різниці щодо їх культурного рівня не могли ще бути такі великі, як це сталося пізніше... Усна традиція дуже полегшувала перехід від одної верстви суспільності до другої» [8, с. 3–4].

Дослідник також охарактеризував високий розвиток давньої епічної словесності. «У княжій добі усна словесність була вже значно розвинена. «Начальний Літопис» (поч. XII. в.) зберігає живий відгомін старих переказів та дружинної поезії, а «Слово о полку Ігоревім» (1186 р.) наскрізь пройняте духом народної поезії, що виявляється і в його поетичній мові і в формі, зближеній до свобідного речитативу (нерівномірних віршів) голосінь і дум» [8, с. 6]. Він відзначає «нерівномірні вірші», які А. Підпалий

визначає «вільною несегментованою формою», що збереглася та досягла високого розвитку в українській поезії.[9] В.Поліщук розглядав цю форму як питомо українську фольклорну традиційну і продемонстрував на прикладі структурного аналізу «Думи про Марусю Богуславку» одночасну дію мистецьких (літературних, музичних) та наукових (мовних, математичних) законів, які є органічними та стихійними, феноменними [10, с. 132]. Отож, звернемося до математичних досягнень пізнання реальності. Глобальним досягненням математики є моментальне відсікання хибних шляхів розумової діяльності, визначення алгоритму прийняття істинного та однозначно справедливого судження. Академік В. Глушков, у «Енциклопедії кібернетики» визначає поняття алгоритмізації творчих процесів (генерування послідовностей нот за допомогою випадкових чисел — алеаторика, доведення теореми числення висловлювань) та наводить практично повний комплекс кібернетичної алгоритмізації [11]. Але основне — утвердження цього алгоритму в концептуальній основі (ідеї) кібернетичної утопії. За логічної, радикально однозначної обробки істини на виході алгоритму буде отримано справедливий результат, а за хибного алгоритму або брехні, покладеної в нього, ця брехня тільки підсилюється і в результаті з'ясувати правду стає абсолютно неможливо [12, 34:09]. Мабуть саме про В. Глушкова поет періоду «тихої лірики» В. Яринич писав «коли люди поставлять пам'ятника такому вченому, що винайде спосіб розпізнавання плям на совісті людей?» [13, с. 18]. Пам'ятником очевидно і є та шана, яку треба належно віддати.

Саме інтелектуальна (гуманістична) діяльність головною мірою осмислення мистецтва (осмислення культурного спадку — епічної традиції, героїчної або трагічної — Будник) зумовила перехід (тяжіння) козаків або вояків (І. Мазепа, Г. Чупринка) та нащадків козацьких (мілітарних) родин (Сковорода) до пацифізму. Це втілюється і в композиційній алегорії (ідеї) народної картини «Козак Мамай», де воїн складає зброю (пістолі, шаблю) і переходить до мистецтва (грає на кобзі)[14]. Цей образ знаходимо у рядках М. Будника «Коли ж це я Запорожцем став?/ Проснувся, перейшов порога,/ за порогом став/ а коли ж це я запорожцем став?», підкреслюючи власну асоціальність (маргінез: перехід за поріг) та усвідомлюючи власну індивідуальність: Запорожець (з картини, образ: козак, що, усвідомивши жорстокість війни, обрав мистецтво як форму гуманістичної екзистенції) і запорожець, як тип пацифістичної екзистенції (покоління, яке отримало таку мисленнєву та ціннісну модель у спадок) [7].

У період середньовіччя окупанти, уряд та церква намагаються контролювати національне мистецтво та науку з метою посилення свого впливу. Єдиним осередком вільного мистецтва стає козацтво, як асоціальне угруповання, що могло протистояти церковному догматизмові, урядовій та окупантській експлуатації на відміну від людей з обмеженими потреба-

ми, що були змушені відмовитись від мистецьких пошуків та зосередитись на пошуку власної ніші в суспільстві й зрештою потрапили під контроль церкви [15, с. 131–145], а також світській (міщанській) музиці, що відіграла роль дозволеної альтернативи мистецтва і була по-суті інструментом насадження пасивності серед середнього класу. Постать вільного митця у суспільстві, де зберігається тільки елемент матеріальної винагороди за формальну презентацію стирається, елемент формування смаків втрачається, оскільки відсутній концепт осмислення та пошуку, боротьби за чисте мистецтво. Мабуть, саме тому козацькі думи — найвище досягнення епічного мистецтва — зберегли язичницьку сутність образів, широку експресію та, збагачені власне пережитими сюжетами і елементами (що теж є важливою складовою творчості), дійшли до нас з найширшим різноманіттям технічних жанрових особливостей.

У час напруженого вболівання за існування, формування національної свідомості, найбільш гостро постає потреба радикального самовизначення, що зумовлює усвідомлення власної неповторності та не тільки звернення до питомо національних основ духовності, а й переосмислення, розвитку у мистецтві та науці з метою творення власної моделі мислення та визначенням шляхів відстоювання своєї вільної екзистенції. Яніс Психаріс, грецький есеїст порубіжжя XIX–XX ст., коли більшість націй переосмислювали своє право на боротьбу за самостійність, так описує відстоювання власного існування: «Нація, щоб стати нацією, потребує двох речей: розширити свої кордони і створити власну писемність. Якщо вона покаже, що знає, чого варта її народна мова, і якщо не буде соромитися цієї мови, тоді ми побачимо, що вона справді є нацією. Вона має розширити не лише географічні кордони, а й кордони мислення. Саме за ці кордони я веду боротьбу» [16, с. 19].

Фактично такою була мета у вирішенні питання буття була у інтелігенції, яка очолила національний рух українців і найбільшу роль тут без сумніву відіграв талановитий державний та культурний діяч Симон Петлюра. Він створив належне підґрунтя процесам, що довели усьому світу високий рівень науки та мистецтва українців. Його доповідь на Кубані, яку із Воронежчиною було нанесено на більшість карт УНР, в тому числі й європейських, відновлення вояцької епічної компоненти (кобзарі та поети, що були вояками УСС, Сірожупанної та Синьожупанної дивізій, збройних формувань) та введення кобзарства у державний мистецький процес (надання звання артиста УНР Кучугури-Кечеренку) спільно із зусиллями потужних митців (Г. Хоткевич, В. Ємець), синтез мистецької та наукової думки та виведення їх на найвищий рівень майстерності сприяв формуванню мистецьких смаків, становленню фундаментальних засад мистецтва та їхньому подальшому розвитку в Україні та поза її межами. В. Ємець, З. Штокалко, Г. Китастих, які залишилися в еміграції, за кордоном опинилися у ситуації,

де вони мали необхідну умову для досягнення високої майстерності — свободу творчого простору. Розвиток поетичного українського струменя відбувся у кобзарстві у вигляді переспівування кобзарями української поезії. Якщо І. Мазепа та Сковорода самі писали музику до пісень, то поезію Шевченка, Вороного, Чупринки перекладали на ноти самі кобзарі-виконавці (В. Ємець — «Розрита могила», «Літа орел», Адамцевич «Байда», «Дума про Євшан-зілля»). Звернення до поезії та формування поетичного — це продовження мистецтва загального від мистецтва індивідуального, адже поезія — це свобода істини у просторі наших душ (А. Підпалій). І, якщо він вільний — формування безумовне і справжнє.

Наймайстернішою рисою музиканта (вищим рівнем стильової довшеності) є здатність до імпровізації та композиції (абсолютної абстракції осмисленої чуттєвості). Музичний малюнок «Кафа» Г.Хоткевича є результатом радикального вибору поетичного в усій можливій потужності на основі язичницького фольклорного світосприйняття (гуцульський лад, широка орнаментика, синтез стильових технік на основі селекції кращих творчих моделей та технік традиції) [17]. Диптих «Сон» Штокалка є свідченням сюрреалістичного переосмислення поетичного стилю шевченківської містерії, успадкованої із високоабстрактних форм епічної традиції (думи: ретардація, ретроспекція, символічний персоніфікований пейзаж, сили природи та органічні впливи усвідомлених дій людини). «Орієнтальний» та «2-ий атональний» етюди є прикладами серіалізму та виходу на алеаторику, які у творчості кобзарів збереглися в ефекті індивідуального переспівування та імпровізації — вершини індивідуального стилю [18]. В. Волівач — мабуть перший і єдиний на сьогодні кобзар, який використовує традиційні електроінструменти — зумів витворити свій власний найбільш близький до сучасних можливостей мистецтва кобзарський стиль та побудувати неповторну стильову течію, глибоко переосмисливши етнічну неповторну квінтово-квартову концепцію композиції [19].

Отож, звернемось до безпосередньо згаданих математичних законів у творчості. Очевидно всі вони відповідають принципам організації матерії та водночас особливостям духовної активності буття. Частково їх описав у трактаті про алеаторику «Алеа» (жереб) французький композитор та філософ Булез П. Він зазначив, що зачатки алеаторики та серіалізму були закладені в основі самої структури музики, її логіки та традиції, також проаналізував композицію, як статистичне та ймовірнісне прогнозування розвитку теми як закономірності розподілу ряду випадкових величин [20]. Узагальнену ладову структуру кобзарської традиції вичерпно описав З. Штокалко у своєму «Кобзарському підручнику», вона фактично відповідає Глереановому «Додекахордоні» [21, с. 26–51, 112–121].

В середині минулого століття видатні вчені-математики вивчили закони організації матерії, активності людської свідомості та механізми пове-

дінки живої матерії та описали їх у своїх наукових працях. А. Тюрінг (теорія ординалів) та В. Глушков (теорія автомата) будували модель мислення, досліджуючи закономірності мисленневих процесів. Тюрінг, вивчивши принципи будови матерії, дослідив також динаміку морфологічної еволюції. Неш вивчив закономірності поведінки визначив ймовірність — механізми поведінки. Всі троє усвідомлювали і визначали творчий метод як основний механізм високодуховної (інтелектуальної) активності. Але там де закінчується одна концепція — у силу вступає наступна. В майбутньому метод заперечила філософія анархізму Фейєрабенда, а аналітика соціуму Маркузе довела логічну потребу його реорганізації як неминучу. Тож якими будуть концептуальні основи мистецтва в майбутньому — розсуд часу та вибір творчої індивідуальності; але концептуальною основою лишається чуттєво осмислена традиція - спадок людської духовності.

#### **Список використаних джерел:**

1. Черемський К., Традиційне співоцтво. Українські співці-музиканти в контексті світової культури: наук. вид. — Харків, «Атос». — 2008.
2. Glareani. Δωδεκαχορδov. — Basileæ, 1567.
3. Кант І. Естетика. Пер. з нім. Б. Гавришківа. Львів:Аверс, 2007. — 360с.
4. Шіллер Ф. Естетика. Київ: Мистецтво, 1974. 360с.
5. Сковорода Г. Повне зібрання творів. / Зав. ред. С. М. Перевертун. — Київ: Наукова Думка, 1973. — Т. 1. — 531 с.
6. Сковорода Г. Повне зібрання творів. / Зав. ред. С. М. Перевертун. — Київ: Наукова Думка, 1973. — Т. 2. — 574 с.
7. Будник М. Матеріали виставки “Прощання з кометою”. - Київ, Музей І.Гончара, 1997 р.
8. Колесса Ф. Українська усна словесність. — Едмонтон, 1983. — 645 с.
9. Підпалій А. Нова безпунктуаційна несегментована поетична форма/ Слово і Час. — 2002. — №11. — С. 81–83.
10. Поліщук Валер’ян. Літературний авангард: Полеміка. Критика. Теорія поезії. — Харків, 1928. — 132 с.
11. Енциклопедія кібернетики в 2 т. / За ред. В. М. Глушкова. — Київ: Головна редакція Української радянської енциклопедії, 1973.
12. Мозок Академіка Глушкова. Таємниці України. — Київ: студія телеканалу СТБ, 2007. — трив. 44:09.
13. Яринич В. Земна сповідь. — Київ: Радянський письменник. — 48 с.
14. Українські народні картини «Козаки Мамаї». Комплект листівок. Упор. П. Білецький. — Ленінград, Aurora Art Publishers, 1975. — 16 арк.
15. Кушпет В. Старцівство: мандрівні співці-музиканти в Україні (XIX — поч. XX ст.): Наукове видання. — К.: Темпора, 2007. — 592 с.