

УДК 316.74:78.071-056.45(=161.2):780.614.11/.13"18/20"
DOI: <https://doi.org/10.17721/1728-2659.2024.36.13>

Андрій ПАСЛАВСЬКИЙ, провідний етнолог ЦФЕ
ORCID ID: 0009-0005-1077-7109
e-mail: paslavandr@gmail.com

Київський національний університет імені Тараса Шевченка, Київ, Україна

УКРАЇНСЬКЕ КОБЗАРСТВО: ЕВОЛЮЦІЯ ТА ЕТАПИ РЕАКТУАЛІЗАЦІЇ СОЦІОКУЛЬТУРНОГО ЯВИЩА

Вступ. Присвячено узагальненому огляду комплексного соціокультурного феномену кобзарства, зокрема еволюційним змінам форм, функціональних особливостей цього явища та його складових удієв періоду, доступного для етнологічного аналізу (XIX–XXI ст.). Об'єктом аналітики статті стали репертуар, інструментарій, стилістика та форма діяльності професійних і аматорських виконавців, що узагальнено мають назву кобзарі та бандуристи, їхній соціальний статус і функція, моменти соціальної самоорганізації, стратифікація явища.

Методи. Проаналізувати поетапність змін образу і функції кобзаря-бандуриста в українському національному культурному процесі, постання та зміни стереотипної парадигми уможливило застосування порівняльно-історичного й описового методів, а також метод комплексного аналізу.

Результати. Дослідницьку увагу сфокусовано на конкретизації та аналізі трьох основних історичних етапів існування досліджуваного явища, історичного контексту, який спонукає до структурних, функціональних і семантичних трансформацій. Головну увагу приділено останньому етапу – фольклорно-репродуктивній школі, що поєднала в собі два попередні етапи та репрезентує об'єкт дослідження в Національному переліку нематеріальної культурної спадщини. Аналіз проведено на трьох рівнях: інструментарію, репертуару, структурі та соціокультурному місці виконавців.

Висновки. Кобзарська традиція як комплексне соціокультурне явище має багатовимірну структуру, що уможливило його адаптивність і здатність до швидких видозмін своїх складових елементів з метою збереження присутності та утримання доміантних позицій не лише у сфері традиційної культури, а й в культурно-політичних процесах національного становлення. Має децю полемічний характер, адже порушує актуальні проблеми минувшини та сьогодення й розкриває контраверсійні форми вияву генетично єдиного культурного явища.

Ключові слова: епос, етносуб'єктність, професійні музиканти, кобза, бандура, самоідентифікація, кобзарський цех, елемент нематеріальної культурної спадщини, сценічне виконавство, симулякр, реконструкція.

Вступ

У грудні 2022 р. під охоронним номером 053 до Національного переліку елементів нематеріальної культурної спадщини України було включено елемент "Кобзарство". Це, безумовно, знакова подія, результат багаторічних зусиль багатьох сподвижників, а сам елемент, врешті, опинився на давно заслуженому місці (УЦКД, 2022). Проте, порівняно з багатьма іншими елементами, для кобзарства це радше один з етапів розвитку, а не довгоочікуване визнання. Адже мало який інший культурний феномен, хіба що окрім вишитої сорочки-"вишиванки", може позмагатися з цим унікальним культурним явищем за рівнем впливу на політичне становлення української нації, кристалізації національної ідеї та самоідентичності. Проте й порівняння з "вишиванкою" може бути рівносильним лише на символічному рівні, адже як бандура, так і вишита сорочка є найвпізнаванішими національними маркерами, що репрезентують Україну, безапеляційно стверджують українську національну суб'єктність перед світовою спільнотою. Окрім символічного навантаження, кобзарство "виграє" у вишитої сорочки за усіма іншими критеріями, адже комплексно це явище складається щонайменше із трьох елементів – інструмента, репертуару та виконавця, і кожен із цих елементів має свою колосальну вагу. Бандура – впізнаваний символ і самобутній музичний інструмент, що збагатив естетику світової музичної культури; репертуар, зокрема героїчний епос та історичні пісні, – відіграв ключову роль у національному самоусвідомленні на зламі XIX–XX ст., уможливив процеси становлення Української держави в першій половині XX ст., що, зрештою, завершилися здобуттям незалежності. Із моменту Революції гідності і впродовж всієї російсько-української війни сучасні кобзарі, як незалежні, суто народні носії історичної пам'яті відіграли центральну роль в ідеологічних і морально-ціннісних процесах вибудови національної стратегії

боротьби. Українське кобзарство за своїм державотворчим чином, реалізацією через творчість патріотичного виховання багатьох поколінь української молоді, самобутньою, притаманною лише українству, манерою ретрансляції народних ідей стоїть осібно в національній культурній аксіології, вирізняючись з-поміж інших фольклорних явищ. Тому потребує більш уважної, кропіткої та багатоекторної аналітики.

Мета статті – окреслити еволюційні періоди та функціонально-сміслові особливості щонайменше трьох історичних етапів існування кобзарства як культурного феномену (традиційний "старцівський", сценічно-артистичний і реконструкторський), що є предметом пропонованої публікації. **Об'єкт** студії – виконавці – кобзарі й бандуристи, зокрема їхній соціальний статус та особливості професійного функціонування; музичні інструменти: кобза, бандура старосвітська й академічна сценічна (концертна) бандура; жанровий склад репертуару.

В історіографії кобзарства як культурного явища, аналізі його стильових, жанрових, етномузикологічних особливостей домінує фокус дослідницької уваги на першому етапі існування явища, що умовно окреслюється кінцем XVIII – початком XX ст. Починається це з перших спорадичних фіксацій текстів кобзарського репертуару та візуальної фіксації самих виконавців (зокрема Тарасом Шевченком) (Шевченко, 1845). Потужним поштовхом стала праця Миколи Лисенка "Кобзар Остап Вересай..." 1874 р. (Лисенко, 1874), яка задала рівень наукової дискусії й акцентувала увагу на окремих проблемних питаннях, розвинутих подальшими науковими. Початок XX ст. знаменується активною збирацько-описовою роботою Порфирія Мартиновича, Опанаса Сластіона, Климента Квітки, структурно-аналітичною роботою Філарета Колесси, Гната Хоткевича, Катерини Грушевської й багатьох інших знакових постатей. На цей період припадають і перші фонографічні аудіо-записи,

© Паславський Андрій, 2024

що були одними з перших прикладів використанням аудіофіксуючого обладнання у світовій фольклористиці (Колесса, 1904–1912). Увесь цей доробок був переосмислений і доповнений вже дослідниками другої половини ХХ – початку ХХІ ст., зокрема Софією Грица, Михайлом Хаєм, Володимиром Кушпетом, Віктором Мішаловим, Костем Черемським та ін. Об'єднує наукові пошуки цих дослідників один фактор: предметом аналізу була діяльність виключно сліпих кобзарів, бандуристів і лірників до моменту геноциду комуністичним режимом українського народу та фізичного винищення носіїв народної традиції, тобто публікації базувалися на матеріалі певної історичної доби, до першої половини ХХ ст. Культурне відродження початку ХХ ст., перехід кобзарського мистецтва в середовище української інтелігенції, становлення сценічної форми побутування елементу української нематеріальної культури, еволюція музичних інструментів, процеси в українських діаспорах, впровадження бандури в академічну форму освіти в совєтській Україні, інерційне існування цієї форми в роки незалежності та когнітивну кризу довкола неї – усі ці аспекти не оприявлені в сучасному науковому дискурсі, залишаються без системного опису та глибинного аналізу. Проте оживлення наукової роботи спостерігається довкола реконструкторської або фольклорно-репродуктивної течії (Черемський, 2018), що спонукає до певних висновків про внутрішні рушії, що трансформують кобзарство як соціокультурне явище, надаючи предмету вивчення не лише діахронічних (історичних), але і синхронічних (актуальних) наукових перспектив.

Методи

Використання порівняльно-історичного й описового методу дозволяють розглянути явище кобзарства на кожному історичному етапі існування, а комплексний аналіз – зробити висновки стосовно збереження або зміни в кожному з ключових складників об'єкта дослідження, проаналізувати адаптивні властивості традиції та причини таких процесів, описати процеси ревіталізації традиції й обґрунтувати такі процеси як актуальний об'єкт дослідження у сфері української фольклористики та етнології.

Результати

Імпульсом до написання роботи стало вже згадане включення кобзарства до Національного переліку елементів нематеріальної культурної спадщини України, що викликало сплеск суспільної уваги до цієї теми, але водночас оголило та загостило чимало хронічних проблем у розумінні, ретрансляції, визначенні й окресленні меж самого явища кобзарства. Герметичність та ізоляваність сучасного наукового процесу в Україні від суспільних запитів стало другим потужним стимулом для написання та вибору методології дослідження. Повномасштабне вторгнення та експоненціальний ріст суспільного запиту на українознавчі гуманітарні студії все ж мусить, рано чи пізно, переорієнтувати наукове товариство зі створення "науки заради науки" на більш прикладну царину, як-от: опис, пояснення й безпосередня участь у розв'язанні нагальних проблем культурного та ідеологічного життя постколоніального суспільства. Тенденція науковців триматися подалі від соціальних процесів, небажання торкатися резонансних тем і впливати на тригерні точки можна розтлумачити інерційним постколоніальним проявом страху, коли говорити про важливі теми було небезпечно, особливо коли це стосувалось етнічної культури та процесів усталення національної ідентичності. Такий інертний підхід великою мірою уможливив ідеологічну та культурну експансію з боку російської федерації, що тривала увесь період від здобуття

незалежності. Не перестанемо відстоювати думку, що науковий стиль – це, передусім, структурування думки та аргументація задля розв'язання актуальних завдань і проблем, а не ускладненість форми вираження, за якою нерідко практичний зміст губиться. Тож наша стаття покликає виразити й деталізувати що саме включено до Національного переліку нематеріальної культурної спадщини під номером 053 і чому це викликає дисонанс із усталеним у суспільстві стереотипним образом і функцією кобзаря-бандуриста, чому концертна академічна бандура не може називатися народним інструментом і де проходить межа між питомо українською ідентичністю та потугами комуністичного режиму у її викоріненні.

Отже, одним з найупізнаваніших символів України в світі є музичний інструмент бандура. Світове визнання, яке розпочинається з упізнаваності та культурного виокремлення, формує підстави на власну державність. Тому більшість націй завжди намагаються робити акцент на тих культурних феноменах, які не мають аналогів в інших культурах. У нашому випадку це – бандура, "вишиванка", гопак, борщ тощо. Решта або не є настільки самобутніми елементами, або їхній потенціал ще не використаний уповні, або ж є вже юридично привласненими іншими націями. Той самий борщ ми почали в екстремому порядку вносити до світового переліку нематеріальної культурної спадщини саме як українську страву лише тоді, коли росіяни номінували своїм.

Повертаючись же до бандури й кобзарства, то в переважній більшості українців, які нині є урбанізованим населенням, уявлення про традиційну культуру та бандуру, зокрема з середини ХХ ст. і дотепер, формується сценою, театром, кіно- та телеекраном і вже тривалий час соціальним та інформаційними мережами. І якщо нині сцена – це простір мистецького волевиявлення, то впродовж комуністичної окупації в ХХ ст. це був головний ідеологічний рупор тоталітарного режиму. Після тривалої війни проти Першої Української держави, яку ми програли, росіяни провели в Україні геноцид, після чого "національне питання" було взято під повний контроль. Результат цього контролю у сфері репрезентації національної культури сьогодні часто називають "*шароварщиною*" (Гончарук, 2017).

До "шароварщини" ми ще повернемось згодом, але для чіткого розв'язання поставлених завдань – необхідно здійснити максимально узагальнений огляд історії явища, щоб проаналізувати його ключові функціональні елементи, їхнього генезу й історичні обставини, які викликали еволюційні зміни.

До першої чверті ХХ ст. кобзарями (або бандуристами, сюди ж відносимо і старців-лірників) вважали не лише професійних співаків-музикантів, а, найголовніше, окремий соціальний стан. Це були моральні авторитети у суспільстві, сліпі мандрівні "божі люди", які користувалися особливою повагою, хоч і належали до маргінального кластеру. Вони були тісно пов'язані з церквою, виконували переважно християнський репертуар (псалми та канти). Церква також великою мірою визначала та формувала внутрішню структуру професійних братств (кобзарських цехів). Та все ж концептуальним ядром кобзарського репертуару був саме епос, або, за означенням С. Росовецького – ліроепос (Росовецький, 2005) – козацькі плачі (думи) та (історичні) пісні. Подібні явища – існування та діяльність сліпих або мандрівних епічних співців – властиві для багатьох культур, але далеко не в кожній вони відіграли посутню роль у процесах національного самоусвідомлення та державного становлення, як в Україні. Спів і речитативні оповіді (рецитації)

кобзарів зазвичай супроводжувалися грою на музичному інструменті. Це могла бути ліра, кобза та бандура. І якщо колісна ліра (*hurdy-gurdy*) за таким призначенням застосовувалася чи не по всій Європі, то на історичних теренах Козацької України в руках мандрівних музикантів опинилися переважно самобутні струнно-щипкові інструменти лютневого типу – кобза та бандура.

Нині ще важко достеменно визначити генезу цих інструментів і думки дослідників щодо цього питання не мають консенсусу. Ми беремо за основу версію Володимира Кушпета, розуміючи, що кобза – це наш місцевий струнний щипковий інструмент, який виник на перетині східної степової культури (узбецький і каракалпакський кобиз, казахський кобуз та ін.) та європейської ренесансної лютні. Спосіб виготовлення інструмента не дозволяє відкинути і прямиї впливи більш ранньої середньовічної традиції, що відображена таким європейським інструментом, як гітерн. Аналіз способу гри й мелодичні особливості багато в чому відлунюють візантійськими впливами. Основним джерелом уявлення про кобзу найдавнішого часу є народна картина "Козак Мамай" і поодинокі інші історичні зображення. Після руйнування Запорізької Січі та занепаду козацтва, у процесі експансії Російською імперією культурного простору України, кобза, а разом з нею і епічний репертуар про попередню героїчну епоху, поступово переходять до рук сліпих мандрівних музикантів, чим прийнято вважати початок явища, яке нині називається "кобзарство".

Упродовж XIX ст. кобзарів-бандуристів і лірників на теренах України було тисячі, тому вони об'єднувалися в закриті товариства – професійні цехи, із внутрішнім аргом – "лебійською" мова, – зрозумілою лише сліпій братії, внутрішнім кодексом і суворими правилами корпоративної етики. Побачити їх можна було практично на кожному ярмарку, на майданах біля церков чи просто на вулицях, по селах – на весіллях чи вечорницях, у містечках і великих містах Наддніпрянської та Слобідської України. Західними ж теренами та Поліссям переважно мандрували лише лірники. Ця внутрішня структура в чітко окресленій соціальній ніші та майже незмінний виконавський репертуар проіснували до першої чверті XX ст.

Орієнтовно з середини XIX ст. українська інтелігенція, вслухавшись у слова цих наддніпрянських менестрелів, почула живу історичну пам'ять, яку нині називають "дума", а самі кобзарі-виконавці номінували "плач". Тоді мало які джерела, у такій повноті та чистій природній суб'єктності, могли слугувати для дослідників джерелом історичної інформації. Вважається, що епічні твори виникли наприкінці XV – на початку XVI ст. і в такому первинному варіанті відомі й донині (Дмитренко, 2009). З цього інтересу зародилася українська фольклористика, а разом з нею – зійшли пагони українського національно-культурного піднесення початку XX ст., що уможливило постання незалежної України.

Остаточно розставив пріоритети та заклав наріжний камінь українській національній ідеї Тарас Шевченко, багатозначно назвавши свою поетичну збірку "Кобзар". І хоча самі кобзарі на злами XIX–XX ст. уже журилися, що мало хто по селах розуміє та пам'ятає, про які події вони оповідають, невідворотні процеси вже були запущені. Сліпі кобзарі-бандуристи не вважали себе старцями (жебраками), з огляду на те, що заробляли гроші професійною грою та співом, хоч, фактично, і отримували засоби для існування у формі милостині та пожертв. Недооцінити історичну роль кобзарів у національному відродженні та державотворенні буде великою помилкою, адже з моменту нищення Січі та численних заборон

української мови в Російській імперії впродовж XIX ст., ідейний ключ до вільної України, що тонкою ниточкою живої усної пам'яті пов'язував історичні епохи, зберігався у пам'яті саме цих сліпих музикантів.

У XIX ст. (класична доба кобзарства) зміни у середовищі сліпих музикантів зазнав лише інструмент. Першим на це звернув увагу Микола Лисенко, який із-поміж сотень сліпців виокремив Остапа Вересая, який зберігав традицію гри на кобзі, тоді, коли всі інші виконавці вже користувалися більш сучасним інструментом – бандурою. Сам О. Вересай не заперечував того факту, що він чи не єдиний грає "по старому". Його інструмент, стрій, як і саму манеру гри та виконавський репертуар Микола Лисенко зафіксував найдетальнішим чином, і перед нами постає інструмент найбільш подібний до найдавніших його візуальних фіксацій, де струни розміщувалися лише по грифу, а бокових коротких струн, що називаються "приструнки", немає взагалі, або їх обмаль. На кобзі О. Вересая таких додаткових струн було всього лиш шість і переважно вся гра відбувалася за рахунок притискання струн по грифу, як це відбувається на лютні, гітарі чи інших подібних інструментах. Ця архаїчна, але визначальна риса, майже повністю зникла у популярній уже на той час бандурі, де приструнків стало максимально багато (могло бути 20 і більше). Струни по грифу на бандурі вже не притискалися, і гра відбувалась лише арфоподібним способом, щипаючи лише відриті струни. Складно стверджувати, коли саме бандура сформувалася як самодостатній інструмент, адже є свідчення, що бандура почала витіснити кобзу ще у XV–XVI ст. (Кушпет, 2007), хоча аналіз іконографічних джерел ставить цю гіпотезу під сумнів. Так чи інакше, але Остап Вересай наприкінці XIX ст. був останнім зафіксованим фольклористами носієм традиції гри саме на кобзі. Все ж, до 80-х рр. XX ст. терміни "кобза" і "бандура" були синонімами і взаємозамінними.

Описана кількома сторінками вище перша хвиля збиральницької й аналітичної роботи, що виконувалася науковцями й інтелектуальною елітою кінця XIX – початку XX ст., підсилила національно-культурне піднесення в Україні. Чи не вперше з козацьких часів за кобзу-бандуру взялися зрячі музиканти й інтелігенція, почали створюватися аматорські колективи та публікувати самовідерлі гри на музичних інструментах, а також активно модернізувати інструменти та розширювався репертуар. З цього моменту ми можемо окреслити перший етап реактуалізації, переосмислення та модернізації кобзарства як соціокультурного явища. Гнат Хоткевич, Василь Ємець, Василь Потапенко, Михайло Злобінцев (Домонтович) і десятки інших зрячих артистів-музикантів, представників інтелігенції, запустили незворотні процеси мистецької інтерпретації народної традиції. Нині вони також відомі як кобзарі, хоча представляють уже цілком оновлене у своїй формі вираження культурного явища. За кілька десятиліть цей рух набув великої популярності як в Україні, так і за її кордонами, піднявши цінний спадок до таких висот, що навіть тотальне фізичне винищення Москвою продовжувачів кобзарського мистецтва у 30-х рр., не згасило його, а лише змусило чужинську владу згодом вкладати ресурси в його ідеологічну монополізацію. Після репресій 30-х рр. в Україні практично не залишилося активних кобзарів ні старосвітських сліпих, ні модерних зрячих. Частини інтелігенції (як виконавцям, так і майстрам виготовлення інструментів) вдалося емігрувати. Наприклад, бандурист-віртуоз Василь Ємець став зіркою світового масштабу, решта ж – були фізично знищені, або ж не пішли проти окупаційної влади. Артисти-

кобзарі, особливо в українських діаспорах, стали уособленням українського народу та символом національної культури, її давньої народної традиції, правдивої історії й непоборності духу.

Ідеї правдивого кобзарства залишилися в пам'яті, але пряма трансмісія епічної традиції – з вуст в уста – на теренах України звузилася критично. Здавалося, що жива традиція увірвалася назавжди. Щоб уникнути показовості скоєних злочинів, советська влада швидко наповнила ще вчора повноводне русло популярної і прогресивної народної творчості зразками сценічно-мистецької форми. І невдовзі вже тисячі бандуристів грали на сценах, але жоден із них не перейняв виконавськї навички та репертуару від народних майстрів. Із діатонічного інструмента постав хроматичний, а кількістю струн була збільшена фактично втричі. На цих модернізованих бандурах легше було виконувати музичні твори світових класиків і советської ідеологічної "попси", та майже не чути було актуальних ще два-три десятиліття тому фольклорних зразків. Традицію сольного автентичного виконавства заступила сценічна й колективна виконавська манера, що дала імпульс створенню капел та оркестрів. Зруйновано було гендерну специфіку професії, яка вважалася суто чоловічим ремеслом. Національний символ усе більше перетворювався на симулякр фольклору, вегетативну копію, зручний ідеологічний інструмент для правлячого режиму. Проте в українському суспільстві та національному культурному процесі, фактично, образ професійного співця-музиканта, кобзаря-бандуриста продовжив існувати та, так чи інакше, фокусувати навколо себе увагу до українського питання.

Для опису кобзарства советського зразка М. Хай запропонував вживати термін "симулякр", філософську концепцію якого вперше й детально розкрив Жан Бодріяр (Бодріяр, 1981). Суть цього процесу – ціннісна та естетична підміна заради контролю. Симулякри елементів національної культури – це двійники своїх реальних прототипів, але позбавлені історичного контексту, збережені назви, але наповнені цілком іншим змістом, позбавлені ужитковості і природних інтенцій. На момент розвалу тоталітаризму і виходу України з Советського Союзу ми отримали у спадок величезний культурний пласт, що був докорінно штучним у своїй природі, але з потужною системою освіти всіх рівнів і державним фінансуванням, з клубами в кожному селі та будинками культури у містах. Ми отримали 2–3 покоління громадян України, які зросли на культурних симулякрах, не ототожнюючи себе на онтологічному рівні з українською традицією. Результат – тотальне зросійщення й комплекс меншовартості, тенденція до відторгнення проявів власної національної ідентичності як чогось небезпечного і непотрібного. Та найнебезпечнішим є те, що подібні процеси – це бомби сповільненої дії. Адже коли тема національної ідентичності з фактору нівеляції змінилась державною політикою, то покоління українців, особливо ті, що вже не застали советської доби, почали використовувати цей масово культивований і насаджений експансіоністською владою культурний спадок як джерело для вияву своєї національної ідентифікації. Навіть не замислюючись про штучну та спотворену природу вищеописаних симулякрів, за інерцією і відсутністю потужної альтернативи українці почали стихійно ретранслювати і залучати в побут усі штучні культурні форми, що постали умисно для спотворення уявлення про питомо автотонну традицію, а відтак і втратили правдивий ґрунт власної самоідентифікації. З одного боку, це культурна

трагедія, з іншого – історична реальність, виклик, який треба збагнути та подолати.

Саме тому ми маємо нині вишиванки замість вишитих сорочок, атласні шаровари замість полотняних штанів, стилізований балет замість вечорниць із побутовими танцями, хоровий, близький до оперного, спів, замість побутового в народній манері, і ще багато всього майже забутого чи умисно замовчуваного. До повномасштабної війни ми мали ще й величезний пласт глузливого контенту, певних стереотипних формул-кліше, де українці зображувались недоумкуватими хуторянами, що лише їдять сало, танцюють гопак і грають на бандурі. Лише повномасштабна війна радикально відкинула подібні наративи та спростувала їх, змусила багатьох українців серйозно переглянути відношення до своєї самоідентифікації, джерел її формування, образно-смыслового набору, яким послуговуються у його вираженні. Цей процес очищення колективної культурної свідомості від симулякрів советської та постколоніальної епохи все ще триває. Зауважимо лиш, що академічна сценічна бандура, саме советського варіанту, усе ще займає абсолютно домінуючі позиції в масовій свідомості й уявленнях про цю частину національної спадщини. Багато в чому вона повернулася до концепту модерної артистично-сценічної форми існування кобзарства, що є, безумовно, наслідком діяльності української інтелігенції початку ХХ ст. і в багатьох формальних моментах реалізації – це все ще советська модель.

Кобзарство – національний феномен, а не просто один із видів народного мистецтва. Його властивість – концентрувати в собі максимальну кількість контекстів і досягати такої критичної маси соціокультурної інформації, яка здатна спричинити ланцюгову реакцію в суспільній думці та культурно-політичних процесах. Навіть якщо це явище суцільно контролюється та видозмінене тоталітарним режимом, але вже сам факт його існування це вже прецедент, і момент його реактуалізації – це лише питання часу. То ж ситуація почала змінюватися з 80-х рр. минулого століття. І завдячувати цьому ми повинні передовсім Георгію Кириловичу Ткаченку (1898–1993). Ще юнаком йому вдалося зблизитись і перейняти давню науку від харківського кобзаря Петра Дривченка та Гната Гончаренка. Уже на схилі літ, повернувшись до Києва, він зібрав навколо себе учнів, які на належному рівні оцінили вартість та унікальність можливості безпосереднього навчання Георгія Кириловича від старосвітських кобзарів. Серед них – Микола Будник, Микола Товкайло, Володимир Кушпет, Віктор Мішалов, Володимир Прядка, Ростислав Забашта, Сергій Радько, Михайло Селівачов. Згодом в учнів Ткаченка з'являлись свої учні й коло послідовників стрімко збільшувалося, почали створюватися майстерні-осередки, які з часом організувалися у відтворилися кобзарські цехи – Київський і Харківський. Вони функціонують згідно з цеховою традицією, дотримуючись статуту, розвиваючи освітню форму старосвітських кобзарських цехів. Окремо заслуговують на увагу такі приклади формальної освіти, як Стрітівський коледж кобзарського мистецтва, і студію ім. Г. Майбороди, де втілено ідею навчання старосвітській традиції у стінах профільних музичних навчальних закладів.

Хронологічно процес створення кобзарських цехів збігся із зародженням перших вторинних фольклорних колективів, і це, фактично, є окремою, незалежною течією переосмислення та оживлення (ревіталізації) української традиційної культури (кінця ХХ ст.), у цьому разі – старосвітської епічної. Кобзарські цехи були одні з перших зачинателів українського реконструкторського

руху, що лиш починає набувати в Україні своєї популярності. З діяльністю учня Г. Ткаченка, М. Будника, сформувався такі визначальні напрями діяльності цехів: відтворення старосвітських музичних інструментів; збереження та передача послідовникам традиційного кобзарського й лірницького репертуару і манери гри; пошукові та реконструкторські проекти; наукова, публічно-громадська і просвітницька діяльність; актуалізація світоглядної філософсько-етичної парадигми професійних кобзарів.

Нині важко злічити послідовників справи, започаткованої Г. Ткаченком, а сегмент присутності старосвітських бандуристів у культурному й духовному житті країни набуває все більшої ваги. Тривалий час діяльність нововідтворених кобзарських цехів чітко підпадала формою під визначення культурного андеграунду. Проте активна позиція й багаторічна діяльність таких яскравих представників цехового братства, як М. Товкайло, Т. Компаніченко, К. Черемський, Т. Силенко, Ю. Фединський, Е. Драч, Я. Крисько, Н. Божинський, О. Савчук, Ю. Кочержинський, Ж. Безвербний і багатьох інших вивела це явище з маргінальних на чільні позиції в загальному культурному процесі, і створила історично обґрунтований, актуальний і затребуваний культурний пласт новітнього кобзарського мистецтва, окреслили сформовану та самодостатню альтернативу до стереотипної парадигми й естетики советської доби сценічних симулякрів. Останніми роками чітко простежується тенденція зацікавленості академічними бандуристами старосвітським інструментарієм і репертуаром, що обережно можна вважати початком нової хвилі реактуалізації кобзарства як явища.

Дискусія і висновки

Як бачимо, фольклорно-репродуктивна форма кобзарства – це вже третя, чітко окреслена, форма існування кобзарства як соціокультурного явища, окрім автентичної старосвітської (генетичним продовженням якої є саме фольклорно-репродуктивна) і сценічно-мистецької (що зазнала великого впливу від тоталітарного режиму). І саме вона внесена до Національного реєстру нематеріальної культурної спадщини. Нині це передусім філософсько-ціннісний набір інформації засвоєний Г. Ткаченком від старосвітських кобзарів і доповнений з часом іншими учнями старої школи – Є. Мовчаном, Г. Хоткевичем, В. Ємцем, А. Парфіненом, І. Рачком. Це не лише давні тексти з мелодією, а особливе світобачення, моральні й духовні засади, форми передачі фольклорної інформації та навчання. Це окрема традиція виготовлення музичних інструментів, реставрація якої відбувалася науково-пошуковим шляхом. Братчики кобзарських цехів для виконавської діяльності використовують і майструють як мінімум три різні типи музичних інструментів: старосвітську бандуру, вересаївську кобзу та колісну ліру; на громадських засадах передають виконавську майстерність і навички з виготовлення музичного інструмента всім охочим. Ці інструменти легкі, зручні, майже цілком виконані з дерева, вони наслідують історичні зразки інструментів з музейних фондів і давніх світлин, налаштовуються по давній строях та мають відмінну від сценічної бандури манеру і стилі гри.

Советська інертна спадщина, що поглинула першу хвилю реактуалізації кобзарства (початок ХХ ст.), усе ще залишається масовою та невід'ємною складовою українського культурного простору. Однак вона все більше втрачає нашарувань естетики советського часу й повертається до концепції "сучасної" бандури, сфери вжитку сучасного модернізованого сценічного інструмента з ширшим діапазоном виконавських можливостей, відкритого

для мистецьких пошуків. Як явище, академічне сценічне бандурне мистецтво багато в чому є залежним від функціонування державної системи освіти, орієнтоване передусім на фабричні (уніфіковані), а не майстрові (персоналізовані) інструменти, не є автономним. Академічні бандуристи – це, переважно, ремісники-музиканти, професійні артисти, які отримали, у більшості випадків, програмну формальну освіту, зорієнтовані на сценічне виконавство. Паралельно розвиваються кобзарські цехи, у кожному з яких є великі майстри своєї справи та віддані патріоти, що, однак, пройшли дуже різні та складні шляхи набуття традиційних знань. Вони свідомі ідеї повернення кобзарству первинної функції – ретранслювати суспільству засадничі національні смисли, гартувати дух новітніх поколінь на героїці українців минушини.

Важливим аспектом діяльності кобзарських спілок залишається питання репертуару. У старосвітському середовищі воно було чітко регламентоване, і в цьому сучасні кобзарі намагаються бути консервативними. Традиційний репертуар превалює й нині: псалми, канти, думи, історичні та соціально-побутові пісні, музика до танцю. Ставлення до авторських творів – лояльне. Академічні ж бандуристи традиційний репертуар кобзарів і лірників у навчальних закладах практично не освоюють, натомість володіють репертуаром класичної світової та української музики, створюють власну, активно експериментують.

Безумовно, за рівнем популярності й охоплення аудиторії академічні бандуристи ведуть першість. Їх значно більше кількісно, вони великою мірою задовольняють інерційні естетичні запити суспільства, створюють потужний асоціативний ряд і формують об'єктивну реальність постколоніального культурного простору України. Однак діяльність таких митців сучасності, як В. Войт, Р. Гриньків, Я. Джусь, І. Ткаленко, В. Лисенко, М. Круть і сотень інших є важливим етапом повернення правдивої національної традиції й оживлення кобзарства як українського культурного феномену.

Список використаних джерел

- Бодяк, Ж. (2003). *Симулякри і симуляція*. Основи.
Гончарук, К. (2017). *Шароварщина: хто винуватий і що робити 2017*. <https://report.if.ua/yudy/sharovarshchyna-hto-vynuvatyj-i-shcho-robyty/>
Грица, С. (1979). *Мелос української народної епіки*. Наукова думка.
Грушевська, К. (1927, 1931). *Українські народні думи* Т. 1–2. Пролетар.
Демущий, П. (2012). *Ліра і її мотиви*. Видавець Савчук О. О.
Дмитренко, М., Довженко, Г., & Грица, С. (2009). *Українські народні думи*. У 5 т. Т. 1. *ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України*.
Домонтович, М. (1913). *Самонавчитель для гри на кобзі або бандури*. Друкарня Є. Фесенка.
Ємець, В. (1923). *Кобза та кобзарі*. Українське слово.
Квітка, К. (1924). *Професійні народні співці й музиканти на Україні: прогн. для досліду їх діяльн. й побуту*. Друк. У.А.Н.
Колесса, Ф. (1969). *Мелодії українських народних дум*. Наукова думка.
Колесса, Ф. (1920). *Українські народні думи: перше повне вид. з розвідкою, поясненнями, нотами і знімками кобзарів*. Т-во "Просвіта".
Кушпет, В. (2005). *Старцівство: мандрівні старці-музиканти в Україні (XIX – початок ХХ ст.)*. Темпора.
Лисенко, М. (1874). *"Кобзарь Остап Вересай. Его музыка и исполняемые им народные песни"*. Київ. В університетській типографії.
Мартинюк, П. (2012). *Українські записи: Українські записи Порфирія Мартинюка, друкована фольклорно-етнографічна спадщина, вибрані листування, мартинюкчезнаєві студії, вибрана мистецька спадщина, біографічні матеріали*. Видавець Савчук О. О.
Обвісок, О. (2021). *Кобзарсько-лірницька традиція*. <https://honchar.org.ua/blog/kobzarsko-lirnytska-tradytsiya-145>
Ревуцький, Д. (1919). *Українські думи та пісні історичні*. Товариство "Час".
Росовецький, С. (2005). *Український фольклор у теоретичному висвітленні. Теорія фольклору*. Фітосоціоцентр.
Сумцов, М. (2011). *Дослідження з етнографії та історії культури Слобідської України. Вибрані праці*. Видавець Савчук О. О.
Український центр культурних досліджень. (2022). *Кобзарство*. 2022. <https://uccs.org.ua/arkhiv-novyn/kobzarstvo/>

Хай, М. (2008). *Музично-інструментальна культура українців*. <http://www.disslib.org/muzychno-instrumentalna-kultura-ukrayintsiv.html>
 Хай, М. (2015). *Микола Будник і кобзарство*. Астролябія.
 Хоткевич, Г. (2012). *Музичні інструменти українського народу*. Друга редакція. Видавець Савчук О. О.
 Черемський, К. (2008). *Традиційне співоцтво*. Українські співи-музиканти в контексті світової культури. Атос.
 Черемський, К. (Ред.). (2017). *Традиційні музичні інструменти кобзарів і лірників*. Матеріали науково-практичної конференції. Видавець Савчук О. О.
 Черемський, К. (Ред.). (2018). *Актуальні питання сучасного виконавства на традиційних кобзарських інструментах*. Матеріали науково-практичної конференції. Видавець Савчук О. О.
 Шевченко, Т. (1961). *Повне зібрання творів в 10-ти т.* Наукова думка.
 Ярмоленко, Н. (2010). *Український усний героїчний епос: динаміка традиції*. Вид. Чабаненко Ю. А.

References

Bodiar, J. (2003). *Simulacra and simulation*. Osnovy [in Ukrainian].
 Cheremsky, K. (2008). *Traditional singing. Ukrainian singers-musicians in the context of world culture: Scientific publication*. Atos [in Ukrainian].
 Cheremsky, K. (Ed.). (2017). *Traditional musical instruments of kobzars and lyre players. Materials of the scientific and practical conference*. Vydavets Savchuk O. O. [in Ukrainian].
 Cheremsky, K. (Ed.). (2018). *Topical issues of modern performance on traditional kobza instruments. Materials of the scientific and practical conference*. Vydavets Savchuk O. O. [in Ukrainian].
 Demutskiy, P. (2012). *Lyra and its motives*. Vydavets Savchuk O. O. [in Ukrainian].
 Dmytrenko, M., Dovzhenok, H., & Hrytsa, S. (2009). *Ukrainian folk dumas*. In 5 vols. Vol. 1. IMFE im. M.T. Rylskoho NAN Ukrainy [in Ukrainian].
 Domontovych, M. (1913). *Self-tutor for playing kobza or bandura*. Drukarnia Ye. Fesenka [in Ukrainian].
 Honcharuk, K. (2017). *Sharovarshchyna: who is to blame and what to do 2017* [in Ukrainian]. <https://report.if.ua/lyudy/sharovarshchyna-hto-vynuvatyi-i-shcho-robyty/>
 Hrushchavska, K. (1927, 1931). *Ukrainian folk dumas*. Proletar [in Ukrainian].
 Hrytsa, S. (1979). *Melos of Ukrainian folk epic*. Naukova dumka [in Ukrainian].

Khay, M. (2008). *Musical and instrumental culture of Ukrainians* [in Ukrainian]. <http://www.disslib.org/muzychno-instrumentalna-kultura-ukrayintsiv.html>
 Khay, M. (2015). *Mykola Budnyk and kobzartvo*. Astrolabia [in Ukrainian].
 Khotkevych, H. (2012). *Musical instruments of the Ukrainian people. Second edition*. Vydavets Savchuk O. O. [in Ukrainian].
 Kolesa, F. (1969). *Melodies of Ukrainian folk dumas*. Naukova dumka [in Ukrainian].
 Kolessa, F. (1920). *Ukrainian folk dumas: the first complete edition with research, explanations, notes and pictures of kobzars*. T-vo Prosvita [in Ukrainian].
 Kushpet, V. (2005). *Elderly: traveling elders-musicians in Ukraine (nineteenth – early twentieth centuries)*. Tempora [in Ukrainian].
 Kvitka, K. (1924). *Professional folk singers and musicians in Ukraine: a program for the study of their activities and life*. Druk. U.A.N. [in Ukrainian].
 Lysenko, M. (1874). *Kobzar Ostap Veresai. His music and folk songs he performed*. Kyiv. V universytetskii typografii [in Ukrainian].
 Martynovych, P. (2012). *Ukrainian recordings: Ukrainian records of Porfirij Martynovych, printed folklore and ethnographic heritage, selected correspondence, Martynovych studies, selected artistic heritage, biographical materials*. Vydavets Savchuk O. O. [in Ukrainian].
 Ovsyuk, O. (2021). *The Kobzar-Lirnytsia tradition* [in Ukrainian]. <https://honchar.org.ua/blog/kobzarsko-lirnytsia-tradytsiya-i145>
 Revutskiy, D. (1919). *Historical Ukrainian dumas and songs*. Tovarystvo Chas [in Ukrainian].
 Rosovetskiy, S. (2005). *Ukrainian Folklore in Theoretical Perspective*. Phytosotsiotsentr [in Ukrainian].
 Ovsyuk, V. (1961). *The complete works in ten volumes*. Naukova dumka [in Ukrainian].
 Sumtsov, M. (2011). *Studies in ethnography and cultural history of Sloboda Ukraine. Selected works*. Vydavets Savchuk O. O. [in Ukrainian].
 Ukrainian Center for Cultural Research. (2022). *Kobzarism* [in Ukrainian]. <https://uccs.org.ua/arkhiv-novyn/kobzarstvo/>
 Yarmolenko, N. (2010). *Ukrainian oral heroic epic: the dynamics of tradition*. Vyd. Chabanenko Yu. A. [in Ukrainian].
 Yemets, V. (1923). *Kobza and kobzars*. Ukrainske slovo [in Ukrainian].

Отримано редакцією журналу / Received: 13.06.24

Прорецензовано / Revised: 21.06.24

Схвалено до друку / Accepted: 17.09.24

Andriy PASLAVSKY, leading ethnologist at the CFE
 ORCID ID: 0009-0005-1077-7109
 e-mail: Paslavandr@gmail.com
 Taras Shevchenko National University of Kyiv, Kyiv, Ukraine

UKRAINIAN KOBZARS TRADITION: EVOLUTION AND STAGES OF REACTUALIZATION OF A SOCIO-CULTURAL PHENOMENON

Background. The article is devoted to a generalized overview of the complex socio-cultural phenomenon of kobzars tradition, in particular, evolutionary changes in the forms, functional features of this phenomenon and its components during the period available for ethnological analysis (nineteenth and twentieth centuries). The object of the article's analysis is the repertoire, instruments, stylistics, and form of activity of professional and amateur performers, generally called kobza and bandura players, their social status and function, moments of social self-organization, and stratification of the phenomenon.

Methods. To analyze the phased changes in the image and function of the kobza-bandura player in the Ukrainian national cultural process, the emergence and changes of the stereotypical paradigm, the comparative-historical and descriptive methods, as well as the method of complex analysis were used.

Results. Research attention is focused on the specification and analysis of the three main historical stages of the phenomenon under study, the historical context that led to structural, functional and semantic transformations. The main attention is paid to the last stage - the folklore reproductive school, which combined the two previous stages and represents the object of study in the National List of Intangible Cultural Heritage. The analysis was carried out at three levels: instrumental, repertoire, structure and socio-cultural place of performers.

Conclusions. The Kobzars tradition as a complex socio-cultural phenomenon has a multidimensional structure, which made it adaptable and capable of rapid modifications of its constituent elements in order to maintain its presence and hold dominant positions not only in the field of traditional culture, but also in the cultural and political processes of national formation. The article is somewhat polemical in nature, as it raises topical issues of the past and present and reveals controversial forms of manifestation of a genetically unified cultural phenomenon.

Keywords: epos, ethnosubjectivity, professional musicians, kobza, bandura, self-identification, kobzars workshops, element of intangible cultural heritage, stage performance, simulacrum, reconstruction.

Автор заявляє про відсутність конфлікту інтересів. Спонсори не брали участі в розробленні дослідження; у зборі, аналізі чи інтерпретації даних; у написанні рукопису; в рішенні про публікацію результатів.

The author declares no conflicts of interest. The funders had no role in the design of the study; in the collection, analyses or interpretation of data; in the writing of the manuscript; in the decision to publish the results.