

ТРАНСФОРМАЦІЇ ВИКОНАВСЬКОЇ ТВОРЧОСТІ КОБЗАРІВ-БАНДУРИСТІВ НА МЕЖІ ХІХ–ХХ СТОЛІТЬ

На тлі вагомих соціополітичних та соціокультурних зрушень межі ХІХ–ХХ ст. остаточно занепадає епічне середовище, яке було основним джерелом підтримки народно-професійної традиції. Як наслідок, відбуваються важливі зміни у виконавській практиці кобзарів-бандуристів. Їхньому аналізу й присвячено цю статтю.

Осмислюючи сутність виконавської традиції кобзарів-бандуристів, науковці наголошують на її залежності від певної історичної епохи та умов існування [18, 311; 7, 607]. Втрата епічного середовища призвела до переоцінки соціального статусу народного співця в суспільній сфері: на межі ХІХ–ХХ ст. він здебільшого прирівнюється до жebraка. Для того, щоб вижити в нових соціальних умовах, кобзарі-бандуристи почали підлаштовуватись під смак та вимоги слухачів, унаслідок чого з їхнього репертуару поступово зникав героїчний епос, який перестав цікавити слухача, та навіть викликав певну антипатію серед народу, про що дізнаємося із висловлювань тогочасних дослідників [13, 165; 22, 92–93; 11, 343]. Такий стан речей зафіксували й інші науковці, наприклад, О. Малинка зауважив, що кобзарі виконували думи лише на прохання тих слухачів, які цікавилися історією «Малоросії» [13, 166]. Тому думи в репертуарі кобзарів-бандуристів поступилися місцем простішим творам – духовним віршам, побутовим, сатиричним, комічним пісням. У зв'язку з тим, що думи стали менш прибутковим жанром, ніж псалми чи побутові пісні, кобзарі перестали передавати їх своїм учням [13, 166]. Наприклад, кобзар І. Крюковський не вивчав з учнями дум, тому що «народ не розуміє й не цікавиться більш піснями подібного роду» [1, 744].

Незапитаність серед народу стала причиною витіснення дум із репертуару народно-професійних виконавців. Адже саме народ, як відзначив М. Сперанський, був основним слухачем творчості кобзарів-бандуристів [20, 143]. Іншим фактором, що робив неактуальним козацький епос, були економічні процеси в країні (урбанізація села, перехід до капіталістичної системи відносин тощо) [20, 143–144].

Разом з «апатією» до дум поступово втрачався інтерес і до кобзарських інструментів. Кобза, бандура поступилися місцем лірі, на якій можна швидше навчитися грати та мати з цього прибуток. Охочих оволодіти грою на кобзарських інструментах та перейняти репертуар ставало дедалі менше, «бо практична незручність, важкість гри на бандурі, спонукають до того, що учні, які йдуть до старця в науку, віддають перевагу навчанню на лірі для швидшого заробітку хліба» [11, 343]. Проте занепад епічного виконавства серед простого народу актуалізував увагу до його вивчення з боку освічених верств населення.

Ідеєю зберегти думовий епос перейнялася свідомо налаштована українська інтелігенція, яка сприяла інтенсивній науково-збирацькій роботі. Високо оцінюючи працю записувачів народної творчості, О. Русов зауважив, що якби вони вчасно не встигли ухопити думи, пізніше всі спроби відшукати їх були б марними [18, 313]. Усвідомлюючи значущість кобзарської традиції як невід'ємного сегменту національної культури, українська інтелігенція сформувала певну стратегію відносно популяризації творчості кобзарів-бандуристів та їхніх інструментів. У колах інтелігенції природно виникло бажання ознайомити широкі народні верстви зі своїм національним скарбом: «Ми ж повинні дати змогу народові мати свої національні струменти і навчити його грати на тих струментах» [3, 8]. Актуальними стали заклики до популяризації кобзарських інструментів серед національно свідомих особистостей. Українська інтелігенція окреслила і свої функційні обов'язки, що полягали у збереженні, популяризації традиційного репертуару кобзарів-бандуристів, зокрема дум, серед народу [20, 143; 22, 97]. У колах інтелігенції постали питання на кшталт: «Що ж освічені люди, усі, кому доручено вчити темний народ, розвивати його духовні сили, – що ми зробили для народної музики, для її розвитку, для розповсюдження народних музичних струментів, та рідних братів народної пісні, народної думи?..» [3, 8].

У такому контексті кобзарський репертуар та інструмент почали переймати зрячі, освічені люди. Закономірно постало питання правомірності використання традиційних кобзарських інструментів не тільки серед представників автентичної традиції, але й усіх охочих. Відповідь на

це знаходимо в статті, уміщеній у журналі «Заря» за 1907 рік, в якій автор зазначає: «Але ж коли народні струменти – рідні брати народньої пісні – збереглись у сліпих кобзарів-бандуристів, з цього ще не виника, що тільки *сліпі* повинні грати на їх...» [3, 8]. Спостерігаючи процес згасання кобзарської традиції на межі ХІХ–ХХ ст., О. Пчілка наголосила на перспективі існування кобзи-бандури шляхом популяризації її між молодих, освічених людей [15, 8].

Інтенсивні дискусії, що тривали з приводу правомірності відродження кобзарської традиції поміж свідомих українців, торкнулися й переосмислення фізичного статусу автентичних виконавців: «Чи були вони (творці дум. – *І. Л.*) сліпці або зрячі – це, на мій погляд, питання, що не має особливого значення, – повідомляє Г. Хоткевич, – важливо лише те, що той, хто складав думи, був кістка від кістки козака, розділяв з ним походи, потерпав від всякої козацької нужди і ділив горе і радість» [22, 90–91].

Вище окреслені питання ставали предметом численних суперечок, вони віддзеркалювали характер наукових дискусій, що загострилися на межі ХІХ–ХХ ст. Узагалі науковці відмічають, що на початку ХХ ст. «кобзарська традиція стала полем реалізації активної взаємодії народних культурних та «інтелігентських» українських інтенцій» [17, 80]. На цій підставі відбувалася зміна світоглядних засад, психології народно-професійних виконавців, які вийшли із «замкненого корпоративного кола» та увійшли «в сферу «репрезентації» свого ремесла» [21, 34].

Взаємовідносини народно-професійних музикантів з українською інтелігенцією набули широкого поширення та неоднозначної оцінки серед дослідників. Наведемо кілька протилежних прикладів.

Зокрема, К. Квітка дав негативну оцінку даному явищу, він писав про «перетворення манери їх співу (кобзарів. – *І. Л.*) під впливом інтелігенції і концертної естради» [4, 18]. Сучасний дослідник В. Кушпет вважає, що романтично налаштована інтелігенція «власноруч узялася за створення образу кобзаря (бандуриста), якого хотіла бачити й чути» [9, 21].

С. Людкевич висловив протилежний погляд, указуючи на «нову фазу розвою» в кобзарстві, про перехід «кобзарської традиції до нової якості, нової стадії свого існування...» [12, 182]. Неоднозначний погляд щодо подальшого розвитку кобзарства мав Ф. Колесса. «Суперечливість, двоїстість в оцінці розвитку кобзарства <...> була зумовлена <...> тим, що Колесса, як глибокий дослідник, не міг не бачити із власного досвіду і спостережень, що *це мистецтво не перстає побутовати, що воно набирає нових якісних рис*», – відзначає С. Грица в передмові до «Мелодій українських народних дум» Ф. Колесси (курсив наш. – *І. Л.*) [6, 17].

Досліджуючи проблеми функціонування української музики в контексті соціокультурних змін ХІХ–ХХ ст., М. Ржевська частково розглянула питання взаємовпливів між виконавцями з народно-професійної сфери та інтелігенцією, що отримали характер діалогу з наявністю прямих та зворотних зв'язків [17, 81]. Продовжуючи аналізувати означені взаємовпливи, детальніше зупинимось на висвітленні вказаних дефініцій.

Під **прямими зв'язками** ми розуміємо процес засвоєння інтелігенцією традиційного кобзарського репертуару безпосередньо від носіїв усної народно-професійної традиції. Таким шляхом оволоділи виконавською манерою та кобзарським репертуаром О. Сластіон (від кобзаря І. Крюковського) та Г. Хоткевич (ім'я кобзаря не відоме). До того ж професійний рівень виконавців був таким високим, що іноді, за свідченням сучасників, був вищим за автентичне виконання, про що дізнаємося з висловлювання Є. Чикаленка: «Багато я на своєму віку чув кобзарів, але жоден з них не робив на мене такого враження, як Сластіон. Він співає на голос і на манеру так, як співали колишні кобзарі, так, як співав і Вересай, якого я чув у 80-х роках, але Сластіон, як інтелігент, виконує далеко артистичніше. Спів його захоплює душу і мимоволі викликає у слухача сльози» [23, 50]. Описуючи виконавську манеру О. Сластіона, Ф. Колесса відзначав її високим професіоналізмом: «Оці фрази добирає О. Г. Сластіон з тонким почуттям музикальності й артистичного смаку так, що його рецитації не вражають одноманітністю і декількаразовим повторюванням підряд однорідних зворотів, як це буває не раз у кращих кобзарів (наприклад, у М. Кравченка)» [6, 580]. Характерною особливістю виконавської манери О. Сластіона було те, що він максимально зберігав ознаки кобзарського стилю, і не випадково саме від нього Ф. Колесса записав на фонограф дві думи.

Іншим прикладом засвоєння, а швидше, переосмислення сутності кобзарської традиції був Г. Хоткевич. За висловленням Н. Супрун, ідея митця полягала у збереженні традиційного кобзарства та відтворенні його на концертній естраді. Водночас саме Г. Хоткевич спричинився до появи

нових тенденцій у кобзарстві на початку ХХ ст. Під впливом його діяльності відбувалися зміни й у функціях інструментального супроводу, який він розглядав як окрему, рівноправну партію.

Зауважимо, що О. Сластіон та Г. Хоткевич мали діаметрально протилежні підходи до популяризації традиційного кобзарського репертуару. Якщо О. Сластіон намагався зберегти характерні ознаки кобзарського стилю, то інтенції Г. Хоткевича були спрямовані на відтворення його на якісно новому рівні.

Окреслені вище позиції митців згодом підхопили всі, хто бажав оволодіти кобзарським виконавством. Сучасник подій Д. Ревуцький зауважив, що розвиток «нового» кобзарського виконавства на початку ХХ ст. відбувався у двох площинах: максимальне наслідування традиційного виконавства (лінія від О. Сластіона) та орієнтація на вдосконалення та оновлення кобзарської традиції (лінія від Г. Хоткевича) [16, 45–46].

Під **зворотними зв'язками** ми розуміємо процес засвоєння кобзарями репертуару від інтелігенції або за допомогою писемних джерел. Так, від О. Сластіона кобзар С. Пасюга вивчив дві думи («Маруся Богуславка» та «Самійло Кішка») з наслідуванням виконавської манери майстра [23, 116]. Описуючи виконавську манеру кобзаря І. Кучугури, Ф. Колесса зауважує, що виконавець «співає гарним, м'яким баритоном, подекуди надолужуючи концертною манерою <...> значний ступінь інтелігентності, придбаної через зносини з освіченими людьми...» [6, 316]. Іншим прикладом може слугувати зауваження О. Кошиця про те, що на артистичну свідомість кобзаря І. Кучугуру-Кучеренка впливав музично-громадський діяч Я. Гулак-Артемівський [8, 285].

Важливим компонентом зворотних зв'язків є вивчення кобзарями репертуару з писемних джерел за допомогою інтелігенції. З цього приводу М. Сперанський зазначає: «Зустрічаючись з грамотнішим людом та інтелігенцією, співці інколи мають можливість вивчити нову думу або духовний вірш або пісню з книжки і користуються такою нагодою...» [20, 125]. Показовою в такому контексті є творчість бандуристів П. Братиці та Т. Пархоменка. Так, у репертуарі П. Братиці було десять дум, з яких сім він вивчив за книгами (П. Куліша, А. Метлицького, А. Русова) і лише три від свого вчителя А. Бешка [20, 125]. У репертуарі Т. Пархоменка було також десять дум, з яких сім-вісім він вивчив за допомогою інтелігенції та книжок і тільки дві-три — від свого вчителя А. Гойденка [20, 137–143]. Пісні книжного походження, а також думи, вивчені з книжок, були й у репертуарі І. Кучугури [6, 316]. Щодо музичної сторони дум, то здебільшого кобзарі підбирали його самі, хоча, наприклад, кобзар Т. Пархоменко виконував думи на музику М. Лисенка та О. Сластіона [20, 125].

Науковці вказують на те, що для деяких кобзарів (П. Братиці, П. Древкина та Т. Пархоменка) записаний поетичний матеріал став чи не єдиною можливістю вивчити думи [20, 125, 137–143]. Ураховуючи ці обставини, на думку тогочасних дослідників, не має значення з яких джерел до репертуару кобзарів потрапляють нові твори [20, 144]. Цікаво, що вивченні кобзарями-бандуристами за книжками думи набували природної виконавської манери: «Але, запозичуючи в інтелігенції мотиви своїх пісень, він (Т. Пархоменко. — *І. Л.*) не сліпо йде за нівельованою, втиснутою у невідповідні лади мелодією, він індивідуалізує її, надає їй знову відтінків, що щезли у запису, так що вона у його вустах зовсім не має книжного виду» [22, 97].

На тлі інтенсивних взаємовпливів між виконавцями з народно-професійної сфери й інтелігенції в кобзарстві на межі ХІХ–ХХ ст. з'являються нові виконавські типи. Науковці залишили нам різні їх визначення, але градація між виконавськими типами чітко не окреслена. Звідси зрозуміло, чому одного й того ж кобзаря в різних джерелах називають по-різному: «перехідним», «концертним» або просто «новим» типом. Наведемо кілька прикладів.

Кобзарів І. Кучугуру-Кучеренка та П. Древиченка Ф. Колесса назвав кобзарями «нового» типу [6, 311], Д. Ревуцький — «співцями нової формації» [16, 45], а В. Ємець вважав І. Кучугуру-Кучеренка кобзарем «перехідного» типу [2, 60–62]. Зміни у виконавській творчості кобзарів наприкінці ХІХ — на початку ХХ ст. помітили й вчені радянського часу. Так, І. Кучугуру-Кучеренка й Т. Пархоменка Б. Кирдан та А. Омельченко назвали найяскравішими представниками «концертантів» [5, 39]. Відома сучасна дослідниця епосу С. Грица в передмові до «Українських народних дум» говорить про І. Кучугуру-Кучеренка, Т. Пархоменка, М. Кравченка як автентичних виконавців [21, 39], а до перехідної ланки, що утворилася між традиційним і сучасним (концертним) кобзарством дослідниця зараховує зрячих виконавців тридцятих та повоєнних років минулого століття: Г. Хоткевича, Ф. Жарка, З. Штокалка [21, 13]. Отже, питання визначення нових ви-

кованських типів, які утворилися на початку ХХ ст., є досить складним і потребує ретельнішого опрацювання.

У вирішенні цієї проблеми важливим є визначення критеріїв, за якими потрібно класифікувати нові виконавські типи, що з'явилися в кобзарстві на початку ХХ ст. На нашу думку, до «*перехідного*» типу доцільно зараховувати тих кобзарів, які вивчали репертуар за допомогою книжок або користувалися сценічною формою репрезентації свого виконавства. До представників цього типу належали П. Дрєвченко, М. Кравченко, І. Кучугура-Кучеренко, Т. Пархоменко, С. Пасюга та ін. Заслужують на увагу висловлювання В. Ємця про те, що «*перехідний*» тип кобзаря є об'єднувальною ланкою між традиційними співцями та зрячими бандуристами [2, 61–62].

До кобзарів «*концертного*» типу належить нове покоління зрячих, освічених виконавців, за якими пізніше закріпилася назва «*бандуристи*». Поміж них І. Бондаренко, В. Ємець, В. Шевченко, Г. Хоткевич та інші, кубанські бандуристи (професійні музиканти, артисти симфонічного оркестру) З. Діброва, К. Йорж та ін.

Особливістю «*концертних*» бандуристів того часу було контактування з представниками автентичного кобзарства. Зрячі виконавці активно відстоювали інтереси національної культури, вели активну культурно-громадську діяльність, популяризуючи засвоєний ними кобзарський репертуар на концертній естраді [10, 29, 33, 50, 53]. Слід додати, що перенесений в інші умови побутування (з сільської місцевості до концертної естради) кобзарський репертуар зазнає значних змін, що логічно пояснити з позицій естетичної природи музичного жанру та його залежності від місця та умов виконання [19, 83; 14, 124].

Опанування концертного жанру у виконавській практиці бандуристів саме на межі ХІХ–ХХ ст., на нашу думку, було не випадковим. Воно підсилювалося активними музично-культурними процесами, а саме – становленням національного композиторського стилю, який базувався на етнофольклорних засадах. Науковці відзначають, що характерною рисою культурологічної динаміки початку ХХ ст. є *поява нових типів художнього самовираження* [24, 215], і в такому ключі виникнення нових виконавських типів у кобзарстві на межі ХІХ–ХХ ст. було цілком підготовленим й обумовленим явищем.

Таким чином, межа ХІХ–ХХ ст. стала важливим етапом у функціонуванні народно-професійного виконавства, в якому, унаслідок об'єктивних соціополітичних, соціокультурних зрушень, з'явилися нові виконавські типи.

1. Кобзарь В. Г. Крюковский // Киевская старина. – 1885. – Т. XII. – С. 740–743.
2. Дмитрієв М. Кобзарі минулого й будучини // Рідний край. – 1907. – № 16. – С. 8–9.
3. Ємець В. Кобза й кобзарі. – К., 1993.
4. Квітка К. Професіональні народні співці й музиканти на Україні: Програма для дослідів їх діяльності й побуту. – К., 1924.
5. Кирдан Б., Омельченко А. Народні співці-музиканти на Україні. – К., 1980.
6. Колесса М. Ф. Мелодії українських народних дум. – К., 1969.
7. Костомаров Н. Историческая поэзия и новые ее материалы // Вестник Европы. – СПб., 1874. – Кн. 12. – Декабрь. – С. 573–629.
8. Кошиць О. Спогади. – К., 1995.
9. Кушпет В. Старцівство: мандрівні старці-музиканти в Україні (ХІХ–ХХ ст.). – К., 2007.
10. Лисенко І. Музики сонячні дзвони. – К., 2004.
11. Лисенко Н. В. Характеристика музыкальных особенностей малорусских дум и песен, исполняемых кобзарем Вересаем // Записки Юго-Западного Отдела Императорского Русского Географического Общества. – К., 1874. – Т. 1. за 1873. – С. 339–366.
12. Людкевич С. Відродження бандури // Дослідження, статті, рецензії, виступи / Упоряд. З. Штундер. – Л., 2000. – Т. 2. – С. 182–184.
13. Малинка А. Н. Прокоп Чуб (Переходной тип кобзаря) // Этнографическое обозрение. – М., 1892. – Кн. XII. – № 1. – С. 164–178.
14. Назайкинский Е. О психологии музыкального восприятия. – М., 1972.
15. Пчілка О. Відродження кобзи // Рідний край. – 1907. – № 11. – С. 8.
16. Ревуцький Д. Українські думи та пісні історичні. – Х.; К., 1930.

17. *Ржевська М.* На зламі часів. Музика Наддніпрянської України першої третини ХХ століття у соціокультурному контексті епохи. – К., 2005.
18. *Русов А.* Остап Вересай, один из последних кобзарей малорусских // Записки Юго-Западного Отдела Императорского Русского Географического Общества. – К., 1874. – Т. 1. за 1873. – С. 309–338.
19. *Сохор А.* Эстетическая природа в музыке. – М., 1968.
20. *Сперанский М.* Южно-Русская песня и современные ее носители (по поводу бандуриста Т. М. Пархоменка) // Сборник Историко-филологического общества при Институте князя Безбородко в Нежине. – К., 1904. – Т. V. – С. 97–230.
21. Українські народні думи / Упоряд. С. Грица, А. Іваницький та ін. – К., 2007.
22. *Хоткевич Г.* Несколько слов об украинских бандуристах и лирниках // Этнографическое обозрение. – М, 1903. – Кн. LVI. – № 1–4. – С. 87–10.
23. *Чикаленко Є.* Щоденник (1907–1917): У 2 т. – К., 2004. – Т. 1.
24. *Якимович А.* Культура ХХ века // Культурология ХХ века: Словарь. – СПб., 1997. – С. 209–223.

Мілада Мартинюк
(Бердичів)

НАЦІОНАЛЬНІ ОСОБЛИВОСТІ ТРАДИЦІЙНОЇ МУЗИКИ КЛЕЗМЕРІВ

У статті висвітлюються умови виникнення клезмерівської музики, показано основні етапи її розвитку, подано опис основних форм та жанрів музики клезмерів, їх стилю та манери музикування, відомості про творчий та життєвий шлях єврейських музикантів – клезмерів.

Мистецтво клезмерів стало гілкою фольклору середньо- та східноєвропейського єврейства й увійшло до історії музичного мистецтва як вид світської творчості (на відміну від релігійного хасидського). Як і на інші види єврейського музичного мистецтва, на творчість клезмерів вплинув фольклор (а іноді й професійне мистецтво) народів, що проживали по сусідству з євреями – німців, українців, поляків, румунів та інших, створюючи своєрідне та самобутнє мистецтво (до речі, мелодичні звороти румунської музики особливо характерні для музики клезмерів).

Клезмери (від сл. «клі-земер» – «музичний інструмент») – це єврейські народні музиканти, що грали переважно в мандрівних ансамблях («капелах») з трьох-п'яти виконавців на весіллях, бар-мицвах, балах, святкових гуляннях, ярмарках. Провідний інструмент, а це була скрипка, доповнювали в різних поєднаннях інші інструменти: цимбали, контрабас, кларнет, труба, флейта, барабан з тарілками тощо.

Відомо, що «клезмерами» вперше почали називати в XIV–XV ст. музикантів в єврейських общинах Німеччини та сусідніх країн. У Польщі в XVI ст. клезмери не приймали в цехи музикантів-християн, а в XVII ст. клезмери Праги створили власну гільдію. Вони супроводжували святкування (поза синагогою) в дні Симхат-Тора та Пурім, а також хід євреїв, які несли сувою Тори до синагоги. Участь клезмерів у придворних церемоніях, що проходили в Празі в 1678, 1716 та в 1741 роках й у Франфурт-на-Майні в 1716 році спричинила ворожість та недоброзичливе ставлення музикантів-християн, унаслідок чого єврейські клезмери змушені були добиватися у влади підтвердження наданих їм 1651 року привілеїв.

У нарисі «Єврейские оркестры», що був надрукований у 1904 році в «Русской музыкальной газете», І. Ліпаєв зазначав: «Єврейский оркестр – желанное детище народа... Еврей обожает музыканта в качестве выразителя своих помыслов... Если бы вы захотели найти нерв современной жизни, узнать, что трепещет в груди еврея, слушайте его музыкантов...» [9].

Виконавча практика та умови діяльності клезмерів визначили жанри та форми, а також стиль та манеру музикування. З часом ставали традиційними жанри, що відповідали різним урочистостям, наприклад, етапам церемоній заручин та весілля: «Гас-нігн» («Вуличний наспів»), «Зайт гезунт» (дослівно: «Будьте здорові») та ін., коли зустрічають та проводжають гостей; «мазл тов» («Счастья вам») – опісля заручин (тнаім), а також після хуппи; перед хуппою – «Базецн ді кале» («Поса-