

Ольга Бенч-Шокало

УКРАЇНСЬКИЙ ХОРОВИЙ СПІВ



Ольга Бенч-Шокало

УКРАЇНСЬКИЙ ХОРОВИЙ СПІВ

АКТУАЛІЗАЦІЯ
ЗВИЧАЄВОЇ ТРАДИЦІЇ



Навчальний посібник

*Рекомендовано Міністерством освіти і науки України
для студентів вищих навчальних закладів*

806155 Ygg Yp



НБ ПНУС



806155

Редакція журналу
“Український Світ”
Київ – 2002

ББК 85.314(4УКР)я7

Б46

Рекомендовано Міністерством освіти і науки України
як навчальний посібник для студентів вищих навчальних закладів
(лист № 14/18.2-991 від 11.05.2002 р.)

Рецензенти:

Л.О. Пархоменко, доктор мистецтвознавства

А.П. Лащенко, доктор мистецтвознавства

О.І. Мурзіна, кандидат мистецтвознавства

Н.І. Нарожна, кандидат педагогічних наук

Редактор:

О.А. Шокало

Бенч-Шокало О.Г.

Б46 Український хоровий спів: Актуалізація звичаєвої традиції:
Навч. посіб. – К.: Ред. журн. “Укр. Світ”, 2002. – 440 с.: іл.,
нот.

ISBN 966-7586-05-7

Цей навчальний посібник осмислює питання генези й традиції хорового співу українців. Нині, в умовах нівеляції духовних цінностей, коли доводиться виборювати національну своєрідність мистецтва, неповторність творчого самовияву носіїв традиції, надзвичайно гостро постає проблема екології культури. Автор навчального посібника відводить розгляду цієї проблематики основну частину своєї праці.

У праці запропоновано новий підхід до виявлення феномену українського хорового співу, що його автор виводить із специфіки усної обрядової культури, яка витворилася на теренах України ще в дохристиянську добу. Цей первинний характер українського хорового співу згодом формує усі виконавські сфери хорової культури, в основі якої – регіональні пісенні традиції, які й нині живлять композиторську і виконавську творчість. Крім того, українська звичаєва традиція – дієвий чинник етнопедагогіки.

Посібник адресовано студентам вищих мистецьких навчальних закладів, а також середній ланці музичної освіти, усім, хто науково й практично осмислює багатство українського хорового співу.

імені Василя Стефаника
код 02125266
НАУКОВА БІБЛІОТЕКА

ББК 85.314(4УКР)я7

ISBN 966-7586-05-7

© О. Бенч-Шокало, 2002

© Редакція журналу

“Український Світ”, 2002

*У жодній країні дерево народної
поезії не вродило таких розкішних плодів,
ніде душа народу не виявилася у піснях
так живо й правдиво, як в українців...
Слід визнати, що народ, який співає такі
пісні й милується ними, не міг стояти
на низькому ступені розвитку й освіти.*

Ф.М. Боденштедт

*Бувають щасливо обдаровані натури
і бувають так само щасливо обдаровані
народи. Я бачив такий народ,
народ-музикант – це українці.*

П.І. Чайковський

*Адже, українці, як і італійці, наро-
джуються на світ з правильним слухом і
з голосами, поставленими
самим Господом Богом.*

О.І. Купрін

ВСТУП

Духовне ядро кожної етнічної культури зберігається у звичаях. Кожен народ має свої звичаї, як кожна держава має свої закони. **Звичаєвість** – це система первинної природної релігійності, яка підтримує гармонію індивідуального й суспільного життя та узгоджує моральні закони людини з законами природи і Всесвіту. Вона забезпечує єдність духовної та біологічної сфер людського ества, цілісність родових та етнічних спільнот.¹

У культурі будь-якого етносу звичаєвість виявляє себе через традицію, яка є основним критерієм істинності на шляху пізнання своєрідності духовних основ кожного народу. Традиція поєднує в одне ціле життя минулих і нинішніх поколінь народу – безвічне життя етнічного духу, що забезпечує стійкість майбутніх поколінь. Бо життя людське безперервне за своєю духовною суттю, і смисл життя кожного покоління полягає в самореалізації в дуї традиції. З розвитком людського світу всі попередні набутки в усіх сферах життя не зника-

ли безслідно, а ставали основою, джерелом духовного самоздійснення індивіда, народу, людства. Минуле, нинішнє і майбутнє взаємоіснують: минуле виявляється в нинішньому, як і нинішнє виявляється в майбутньому. В цьому суть духовної традиції. Тому історія кожного народу – це передусім життєпис духу людського. “Особливо велику роль відіграють традиції в збереженні нації. Націю, звичайно, визнають як цілість поколінь минулих, сучасних і майбутніх. Таку цілість підтримують передовсім традиції. Завдяки їм зберігається й розвивається національна мова..., здобутки мистецької творчості, світогляд, народні ідеали – все те, що створює обличчя народу, що відрізняє його від інших народів”², – так розглядав звичаєву традицію видатний педагог Григорій Ващенко і вбачав у ній духовну силу відродження народу. Істинність цього стверджує знайений етнолог Олекса Воропай: “Звичаї народу – це ті прикмети, по яких розпізнається народ не тільки в сучасному, а і в його істинному минулому. Народні звичаї охоплюють усі ділянки громадського, родинного і суспільного життя. Звичаї – це ті неписані закони, якими керуються в найменших щоденних і найбільших усенациональних справах...”³.

Звичаєва традиція засвідчує високі духовні досягнення українців, забезпечує духовний зв'язок поколінь, відкриває людям у земному бутті перспективу життя етнічної душі. За звичаєвістю ми ідентифікуємо свою етнічну сутність, окреслюємо свою етнічну особливість. У звичаях живе наша природна релігійність, незважаючи на тисячолітню присутність у культурі візантійсько-московської й римської церковних ідеологій. Українська звичаєва традиція зберігається в усній формі обрядових магічних текстів, у міфах, казках та в матеріальних пам'ятках (різьблення, вишивка, ткацтво), де закарбовано ідеограми. Через них людина змалку засвоює моделі світовідчуття й поведінки. В унікальному комплексі цих усних та ідеографічних текстів відображено процес українського світотворення, що складає Книгу української культури. Основну інформацію закодовано в символах і архетипах. Оце цілісне вірознання, в його усній символічній формі, збалансовує образно-інтуїтивний та логіко-понятійний способи осягнення світу. Тобто людина пізнає світ серцем і розумом водночас.

Українська музична культура упродовж тисячоліть розвивалася на ґрунті традиційної культури, яка була для неї живильним

середовищем. Через кореневу систему традиції віками струмував генетичний код нашої духовності. Крона дерева української музичної культури визначається кореневою основою звичаєвої традиції. Адже саме поняття *фольклор* дослівно означає – “*мудрість і обрядово-звичаєва законність народу*”⁴.

Одним із найдавніших шарів української хорової культури є обрядова пісенна культура дохристиянської цивілізації на теренах України. Пройшовши різні історичні етапи нищення, руйнації, трансформації, нівеляції, українська пісенна традиція донесла донині первинну “*міфологічну свідомість*” (О. Шокало) та історичну пам'ять народу.

В усній пісенній культурі українці закарбували процес творення світу своєї культури, а також виявили особистісні переживання й осмислення цього процесу світотворення. Так зароджувалося відчуття спорідненості людини з питомою природою та з іншими людьми і сприйняття цієї живої цілісності як єдиної родини. Українська народна пісня зберегла в собі первинну міфологічну цілісність, яка витворилася в глибинному внутрішньому процесі творчого становлення людини як частки питомого земного середовища і космічної всеєдності. Витворюючи світ своєї власної культури, людина водночас пізнавала процес Божественного Творіння. Так в українській міфологічній свідомості закарбувалася первинна міфологічна цілісність людського й Божественного, світу етнічної та вселюдської культури і Всесвіту. В українській обрядовій пісенності виявилася прадавня світотворча віра предків наших як одвічний процес життя, у якому поєднується у безперервний плін минуле, теперішнє і майбутнє.

У ту первинну міфічну епоху, на світанку історії нашого народу, витворено поетичні образи, які й досі живуть у народних піснях. Однак, як зазначає видатний славіст і етнограф Олександр Котляревський: “Дивитися на цей час треба іншими очима, міряти іншою мірою, відмінною від звичайно вживаної в історичній критиці. Історична аналіза може відділити пізніші парості, але мало допоможе в устремлінні збагнути дух старовини і проникнути в її заховані таїни: вони залишаться незрозумілими доти, поки не підійдемо до найсвіжішого джерела, сховища старовинних вірувань і одкровень – рідної мови, через наближення до спорідненої доісторичної старовини інших індоевропейських народів, не навчимося розуміти й цінити відповідно свої власні цінності”⁵.

Українські обрядові пісні налічують понад п'ять тисяч років. До нашого часу вони дожили завдяки безперервному чуттєвому передаванню з покоління до покоління одвічного знання. Форма і варіанти цих піснетворів змінювалися упродовж свого життя, зате лишалася незмінною їхня духовна сутність. Ці особливості народної поетичної творчості, звичаїв та обрядів українців розкрив видатний учений Олександр Потебня у своїй неперевершеній праці “Объяснения малорусских и сродных народных песен” (1883, 1887). Збираючи й досліджуючи народні пісні, вчений зробив концептуальний висновок: *“Пісня упродовж свого життя є не одним твором, а рядом варіантів...”* Він писав, що писемною традицією можна закріпити лише кілька варіантів пісні, внаслідок чого дослідник отримує тільки “декілька пунктів руху, недостатніх для визначення проміжного шляху”⁶. Тому для збереження цілісного уявлення про народне виконавство важливо зберегти *“... якомога більше число варіантів, вихоплених із течії у можливій конкретності й точності”*⁷.

Ця багата усна варіантність і досі зберігається по всіх регіонах України та українських етнічних землях за кордоном. Видатний український диригент Олександр Кошиць на початку ХХ ст. зафіксував і описав виконавський процес українців на Кубані, виявивши в їхньому співі позачасову сутність традиції й живу історію народу: *“Я пильно стежив за обличчям співаків: вони поступово перемінювались – звичайне, буденне спливало з них, з тягом пісні вони робились сумними, поважними, іноді (мені здавалось) схвильованими, у всякому разі, зворушливими. Голоси чимдалі ставали більш чулими і виразними. В них говорила загальна душа нашого народу, для якої подія, що оспівувалася, не була мертва сторінка історії, а жива, свіжа рана, що стікала живою кров'ю і болить правдивим, живим болем. З їх очей на мене дивився сум моєї батьківщини, історія оживала й дихала холодом минулого...”*⁸ (курсив мій – О.Б.-Ш.). Ці безпосередні спостереження дослідника й практика пісенного мистецтва найпереконливіше підтверджують геніальні досягнення Миколою Гоголем живого духу української праісторії в традиції народної пісенності: *“Це народна історія, жива, яскрава, сповнена барв, істини, яка оголює все життя народу... Вони – надмогильний пам'ятник минулого, більш ніж надмогильний пам'ятник: камінь із красномовним рельєфом з історичним написом – ніщо*

проти цього живого літопису, який говорить і звучить про минуле. В цьому відношенні пісні для України все: і поезія, й історія, й батьківська могила... (курсив мій – О.Б.-Ш.) Історик не повинен шукати в них свідчення дня і числа битви або точного пояснення місця... Але коли він захоче пізнати справжнє життя, стихії характеру, всі вияви і відтінки почуттів, хвилювань, страждань, веселощів народу, що його він зображає, коли захоче випити дух минулої епохи, спільний характер усього цілого і нарізно кожного зокрема, тоді він буде задоволений цілком: історія народу розкриється перед ним у ясній величі”⁹.

У традиційній культурі українців виявляється висока моральність, ідеали, особливість етнічного характеру й світосприйняття. Духовне знання багатьох поколінь збереглося в обрядових піснях-молитвах як безцінний скарб. Ці характерні риси українських народних пісень проникливо відзначив відомий дослідник української старовини Микола Цертелєв: *“... В українських піснях видно поетичний геній народу, дух його... і, нарешті, ту чисту моральність, якою завжди відзначаються українці і яку ретельно зберігають до цього часу як єдину спадщину предків своїх, уцілілу від пожадливісності народів, що їх оточують”*¹⁰. На превеликий жаль ця безцінна спадщина не задіяна в нашому житті. І основні причини цього – зміна світогляду й свідомості нинішніх поколінь під впливом чужої ідеології та зверхне ставлення до усної традиції в нашій культурі. Глобалізація та уніфікація призводять до нівеляції звичаєвості, до стирання моральних норм, до руйнації етнічної традиції, а відтак – до винародовлення. А починається руйнація напрацьованого тисячами поколінь з малого: відхід від звичаю обертається розривом зв'язків між поколіннями сім'ї, родини, роду і народу.

Нині маємо прірву між непроминучими цінностями культури наших предків і тими поколіннями, які не здатні реалізувати традицію у власному житті. З багатовікового досвіду народу втрачено найцінніше – моральність, а отже, і перспективу духовного саморозвитку. Апелювання до європейської культури і загальнолюдських цінностей за цілковитої байдужості до родових цінностей – безперспективні. Кожне явище світової культури має своє питоме етнічне коріння, яким воно вирізняється зпоміж культур інших народів. Потреба збереження чистоти кореневих шарів української культури

вписується нині в загальнолюдські завдання, пов'язані з екологією культури і зокрема екологією людської душі. Необхідно відродити і воскресити природне в людині й мистецтві.

Українська пісенна традиція є основою, на якій формуються різні виконавські сфери української хорової культури. Зв'язок із цією кореневою основою культури ніколи не переривався. Однак у різні історичні періоди цей процес мав свої яскраві спалахи й поступові спади. У 80 – 90-х роках ХХ ст. звернення до традиційної пісенності активізувалося в усіх сферах хорової культури, як у композиторській, так і виконавській творчості. Композитори звертаються до глибинних інтонаційних витоків традиційної культури, народних текстів, і на їхній основі творять нові хорові жанри (фольк-опери, ораторії-літописи, концерти, цикли, сюїти). У виконавській сфері поряд з існуючими хорами виникає ряд нових колективів, які репрезентують традиційне виконавство з концертної естради. Цей процес адаптації й трансформації традиційної пісенності в сценічних умовах потребує принципової оцінки форм його освоєння.

Адже цілеспрямованість мистецької діяльності хорових колективів залежить від рівня розуміння традиції культури й може або сприятливо впливати на сучасний культурний процес, або деформувати і руйнувати традицію. У перспективі розвитку хорової культури відіграє важливу роль не кількісне зростання хорових колективів, а розуміння сутності традиції у їхній творчій діяльності. Таке розуміння запобігає деформації самої традиції й сприяє її природному гармонійному розвитку. Тому осмислення цих процесів необхідне для *прогнозування* подальшого розвитку різних сфер хорової культури.

Нині гостро постає проблема збереження традиційного виконавства, оскільки сучасний історико-фольклорний процес зазнає згасання традиційного співу в його природному середовищі. Майже зруйноване те питоме довкілля, без якого нині не може “жити” традиційне виконавство. За цих умов традиційний спів зі свого природного середовища переходить в умови *вторинного* (концертного) побутування. Саме тому боротьба за його первинність і національну своєрідність постає як основна проблема *екології хорової культури*.

Процес засвоєння традиційного виконавства різними сферами музичної культури отримав назву *фольклоризм*. Однак наукове визначення цього терміну має ряд суперечностей. Зумовлено це тим,

що поняття фольклоризму охоплює складні процеси використання, адаптації й трансформації традиційного виконавства в різних сферах музичної культури.

В одних випадках під фольклоризмом розуміють негативні форми його вияву: псевдонародні стилізації, надмірну модернізацію традиції, яка веде до нівеляції національних витоків, комерційні форми фольклору і т.п.¹¹

Є інший підхід до осмислення фольклоризму, спрямований на оцінку його *сутності*, осмислення його *якісної та змістової* сторін, у якому постає питання про його цілеспрямованість¹².

Таке ставлення до виявів різних форм фольклоризму в сучасній музичній культурі потребує формування нової методики аналізу цього складного феномена культури. Визначення фольклоризму як “вторинне побутування автентичного фольклору” (В. Гусев), підказує такий дослідницький аспект, за якого новий тип цілісності оцінюється в порівнянні з двома рядами контексту – “життям” традиційного виконавства в його первинному, природному середовищі, а згодом уже в його новому, вторинному, культурному середовищі. Принципово важливим при цьому є той факт, що *мірилом цінності* фольклоризму виступає *первинна природна сутність* “живої” традиції.

Саме такий підхід дає можливість осмислювати фольклоризм із позиції власних цінностей традиційного виконавства. Таким чином можна визначити *допустимі межі й напрямки входження фольклоризму в духовно-моральну сутність традиційного виконавства*, виявити рівень перетворення його первинної сутності. На цій основі можна стверджувати доцільність фольклоризму, декларувати його мету і завдання.

Українські музикознавці більшу увагу зосереджували на дослідженні композиторського фольклоризму в різних жанрах музичної культури (Л. Пархоменко, Б. Фільц, М. Загайкевич, О. Мурзина, Л. Яросевич, Г. Степанченко, Л. Кияновська, Б. Луканюк, Н. Костюк, О. Таранченко, Н. Калущка, І. Андрієвський та ін.).

У цьому посібнику вперше розглядаються форми засвоєння *живого етнотрадиційного інтонування* у творчій діяльності різних хорових колективів, які функціонують як у професійній, так і в непрофесійній сферах хорової культури і які отримали назву *виконавський фольклоризм*¹³. Осмислення *концепції виконавського фольклоризму*

в українській хоровій культурі спрямоване на усвідомлення своєрідності національної культури. Адже виконавський фольклоризм відкриває перед нами глибинну, кореневу основу хорової культури, яка прихована в інтонаційних сферах *регіональної й локальної традицій*. Для хорової культури ці первені є тим корінням, через яке вона “як рослина бере поживу із землі, а отже з духу народу” (Л. Куба). І чим розгалуженішою постає коренева система культури, тим яскравіше і багатше розкриваються її потенційні можливості.

Крім того, концепція виконавського фольклоризму спрямована проти абстрактного традиційного виконавства, в результаті якого ігнорується диференційний підхід до його конкретних виявів у місцевих співочих стилях. На наш погляд, найбільшим методологічним недоглядом стосовно традиційної культури є намагання “знімати” пісенні традиції з недиференційованих шарів культури і, в залежності від ладових, ритмічних, фактурних та інших структурних елементів, інтегрувати їх на правах загальнонаціональних особливостей фольклору.

Народна пісня, як і людина, має свою генеалогію, конкретну землю й те питоме середовище, в якому формується її духовна сутність. Зрозуміти специфіку й закони традиційного виконавства можна тоді, коли знаєш цю конкретну фольклорно-етнографічну реальність.

Осмилення концепції виконавського фольклоризму дає можливість виявити шляхи засвоєння традиційного співу академічними і народними колективами, визначити функцію аматорських хорів. При цьому різні рівні виконавського фольклоризму стають основою типології форм сценічної інтерпретації традиційного виконавства. Структуротворчим чинником у цій системі виступає цілісність традиційної моделі, і в міру відхилення від цієї цілісної моделі можна виокремити *п'ять рівнів виконавського фольклоризму*:

- 1) *первинний традиційний спів автентичних гуртів*;
- 2) *репродуктивний спів як відтворення первинного виконавства науково-експериментальними фольклорними ансамблями, які функціонують в умовах міста*;
- 3) *вибіркове ставлення до традиційного співу в мистецькій діяльності академічних хорових колективів*;

- 4) *стилізація народнопісенних традицій у творчій діяльності народних хорів та ансамблів пісні й танцю*;
- 5) *імітація пісенної традиції з орієнтацією на усереднену модель фольклоризму в різних сферах хорової культури*.

Рівні виконавського фольклоризму визначають різні форми організації хорових колективів і віддзеркалюють суть досягнення первинного традиційного співу через виконавську інтерпретацію.

Хорова практика 70–90-х років в Україні активно засвоювала традиційне виконавство у колективах різних напрямків. Однак у сфері музичної культури чітко простежується тенденція на відсутність паритету (діалогу) між академічним і традиційним співом. Баланс між цими двома ділянками культури порушений через те, що в практиці й теорії професійного академічного хорового співу традиційне виконавство розглядається як *нижчий щабель* у культурній ієрархії по відношенню до академічного як вищого рівня культури. Традиційне виконавство не усвідомлюється як самостійна сфера культури, що живе за своїми художніми законами й критеріями. Така позиція професійного виконавства писемної традиції до традиційного виконавства усної традиції лежить в основі багатьох теоретичних помилок.

Музикознавці пов'язують початок духовної традиції українського хорового співу з виникненням писемово фіксованої (церковної) культури, ігноруючи при цьому традицію хорового співу прадавньої усної культури. Фольклористи не зважають на ті руйнівні процеси, що відбувалися й відбуваються нині в традиційній пісенній культурі, вдаються до символічного аналізу зафіксованих мертвих текстів. Композитори вважають сам факт прилучення до народно-пісенної тематики творенням у дусі традиції. Диригенти-практики, вишколені вузівською системою, орієнтовані на усереднений тип національної культури. Їхні намагання досягти європейського рівня, оминаючи родові корені власної культури, безперспективні. У живому виконавському процесі загальнолюдські цінності виявляють себе через *звуковий ідеал* національної культури, який надає співу специфічності й неповторності. Не володіючи цим *національним звуковим ідеалом*, диригент неспроможний досягнути глибини власної культури, а тим паче вивести її на світовий рівень.

У практиці хорового співу склалося кілька напрямків, які відображають різні явища, що їх хорова практика залічує до традиційної творчості.

Перший із них відносить до традиційного виконавства усі непрофесійні форми співу, які є в культурі. Таке широке розуміння традиційного виконавства негативно позначається на його різноманітних “вторинних” формах. Бо якщо в системі культури не виокремлювати автентичне виконавство в самостійну сферу творчості, не підносити авторитет носіїв традиції, то воно автоматично потрапляє в один ряд явищ, які не мають самодостатньої мистецької вартості. Крім того, традиційне виконавство потребує окремих, спеціальних умов для музикування, в яких збереглися б його специфічні компоненти. А концертні майданчики, на яких виступають автентичні колективи, сковують стихійну природу народних виконавців. Їхній спів “підтягується” під загальний, усереднений стандарт виконання, за якого “багатство регіональних стилів, характерне для слова, співу й костюма, примушується тенденцією до уніфікації”¹⁴. Тоді важко оцінити творчу природу традиційного співу, оскільки руйнуються його іманентні ознаки: особливість інтонування, імпровізаційність, варіантність, внутрішня потреба у співі та ін.

Склався й інший негативний стереотип у практиці хорового виконавства, у якому право істинного репрезентатора народного співу закріплено за професійним Українським народним академічним хором ім. Григорія Верьовки. Художня діяльність хору сприймається не лише як адекватно-національна, але як єдино можлива форма національної репрезентації пісенної традиції. Ця позиція, як у практиці, так і в теорії, стихійна, вона не має теоретичного обґрунтування, і ми вважаємо її несправедливою, оскільки тут ігноруються історичні умови формування регіональних народнопісенних традицій. А саме поняття “загальнонаціональна манера співу”, запроваджене в теорію і практику ще за часів керування хором Г. Верьовки, є абстрактним і не відповідає реаліям традиційного виконавства. Однак виконавська модель, перейнята з цього колективу у 70–80-х роках ХХ ст., активно переносилася на інші хори й найактивніше утвердила себе у сфері як професійного народного співу, так і самодіяльної творчості.

Третій напрямок у погляді на виконавський фольклоризм пов’язаний з іншою виконавською моделлю – професіоналізація традиційного співу засобами, що склалися в академічному хоровому виконавстві. Тут виявила себе тенденція *академізації* народних колективів, які функціонували як у професійній, так і в самодіяльній

сферах культури. В роботу з традиційним матеріалом механічно переносяться *організаційні й художньо-виразові* засоби, характерні для академічного співу загальноєвропейської традиції. Для диригентів-практиків такий хід видається єдино правильним на шляху *професіоналізації* хорового колективу. Він міцно утвердився у свідомості диригентів, а також дістав підтвердження в окремих теоретичних працях з хорового виконавства¹⁵. У розв’язанні цієї проблеми особливе місце належить співвідношенню інтонування у традиційному й академічному хоровому співі. В осмисленні цих питань ми виходимо з того факту, що в традиційному (усному) виконавстві інтонування завжди несе *смыслову* наповненість, є “смысловим звуковиявом” (Б. Асаф’єв), оскільки *структура і її якість звучання* існують нероздільно й реалізуються у співі одночасно. Тут ця *цілісність інтонування* зумовлена самою природою світосприйняття і світопережиття. А в академічному співі (писемної традиції) відірваність “тексту” твору від слухового передчуття його *звукового образу* породжує такі виконавські реалії, в яких інтонування (художня цілісність його є сповна довірена диригентові) буває художньо *організоване*, але не *органічне*. Народнопісенна творчість, звичайно, не може бути цілком ізольована від професійної (індивідуальної) творчості. Вони перебувають у постійній взаємодії, але при цьому традиційне виконавство може змінюватися як зовнішньо (наприклад манера поводитися на сцені), так і принципово внутрішньо, коли виконавці виявляють уже іншу, не властиву їм, співтворчість. Тому, коли відсутнє розуміння цілісності традиційного виконавства, у якому не мистецькі чинники відіграють основну роль у процесі смислового інтонування, тоді спів має *механічний звуковияв*. Через те професіоналізація народнопісенної сфери за законами академічної традиції, яку підтримують чимало хорових диригентів, є невиправданою.

Відомий і четвертий напрямок, у якому традиційне виконавство *ототожнюється з індивідуальною творчістю*. Тут пісенні традиції піддано різноманітним переробкам диригентами хорових колективів. Така запрограмованість висуває на передній план престижність індивідуальної творчості. При цьому диригенти “вибирають” із первинної цілісності окремі елементи, які вже загубили свій первісний зміст. Згодом іде суверенізація цих окремих елементів, і художній досвід уже не здатний продуктивно впливати на культурний процес, оскільки

виникає **виконавський стереотип**. А це означає, що порушується механізм спадковості народної культури, руйнується регіональна маєра співу. Зовнішній професіоналізм диригентів найчастіше позначений байдужістю до традиційної культури, відсутністю прагнення збагнути її істинну вартість. Не володіючи “генетичною програмою” своєї традиційної культури, не маючи глибинної ретроспективи, диригенти ототожнюють свою продукцію з народною культурою. Зміліле тло культурної пам’яті підмінюється підробками під творчість, а її реальне багатство залишається незадіяним в особистісному досвіді.

У цій ситуації необхідна **“гігієна свідомості”** (В. Вернадський), спрямована, передусім, на екологізацію народного виконавства як органічної частки хорової культури.

Доля виконавського фольклоризму в сучасній хоровій культурі може бути вирішена лише в аспекті проблем сучасної екології. І якщо процеси соціального буття роблять незворотним регрес природного існування традиційного співу, то збереження “живої” уяви про нього, реконструкція фольклорної пам’яті є суттю процесу екологізації середовища побутування традиційного виконавства й духовної природи його носіїв.

Не претендуючи на вичерпну відповідь на всі складні питання, ми стверджуємо кілька принципових положень, які впливають з аналізу сучасного стану виконавського хорового процесу й висвітлюються в цьому посібнику:

1. Обрядова традиція є основою української хорової культури.
2. Концепція виконавського фольклоризму – засадничий принцип для хорової практики.
3. Дотримання принципу регіональності у відтворенні традиційного співу. Орієнтація хорової культури на засвоєння регіональної виконавської специфіки.
4. Етнотрадиційне інтонування – духовно-інтонаційний модуль, який визначає своєрідність хорової культури. Живим, пульсуючим ядром етнотрадиційного інтонування є **звуковий ідеал** як внутрішнє відчуття спорідненості людини з природними й космічними первинами.

Структура посібника зумовлена його концепцією, суть якої полягає в утвердженні первинного значення природного середовища (природний імператив) для людської культури та особистісного смислу в процесі творення людиною своєї культури.

Частина I ЕТНОКУЛЬТУРНІ ВИТОКИ УКРАЇНСЬКОГО ХОРОВОГО СПІВУ

§1. ОБРЯДОВА ОСНОВА УКРАЇНСЬКОГО ХОРОВОГО СПІВУ

Джерела українського хорового співу знаходяться в глибинах прадавньої обрядової хліборобської культури українців. Видатний український історик Михайло Грушевський, вивчаючи звичаєві релікти української обрядової культури, визначив їх як природну цілісну релігійну систему українців, закріплену в обрядах річного кола¹⁶. Вчений зробив концептуальний висновок, важливий для вивчення генези і традиції українського духовного співу: **“Річний календарний круг – се разом властиво єдина наша релігійна система, ... передчасно розбита: зруйнована новими церковними заходами... На жаль, тільки ми й сього нашого старого календаря не маємо в його повній і чистій передхристиянській формі і мусимо рахуватись на кожному кроці не тільки зі спустошеннями й виломами, але й зі змінами, перебоями і переносами, спричиненими в старій системі церквою і церковним календарем”**¹⁷.

Український хоровий спів виник у питомому природному середовищі з внутрішньої потреби людини підтримувати *суспільну гармонію, гармонію душі з природою й Творцем*. Цей спів не обслуговував ідеологію, не функціонував на соціальне замовлення, а жив із внутрішньої потреби людини творити гармонію. Тому завжди був спрямований на саморозкриття, на духовний саморозвиток, самореалізацію людини.

Функція хору в традиційній обрядовій культурі визначалася не кількісним показником, а змістом співу-освячення одухотвореної громади людей. Сутністю обрядового хорового співу було єднання співаків у спільному духовному прагненні при вільному самовияві індивідуальності кожного співака. При цьому кожен співак розкриває в колективному співі своє особисте сприйняття й переживання світу. І саме ця особлива “мова почуттів” у кожній культурі є тим живим коренем етносу, через який віками струмує генетичний код його духовності. Саме він і визначає національну специфіку звучання хорового співу українців.

ня цьому знаходимо і в структурі поселень аграрної культури. На Черкащині археологи відкрили величезні за площею міські забудови концентричними колами з майданчиками і храмами Сонцю²⁷.

Згодом первинну духовну сутність поняття *хор* втрачено, і його почали тлумачити в хорознавчій літературі та в словниках лише на структурному рівні – *співати разом*²⁸.

Український хоровий спів в основі своїй був *усним*. *Усна традиція* базувалася на безпосередньому, “живому” передаванні цілісного первинного знання, яке виникло й існувало з внутрішньої потреби людської душі жити за законами вседності. Наші предки осягали знання не через запам’ятовування всієї маси усних текстів, а завдяки засвоєнню *усних формул* – теоретичної основи цих текстів. Через *імпровізацію формульної структури* обрядових, магічних, космогонічних усних текстів розкривається їхня суть. У ній збалансовано *образно-інтуїтивний* і *логіко-понятійний* способи освоєння світу за принципами внутрішніх асоціацій. Основну інформацію закодовано в архетипах та ідеограмах. Це *цілісне* знання не розчленовано на релігію і науку, як у вторинних, писемних формах. Її традиція зародилася в ту пору, коли люди вміли “читати” й передавати інформацію безпосередньо і безпомилково. Згодом стали кодувати свої знання в ідеограми, цілісні образи яких передавали *єдність думки і почуття*.

Писемна форма виникає із зовнішньої потреби логічного аналізу, аби зрозуміти явище усної культури. Щоб донести сучасним поколінням розуміння суті усного знання, його треба адаптувати, тлумачити, переводити через логічний виклад у писемну форму, тобто спрощувати. У писемній формі гіпертрофовано логіко-понятійний спосіб освоєння світу й вихолощено *дієвість знання*, яке поєднує в собі *наукове пізнання* й *духовну практику*.

Традиційна обрядова культура – не просто собі архаїка. У ній закодовано реальне знання про Людину і Всесвіт. І хоч живемо ми в епоху тотальної писемності, однак маємо поверхове знання про цілісне життя як неподільний позачасовий процес у минулому, нині і в майбутньому. Тому увага проникливої людини звернута не до промишлюваних форм минулого буття: марна річ братися за їх реанімацію, бо все матеріальне в земному світі має свій вік. Лишається у безвічності лише надбання людського духу – *традиція культури*, в якій живе духовний тип народу.

Обрядові священнодійства

Святково-трудова обрядовість українців одвіку визначали річні сонячні цикли й земне дбання хлібороба. Хліборобський рік поділявся на два періоди: весняно-літній та осінньо-зимовий. Весняно-літній період розпочинався в пору *весняного рівнодення*, і то був початок хліборобського року, ознаменований святом Новоліття, а лік місяцям вівся від березня. Осінньо-зимовий період починався в пору *осіннього рівнодення*, у вересні.

Із запровадженням в Україні християнства церква встановила візантійський звичай святкування Нового року 1 вересня. Та, незважаючи на церковний припис, наш народ дотримувався стародавнього звичаю – святкував Новий рік навесні. Це подвійне новоріччя співуживалося в Україні до XVI століття, коли церковною реформою запроваджено січневий Новий рік і офіційне літочислення від Різдва Христового та скасовано традиційне народне літочислення “від Створення Світу”. Проте давнє літочислення жило в українській народній культурі ще довго, незважаючи на великодержавні реформи Петра I, який у 1700 р. узаконив січневий Новий рік і нове літочислення західноєвропейського зразка, а також церковний календар по всій Російській імперії, в колоніальній неволі якої опинилася й Україна. Так церковно-державними законами було порушено природну закономірність у нашій народній культурі. Найдужче постраждала під гнітом державної ідеології та церковного календаря весняна новорічна обрядовість. Саме в пору Свята Весни, в пору пробудження природи й радіння життю, коли оживає людський організм від зимового ослаблення, церковними канонами запроваджено Великий піст, що забороняв традиційні народні священнодійства й веселощі. Тому сонцесповідувальні, пантеїстичні обряди збереглися в українській народній культурі в основному в дитячо-молодіжних іграх, забавах, у наслідувальному характері яких мимоволі закодувався магічний смисл давнього священнодійства.

Життя людини в земних умовах цілковито підпорядковане сонячним ритмам, які виявляються в добовому чергуванні світла і темряви, у зміні пір року протягом повного оберту Землі довкола Сонця. Людина в процесі саморозвитку набула здатності свідомо налагоджуватися на життєтворчі ритми Сонця й Природи. Духовно-

господарська практика народу виробила цінний комплекс обрядів народної культури, які оновлюють духовне єство людини, сприяють прилученню її до світової Всеєдності.

Обряд – це громадське священнодійство, яке супроводжує певні події родинного життя (народження, весілля, похорон) та календарні свята²⁹. Обрядом визначають біологічну й духовну зрілість людини, появу дитини на світ, перехід у підлітковий і юнацький вік, одруження й проводи душі у інший світ. Для людини обряд – спасення річ, бо нагадує про духовний смисл життя – про ідеальне, святе, світле, безвічне. Святкова обрядовість – це засіб саморегуляції людського життя³⁰. Обряди гармонізують людське єство з питомою природою, знімають відчуженість людини від Землі та Всесвіту, і еднають індивідів у духовні громади. А *духовна спільність* людей – запорука самозахисту етнічного єства, гарант збереження духовно-біологічного генотипу в триєдності Людини, Землі й Космосу.

З чотирма визначальними положеннями Сонця в річному колообігу Землі пов'язані чотири найбільші свята: *Велик-День* – приурочений весняному рівноденню; *Купало* – знаменує літнє сонцестояння; *Пречиста* – приурочена до осіннього рівнодення і *Різдво* – знаменує зимове сонцестояння.

Усі обряди річного кола закорінені в добі *трипільської культури* (IV–II тис. до н.е.), яку відкрив видатний слов'янський учений, чех за походженням, *Вікентій Хвойка* наприкінці XIX ст. Назва “трипільська” походить від села Трипільля на Київщині, де вчений віднайшов цілий комплекс поселень, який дав назву культурі найдавніших хліборобів України³¹.

В. Хвойка був переконаний, що трипільська культура належить осілому хліборобському народові, який здавна залюднював Наддніпрянщину. Вчений вважав, що українці – нащадки трипільців, які зберегли “край предків до цього часу”³².

Ідеї В. Хвойки згодом підтвердив інший видатний учений-археолог В. Даниленко. У 50-х роках XX ст. вчений відкрив у степовій Наддніпрянщині найдавніші культури (“шнурова”, “ямна”, “курганна”), які у світовій науці вважалися предтечами індоіранської та індоєвропейської спільнот³³.

Весняне рівнодення

Велик-День – Свято весняного Сонця

Одвіку в Україні, як і в інших народів стародавньої хліборобської культури, рік розпочинався навесні, в березні, коли Сонце переходить із південної півкулі в північну й пробуджує природу. За давньою українською міфологією навесні створено Світ і Людину. Від Створення Світу й ведеться стародавнє літочислення, яке налічує понад сім тисячоліть, бо такий вік має українська аграрна культура, закарбована в священних обрядових текстах і в знаках-архетипах на ритуальних предметах. І, незважаючи на реформу, коли з прийняттям християнства в Україні запроваджено церковний календар, у традиційній обрядовості початком природного року лишається березень.

Здавна наші предки зустрічали настання весни обрядовими діями зі співами й танцями. Так вони виявили радість і любов до життя, бо весна – пора любові й ладування в цілому Світі. У давнину в Україні весняні новорічні священнодійства були дуже багаті. Та з заміною весняного новоріччя на зимове одні обряди забулися, інші прижилися в зимових святах. Видатний знавець української народної культури М. Грушевський зробив висновок, що “... передхристиянський ритуал підпав великим змінам і великому знищенню: різні обряди, які зв'язувалися з Велико-Днем, під натиском християнського обряду потлумили одні одних – і перед нами велика маса переважно дрібних фрагментів...”³⁴. Від наших прадавніх весняних циклів лишилися самі дитячі та дівочькі забави. Тому в дитячих веснянках-гагілках збереглася священна пам'ять народу.

Велик-День (Свято Весняного Сонця) колись був важливим періодом у житті наших предків. Він знаменував початок Нового хліборобського року (в земному світі) й народження *Праматері Всесвіту, Богині кохання, одруження, заступниці людей і земного світу – Лади* (у космічному вимірі). За міфологічними знаннями українців, Лада народилася під Золотою вербою на Чистих Космічних водах:

“Гей, як то було на початку Світа,
Ладу наш!
Гей, не було там ні неба, ні землі,
Гей, лиш там були темні моря.

А на тих морях Золота Верба.

А на тій Вербі Золота Кора..."

Відтоді мить народження Лади і зветься Великим Днем, або Великоднем – *Днем просвітлення людини й оновлення земного життя*. А Великодня Верба залишилася символічним деревом, яке сприяє прилученню людини до Всесвітньої Гармонії³⁵. І нині у Вербну неділю дорослі й діти, хлюскаючи одне одного вербовими прутиками, промовляють:

"Верба – хлись, бий до сліз.

Не я б'ю, верба б'є.

За тиждень Велик-День".

Великодній обряд розпочинався першого дня весни (1 березня за старим стилем чи 14 березня – за новим) на Явдоні-Яри. Це був час, коли з Вирію поверталися птахи. Ще й на початку нинішнього століття в Україні, починаючи з дня Явдохи-Яри, діти ходили по дворах і славили Яру й зелень – весняних Духів, вияви світлої сили Ладу. Вони носили з собою вирізаних із дерева ластівок і спечених із тіста жайворонків. У Греції й досі 14 березня хлопці ходять по дворах з дерев'яними ластівками та хлібними жайворонками і славлять весну співами.

Великодні свята колись тривали два тижні. Люди печуть святковий хліб-коровай (нині по церковному паска) і жайворонків з тіста, забарвлюють у червоне яйця (звідси крашанки – красне, гарне яечко, яке символізує першопочаток усього суцього у Світі), пишуть писанки. Велик-День дуже урочисте й радісне свято, коли Світ і людська душа наповнені Світлом і Святістю, як писав Тарас Шевченко: *"І світ Божий, як Великдень, і люди як люди"*. Єднання з родом, громадою стає тоді внутрішньою потребою кожного, і люди справляють обряд, у якому виявляють свою духовну природу.

Двотижневий обряд славлення Нового року завершувався поминаннями-проводами душ предків, які з'являлися в земний світ на Свято Новоліття. Цим підтримувався безперервний зв'язок поколінь людського життя у Всеєдиному Часі й утверджувалося нескінченне життя Духу. Предківські душі злітаються до нас навесні в образі птахів – вістунів Нового року, посланців із Вирію. Вони приносять світло відродження людському земному світові, а нащадки вшановують душі предків і проводять їх до наступного свята весни.

Усі етапи двотижневих Великодніх свят супроводжувалися хоровими співами, які мають загальну назву *веснянки*. В Галичині весняні обрядові пісні називають *гаївками* (або гагілками, галагілками, ягілками, гольками). Весняні хорові пісні мали різноманітні мотиви, присвячені різним періодам Великодніх свят.

Так, перший період обіймає тему "виглядання весни" (М. Грушевський). Веснянки, які співали у той час, мають закличний характер, бо *закликають весну*: "Прийди, весно, прийди, красна", "Благослови, Боже, весну закликати", "Розлилися води на чотири броди". Це хорові весняні пісні-звертання до Сонця: "Ой ти, Сонечко, засвіти, засвіти. Землю-матінку пригорни-пригорни", "Гелело, Гелело, аби зиму відмело"; до землі: "Благослови, мати, весну закликати"; до птахів: "Ой вилинь, вилинь, голю, винеси літо з собою", "Чом ти, жайворонку, рано з вир'я вилетів...", "Гуси, гуси, вам на гніздо, а нам на тепло" та ін.

Другий етап пов'язаний із мотивами пробудження та розквіту природи і людських взаємин. Він охоплює вегетаційні хороводи, метою яких є накликати й прискорити ріст врожаю. Це гаївки: "Кривий танець", "Мак", "Просо", "Вийся, горошку", "Огірочки", "Посіємо гречку".

Наступний етап – це зустріч весни привітальними піснями: "Ой весна-красна, що ти нам принесла?", "Ой весна-весняночка, а де ж твоя донька та панночка?", "А в нашого Шума зелена шуба, а Шум ходить по діброві..." та ін.

Весняні хорові співи найчастіше звучали у формі діалогу між двома хорами, або між хором і солістом. Там, де були два хори, був розподіл на дівочий і чоловічий гурти. Це був давній антифонний хоровий спів, який часто переплітався з прозовим діалогом. Як зазначає М. Грушевський: "Два хори стали хорами дівчат і парубків, тим часом, як з початку це можна собі уявити скоріше як хор весни і хор землі..."³⁶. Найкращим зразком весняного хорового діалогу є гаївки "Воротар" або "Володар", "Небесні ворота", "Ворота". Так у давнину називали Ярила-Урая. Предки вірили, що Ярило-Урай золотими ключиками відкриває Небесні ворота, через які на Землю до людей сходять усякі гаразди: Сонце, Добро, Тепло, Щастя. Діалогічну форму співу двома хорами – дівочим і парубоцьким зберегла й давня веснянка "А ми просо сіяли", яка, за визначеннями багатьох

учених, належить до найстаріших пісенно-хорових витворів народної культури. У ній виразно проходить тема первісного господарства, адже в давнину просо було основною хліборобською культурою.

З усіх обрядових пісень веснянки і гаївки найвиразніше зберегли старовинний *хоровий та ігровий характер*³⁷. Тут спів був синкретично поєднаний з грою, рухом і драматичними діями. Веснянки, які не мали ігрових мотивів, за зовнішніми ознаками поділяються на декілька видів: *кругові* – виконувалися дівчатами *у колі* (“Мак”, “Кріп”, “Нелюб”, “Переборець” та ін.); *ключові* – співаки творили видовжені лінії, *один ключ*, виводячи пісню закрутами (“Галка”, “Кривий танець”, “Чичітка”, “Горобей”, “Лісаниця” та ін.), або ж – *у два ключі*, як у веснянці “Просо” та “Шум”³⁸.

По усій Україні “грають ягілок дівчата разом із хлопцями, а пісні співають гармонійним хором. Справді, виглядає це як гарний народний театр. І на Великій Україні співають таких самих ягілок, що в Галицькій Україні, навіть арії й слова пісень є ті самі. На Холмщині й у полуднево-західній Волині є майже всі ті самі пісні, що в Галичині; там лиш осередком культури являється в пісні не Львів, а Холм...”³⁹.

Окремий жанр весняного циклу пісень складають *величальні пісні* (інша назва *волочечні*, *волочільні* або *риндзівки*, *рогульки*, *щедрівки*). Вони пов’язані з традицією ходження (волочення) по домах із свяченнями, привітаннями і поздоровленнями⁴⁰. Ці привітальні хорові пісні виконувалися в понеділок після Великодня і мали ту ж функцію, що й колядки – вітали господарів кожного дому і членів його родини. В. Гнатюк описував традицію співу “риндзівок” на Яворівщині ще у 70-х роках XIX ст.: “... Сі пісні співають хлопці і парубки другого і третього дня великодніх свят дівчатам і молодіцям... Вони приходять уночі в громаді 20 – 30 хлопців з одним музикою, звичайно скрипкарем, часами беруть і басіста, стають під вікнами і співають всі в один голос...”⁴¹. Саме В. Гнатюк виявив подібність величальних весняних пісень із колядками⁴². Обряд “волочечних” пісень нині цілком забутий. Як зауважує М. Грушевський, церква послідовно знищувала цей звичай і “звела на ніщо останки сього обряду, – хоч це, властиво, було... найбільш людське, гуманне соціальне свято цілого річного кругу”⁴³.

Під впливом християнства величальні пісні обрядового весняного циклу згодом перейшли до зимового колядкового циклу і зго-

дом їх первісне значення цілком забулося. Натомість із прийняттям християнства весняні обрядові пісні зазнають істотних змін, як і весь Великодній обряд: виникають нові церковні піснеспіви на біблійну тематику, які згодом прижилися як народні. У цих нових церковних піснеспівах основним мотивом є смерть Ісуса Христа, його муки на хресті та його Воскресіння. Образ Христа сприйнявся у нашій культурі як духовний образ носія Світлої сили. А великоднє “Христос воскрес” – оцерковлена форма прадавнього віншування з воскресінням Світлої Сили Життя.

Літнє сонцестояння

Купало – свято буяння життя

Першим літнім святом, що одночасно знаменує й завершення весни, є *Зелені свята*, або *Клецька Неділя* (*Троянове свято*).

У давнину Зелені Свята охоплювали цілу низку літніх свят – це свято Лісу, свято Квітів, свято Води, свято Полів-нів, свято Русалок, свято Сонця, свято “Водити тополю”, свято “Завивати березу”, свято “Проводи русалок”, свято “Семик”, свято Лелі та ін⁴⁴. У цих святах виразно виявлялися вегетаційні мотиви, пов’язані з величанням росту рослин, дерев і квітів, а також проходять мотиви поклоніння лісам, полям, нивам і дібровам, мотиви культу предків.

Як зазначають С. Килимник та Ф. Колесса, Зелені Свята побутували у багатьох народів ще задовго до християнства. Так, у стародавніх греків і римлян це свято присвячене культу квітів, зокрема руж (роз). Звідси і його назва “Русалії” (*dies rosae*)⁴⁵.

У давнину ліс називали Шум, шумливий. Пісня “Йшли дівчата Шума завивати” вказує на те, що початок Зелених Свят виводиться з часу лісового *просічного господарства*, коли дівчата йшли випалювати ліс під сіяння проса⁴⁶.

Сам початок Зелених Свят приурочений до культу дерев і рослин. Увечері в Зелену Суботу мають, або клечать, хату гіллям липи, ясена, дуба, клена, квітчають м’ятою, лепехою, чебрецем, материнкою.

Увесь тиждень Зелених Свят мав свої етапи. У Зелену Неділю поминали предків, а четвер звався Русалчиним, або Мавським (Навським) Великоднем.

Русалками називають тих дівчат, які померли неприродною смертю. Вважалося, що ті русалки, які живуть у воді, лише при Місяці виходять на берег і водять хороводи; по заході Сонця русалки сідають на берег і чешуть довгі коси, а ті, що живуть у лісах – гоїдаються на вітах дерев, одягаються у квіти й зелене віття⁴⁷.

В Україні русалок вважають опікунками лісів, нив і води. На їхню честь справляли обряди, аби вони не толочили посівів та не шкодили дівчатам. Саме з образами русалок пов'язані мотиви поминання душ предків. Адже в давнину (ще в дохристиянський період), коли не було цвинтарів, людей хоронили на полях, у лісах, на роздоріжжях, чи опускали у воду⁴⁸. Цим душам і справляли тризни на полях, лісах, на берегах. Відгуки звичаю давньої тризни й нині збереглися у Східній Україні, коли на Проводи люди на цвинтарях, кладовищах розкладають їжу і питво і за розмовами згадують своїх предків.

У четвер, до сходу сонця і після заходу сонця русалки справляли Велик-День. Це був день, коли вони перевтілювалися в людей, виходили з води й розходилися по людських оселях. Вони веселилися, водили хороводи, виявляли радість життя – славили природу, Сонце і весь Світ. Це був найкращий день їхнього земного життя.

Після Русального (Зеленого) тижня, у понеділок, відбувався обряд проведів русалок. У цьому святі брали участь і чоловіки, й жінки. Жінки прикрашали себе квітами, гілками дерев, різними травами. Вони ходили серед лісів, полів і співали пісень: “Проведу русалочок до бору, сама вернуся додому...”. Русальні обряди, як і пісні та хороводи, приурочені до цього свята, належать до найстаріших, найархаїчніших календарних обрядів.

Із прийняттям християнства *Зелені Свята* було названо *Святом Трійці*, а пісні перейменовано на *троїцькі пісні*.

До давніх звичаїв належать процесійні обходи поля⁴⁹, які відбувалися на межі весняно-літньої обрядовості⁵⁰. Цей обряд мав назву “Ходіння на жита”, найпоширенішим він був на Лемківщині та Бойківщині й пов'язаний з мотивами охорони врожаю. Пісні, які співали при цьому обряді, своїм характером близькі до колядок, називаються *царинними*. (Царина – засіяне й огорожене поле)⁵¹. Ці пісні співали діти, молодь, чоловіки й жінки.

Детальний опис цього давнього обряду подає Степан Килимник, який записав його з вуст старого священика о. Віктора Мельника з

Волині. Цей цінний документ зберіг історичні свідчення обряду “на жита” кінця XIX ст.

“Перед сходом сонця вирушав величезний похід-шестя всього населення села (поселення) на ниви “серед жита” з тим, щоб перші проміння сонця зустріти вже на нивах. У цьому поході брали участь і діти – хлопчики й дівчатка, і молодь – хлопці і дівчата, і господині і господарі... Усі святочно одягнені: хлопчики й дівчатка у вінках на голові з живих польових квітів з житніми колосками; дорослі дівчата також у вінках з барвінку з додатком польових квітів та колосся; хлопці в гірляндах через плече з житнього колосся молодого й зрілого минулорічного; жінки та чоловіки переодягнені та замасковані. Чоловіки з бубнами, сопілками, цимбалами тощо, – жінки майже всі завітчані польовими квітами. В окремих місцевостях під час цього шестя брали й *козу*, прибрану в зелень-квіти та колосся.

Впереді шестя йшли хлопчики та дівчатка, передні безперестанку били в калатала, а пізніше ще й дзвонили у дзвіночки. Під час вступу “на ниви” діти й дорослі здійснювали неймовірний галас: діти калатали та дзвонили, музиканти грали, дівчата й хлопці співали – це знаменувало “вигнання злих сил з житів”... Цей гук продовжувався до появи перших сонячних променів...

Лише блиснуть перші промені сонця, як гамір утихає, всі вмиють стають навколійки й з простягнутими руками до сонця могутньо співають:

...Вийди-виглянь, сонечко,
усміхнись!
Наше зело-житечко,
колосись!
Виглянь-виглянь, сонечко,
усміхнись!
Наливайся, житечко,
колосись!

Шестя поволеньки посувалося серед житів. Усі учасники співали магічних пісень. Дівчата по черзі з хлопцями співали і веселих веснянок, і русальних, і петрівчаних. Періодично співали й діти, що йшли впереді, потім співали чоловіки та жінки, грали на “дудах”, сопілках та цимбалах... Під час походу молоді, вже одружені чоловіки та жінки, зокрема переодягнені та замасковані – танцювали, ска-

кали, жартували, оббігали межами та суловками поля, одне одного ловлячи... Такі грища проводили лише чоловіки та жінки, а молодь лише співала.

Старший шестя (певно в давнину старійшина роду) кропив жита “благовіщенською” та “юр’івською” водою, а одна з господинь злегка кропила по межах молоком.

За шестям сунулись вози з їжею та іншим. Так поволеньки обходив цей феєричний похід “жита”. Серед дня зупинявся, коли бували серед нив лужки-бережки, поблизу польової криниці – увесь похід; старший розпалював вогонь, а господині гріли вже готову, зварену дома їжу. Коли не було “лужка” – шестя для “парастасу-тризини” зупинялося на суловках, розташовувалось по межах.

Спочатку годували дітей, а потім проходив загальний вибуялий “пир”. Люди розташовувались і в загальному гурті й окремими групами на межах”⁵².

Обряд “на жита”, як видно з наведеного документа, наші пращुरи справляли урочисто й святково. Своїми мотивами він присвячений поминанням душ предків. Частуючи русалок, мавок, люди задобрювали їх, аби вони сприяли доброму врожаю. Вершинним мотивом була хвала Сонцю, Дощу, яку співали діти: “Іди, іди, дощику, зварю тобі борщику”.

Із прийняттям християнства обряд “на жита” трансформувався в церковні хресні ходи на поля. Але суть його залишалася первинна – закликання природних сил на допомогу людині в плеканні врожаю.

І ось – вершина літа, ознаменована сонцестоянням та купальськими молодіжними забавами, що їх справляють у буянні природи з очисними вогнями-ватрами. Свято Купала – одне з чотирьох основних рокових свят, приурочених до чотирьох визначальних положень Сонця на небозводі. До літнього повороту Сонця прив’язано християнське свято Івана Хрестителя, звідси – подвійна назва нашого прадавнього свята – Івана Купала.

Вогненна, світляна символіка – провідна в купальському священнодійстві, яке справляється під знаком Духа літнього Сонця – Хорса й приурочене поворотові нашого небесного світила з весняно-літньої дороги на осінньо-зимову.

З вогненно-сонячною символікою купальського обряду глибоко пов’язана й символіка води, адже вода, як і вогонь, також має очис-

ну силу. Найсильніша, найцілющіша вода й роса саме в Купальськім дні – в кульмінаційну пору розвитку природи, коли природна енергія досягла найвищого свого вияву. Тоді ж найбільшу цілющу силу має й зілля, яке слід збирати на Купала вдосвіта. (До речі, в ту пору активізується і всяка нечисть).

Прокидання земної природи навесні знаменує Ярило, а найвищий її розвій знаменує Купало. В літньому обрядові на зміну весняному духові пробудження сонячної сили – Ярилові – приходить Купало, а на зміну Ярі-Явдоні – заступниці воскресаючої навесні природи – приходить Марена. Купало уособлює молодечу чоловічу плідородну силу в образі вогню, а Марена – водну стихію. Купало – захисник земної родючості, оборонець достатку, хліборобів. З ним споріднений грецький Аполлон та індійський Дух Сонця – Гопала⁵³. Вони оберігають усе живе од нечисті. Купальський обряд супроводжується очищенням вогнем і водою, оскільки світло й вода, як нероздільні первини, в парі символізують бінарну сутність Усеєдиного Світу. А триєдність із Світлом і Водою становить Дерево Життя як їхнє породження. Світове Дерево, як і символ життя, є образом Купала – Духа безвічної молодості. Найчастіше обрядовим деревом є верба, явір, клен, калина, вишня, яке зветься купайлочко, купайлиця, гілянка й символізує шлюб Світла й Води, Купала й Марени. Звідси гілице в родинному весільному обряді. Через ушанування Купала в образі Дерева Життя як вісі Всесвіту відбувається прилучення молодих пар до Всеєдиної Гармонії.

У купальському обряді гармонійно поєднані дві світотворчі первини – Світло і Вода, і він супроводжується паруванням, пошлюбленням зрілої молоді. Цей глибоко інтимний ритуал духовно-природного добору знаменує купальський вінок – символ зрілості природи й дівочого ества. Парний добір під заступництвом Купала завершується післяжнивними весіллями – зародженням нових родин під заступництвом Рода й Родиць. Цей циклічний процес життєтворення в людському світі через самозародження родини у взаємній любові та в гармонії з природою – вияв нескінченного всеєдиного процесу Світотворення.

Отже, цілий комплекс купальського священнодійства слід сприймати як усенародний весільний обряд на честь космічно-земного шлюбів Світла й Води. Ладовим духовно-енергетичним осер-

дям цього обряду є ритуальні співи й танки на честь Духа літнього Сонця Хорса – хороводи, як це відзначає М. Грушевський⁵⁴. Саме купальський хоровод позначається вегетаційним характером і сповнений високої енергетики, чого не мають інші рокові обрядові дійства. Основними мотивами у купальських піснях є славлення Природи, Сонця, Води, Вогню, а також теми кохання, добирання пари, одруження та ін. У піснях основними образами є Купало і Марена, Мара та Кострубонько.

Пісні Купальського обряду співають громадою, гуртом. Очолював обряд волхв, або жрець, який виголошував “магічну” частину обрядового тексту, а інші повторювали незмінний приспів. За останні два сторіччя цей обряд трансформувався наче в інтермедійну народну виставу, де звучить невелика кількість купальських пісень, а основу складають розважально-ігрові, ліричні пісні, які й не прив’язані до цього свята. У загальних рисах купальський обряд проходить у такій послідовності: ставиться купальське деревце, навколо нього водять танки й співають пісні, розпалюють вогнище, через яке стрибають, розвивають деревце й топлять у воді або спалюють опудало (Марену, Купала), пускають вінки у воду й водять танки та співають цілу ніч. Найважливіші дві групи дій: приготування й розпалювання вогнища та ігри довкола нього; обряди і ворожіння біля води.

Різновидом купальських пісень є собіткові пісні, які поширені в Західній Україні, зокрема на Лемківщині.

До літнього обряду приєднуються також *петрівчані пісні*. Їх назва походить від свята Петрівка – останнього молодіжного літнього свята. Ці пісні не виявляють виразної прив’язаності до обряду, а тематикою та образами споріднені з русальними й купальськими піснями. Очевидно, вони належать до значно пізнішого походження, ніж інші календарно-обрядові пісні, а в давнину були різновидом купальських пісень⁵⁵.

Можна з певністю стверджувати, що саме з купальських урочистих юнацько-дівочих обрядових співів виник унікальний український традиційний хоровий спів, духовна суть якого – гуртове моління, прикликання світлої снаги Духа Сонця Хорса.

Осіньне рівнодення

Свято Осені – Пречиста

На межі між літом і осінню справляли жнивні обряди – свято врожаю, достатку. Вони завершують весняно-літній трудовий цикл життя хлібороба й присвячені батькам, які дарують дітям плоди свого дбання в господі й у полі.

Жнивні обряди мають кілька етапів: *зажинки*, *жнива* та *обжинки*. Кожен із цих етапів супроводжувався певними обрядово-ритуальними діями з відповідними піснями, співаними хором. *Зажинки* – початок жнив. Це суто родинне свято, учасниками якого були господар, господиня, члени їхньої родини. *Зажинки* мали такі епізоди: ранкова молитва усієї родини на полі до сходу сонця; зажинання першого снопа; спільна святкова трапеза родини на честь польових духів, яка проходила у колі, обставленому зжатыми снопами⁵⁶. *Зажинкові* величальні пісні співали на честь першого зжатого снопа, який називали *воєводою*⁵⁷.

Жнива – це вже сама праця на полі, яка тривала кілька тижнів. Під час роботи обрядів не було, лише увечері, повертаючись зі жнив, молодь співала пісні.

Найурочистішою подією були *обжинки*, супроводжувані завізуванням “бороди” та плетінням вінків зі збіжжя та польових квітів. Вершиною весняно-літнього обрядово-трудоного циклу було свято Спаса (нині 19 серпня) – освячення врожаю. До цього дня закінчують жати хліб і справляють обжинки. На Спаса святили обжинковий сніп, а також інші плоди – садовину й городину. А в полі лишали духові-покровителі хліборобів пучок невижатого хліба – бороду-пугу. Ці обряди супроводжувалися *величальними піснями-молитвами* духові жнив – Раю. Сніп-Рай (знак Духа Жнив) зберігали як спас-оберіг достатку до наступних обжинок, обмолочували й тим зерном зачинали сівбу. А замість висіяного лишали новий спас-оберіг – спасіння. Цей обряд знають усі народи аграрної культури. Образ Спаса – вияв безсмертя Світлої Сили творення життя. Християнська церква ототожнила Спаса з Христом-Спасителем.

Жнивні пісні у їх первісному вигляді майже не збереглися, за винятком пісень доби кріпаччини, які оспівували тяжку працю на

полі. Однак мотиви жнивних обрядів збереглися у щедрівках, колядках, купальських та весільних піснях.

Вершиною осінніх свят була *Пречиста* (Перша Пречиста – 28 серпня, Друга Пречиста – 21 вересня). Обидва ці святкові дні пов'язані з культом чистоти душі й тіла. На ту пору люди цілком звільнялися від тяжкої праці в полі, починала відроджуватися людська сила. Українська Пречиста має давньослов'янський відповідник – свято Родич, заступниця людської долі, матерів роду. Звідси й церковна назва Першої Пречистої – Успіння Богородиці, а Другої – Різдво Богородиці. Від Пречистої розпочинаються сватання й весілля.

З очищенням природи й людини в Пречистенські свята збігається осіннє рівнодення (21 вересня), коли Сонце переходить з Північної півкулі в Південну, і природа в наших широтах замирає на зиму.

До осіннього рівнодення приурочено й *Семенів День*, що його святкують за тиждень перед тим (14 вересня). Від XVI ст. це був початок нового року. За церковним календарем у цей день вшановують святого Симона Стовпника, а в народі його називали Симеоном Літопродавцем. Як свідчить Нестор Літописець, у Києві був давній храм Симеона Літопродавця⁵⁸. Із Симеоном, чи Семеном, пов'язане повне завершення літніх польових робіт – увесь хліб мав бути зжатий, а після Семена починалося *бабине літо* й *ховали сімена на зиму*. З цього дня в давнину починалося громадське пивоваріння. Цей прадавній хліборобський обряд супроводжувався ритуальними співами:

*Ой, на горі ми пиво варили,
Ладо моє, ладо, пиво варим!
Ми з того пива всі в коло зберемся,
Ладо моє, ладо, всі в коло зберемся!*

Віддавна із цим днем пов'язані обряди Вогню і Сонця, й напередодні гасили в хатах вогонь, а зі сходом Сонця запалювали новий. Від Симеона починали виконувати хатню роботу при свічках. Звідси, як пише М. Гоголь у “Нотатках по фольклору”: “Женити Семена означає в Києві починати з 1 вересня (з 14-го за новим стилем. – О. Б.-Ш.) працювати при свічках”⁵⁹. Звідси ж давній дівочий обряд *Весілля свічки* або *Свято свічки*. З огляду на культ вогню в цих священнодійствах можна з упевненістю стверджувати: у святі Семена-Симеона зберігся прадавній культ Духу осіннього Сонця – Смаргла, що виявляється в його трансформованому найменні. Підтверджується ще й

проникливим висновком М. Гоголя щодо споконвічності священних хліборобських обрядів: “Слов'яни, виховані на хліборобстві, з прийняттям християнської віри церковні святі замість язичницьких богів стають покровителями хліборобських занять...”⁶⁰.

Останнім великим осіннім святом була *Покрова*. Від Покрови по усій Україні розпочиналися *Вечорниці* й *Досвітки*. До Покрови люди справляли весілля, а дівчата вважали її своєю заступницею, промовляючи: “Святая Покрівонько, покрий мою голівоньку: діл – листочком, а мою голову – платочком”⁶¹. З Покровою пов'язані обряди покриття землі-годувальниці, що замирає на зиму, й поминання Духів-покровителів Богородиці.

Зимове сонцестояння

Різдво Сонця

Це свято має кілька мотивів: воно присвячене славленню народження нового Сонця, поминання Духів предків, а також єдності Роду. Це свято славлення новонароджених дітей у земному світі поєднується з усеземною радістю народження нового Сонця в космічному вимірі. Адже після зимового сонцестояння в пору найдовших зимових ночей (21-23 грудня) починається новий річний цикл обертання Землі довкола Сонця. Отже, свято Зими, будучи завершальним святом хліборобського року, знаменує початок нового Сонячного року. Зимове обрядове священнодійство на честь Космічного й земного Різдва (народження земних дітей і небесного Сонця) має безпосереднє магічне спрямування в земному світі й дає надію на оновлення роду й народу. Тому український Різдвяний обряд поєднав у собі два мотиви – відтворення духовного акту світлонародження і в таємничому небесному світі, й в інтимному земному світі людської родини.

Наші предки вірили, що в найдовшу зимову ніч, *Мати Сонця* – *Лада*, народжує *Нове Сонце* – *Коляду*. Поряд з ушануванням Матері-Коляди, яка уособлювала Земну первину, наші предки вшановували й Коляду-Батька як небесне уособлення світлої сили Духа зимового Сонця. В Україні віддавна його славили співом: “Слався, еси, Колядо, милий наш Боже”⁶². І Коляда-Матір, і Коляда-Батько уособлюють первинну парну єдність земного й небесного, материнського й батьківського. Як народження Сонця знаменує перевагу світла над темрявою,

адже з Різдвом Сонця починають збільшуватися дні й поступово прибуває на Землю сонячна енергія, так і народження дітей подає надію на оновлення людського роду. Оскільки цим обрядом відзначають космічне явище в масштабах Сонячної системи, то й небесна подія, і її земне ритуальне відтворення благодійно впливають на життя окремої людини, родини й цілого народу. В цю пору українці збираються родинами по своїх хатах на Святу Вечерю. Це священнодійство відбувається в найдовшу, передріздвяну ніч при священному вогні воскової свічки й при дванадцяти обрядових стравах на святвечірньому столі. Так Свята вечеря гуртує водночас цілий народ, а святвечірнє всенародне духовне єднання оновлює родинні й родові зв'язки, налагоджує серця всього нашого люду на одне биття – прилучає кожную живу душу до Всеєдиного духовного світла.

Провідну функцію Різдвяного священнодійства виконують колядники. Колядники молитвоспівами-колядками розпочинають і завершують весь цикл Різдвяних свят і творять релігійно-ідейний зміст Свята⁶³. Донині саме в колядках і щедрівках збереглися дуже старі наверстування давньої української природної традиції.

Здавна провідником гурту колядників є *Берега*. Це той “диригент”, який чудово знає колядничі традиції, добирає склад колядників – співаків, музикантів, танцюристів. Колядники співають у двох хорових групах. Коляду співає сам Берега, а хор повторює приспівки. Цей спосіб співу дуже давній, він нагадує Богослужбові й літургійні обряди містерій, у яких основний спів, чи виголошення тексту, має здійснювати священник, а хор повторює приспівки, чи відповіді, які йдуть після кожної строфи.

Цей літургійний діалог є у спільних громадських молитвах, тому колядування можна вважати формою богослужіння, де Берега виконує головну обрядову функцію старовинної літургії чи обряду Різдва.

У працях В. Шухевича “Гуцульщина”, К. Сосенка “Культурно історична постать староукраїнських свят Різдва та Щедрого вечора”, Ю. Федьковича “Колядки старовіські” та в описові Шекерика-Дониківа “Як відбуваються коляди у гуцулів” зібрано цінні документальні свідчення про обряд колядування.

Осип Федькович у “Колядках старовіських” детально описує колядування на Гуцульщині. Подаємо кілька фрагментів із цієї унікальної праці, написаної гуцульською говіркою:

“Божеством наших праотців було світле Сонечко. Звали его Лад, і святкували ему кожного року три великі праздники. Перший праздник святкували тогди, коли сонечко зачинало змогати ся в силу і день рости, то єст при кінци місяця Декемврія, і звали той праздник “Ко-Ладу”, з чого походить слово Коляда. І святкували той праздник дуже весело і торжественно..., а жерці (священники бога Лада) ходили з ледінями (парубками) і з образом дикої кози хата від хати, співаючи пісень Ко-Ладу, котрі то пісні і на нас перейшли, і котрих ми поважати повинні, бо так робя усі чесні народи, аби свою старовіччину не забути”⁶⁴.

На Гуцульщині провідника колядничої громади називали *Берега*. О. Федькович подає ще одну назву – *Пережа* й пише: “Пережа (не Берега, як его звет) називает ся той парубок, що дістане від духовного і громадського начальства позволеніє – с Колядов ходити, а се не так легко та ні так обоятно, як кому ся видит. До того-ж мусит не тільки він сам бути парубок розумний..., чесний і поважний, але і таких колядників до себе одібрати, аби не лиш були добрі співаки, але і чесні ледіні, котрих ціла громада любить і поважає.

Як же одібрав він парубків, найбільше шість, тогди старається о добру музику, бо без музики, як то кажуть коляда глуха... Колядники образують тих рицарів, що в старовісних часах божеству служили...”⁶⁵.

Ще один унікальний документ, на гуцульському діалекті – це спогад самого гуцула Шекерика-Дониківа, що його надрукував В. Гнатюк у вступі до своєї праці “Колядки і Щедрівки”. Тут подано опис колядування у перші десятиліття ХХ ст.

“Єк настане вже Пилипівка, то тогди... коледники прирехтовуют собі: скрипники скрипки муштруют та виломлет си, або добре мочі грати до коледі та до данців, а березі аби мож уложувати за его голосом до співанок. Трембіташі нотуют собі в голові игри до круглеків, до плесив, пидвикопної, умерської, та вселяких веселих игрий, оби оден проти одного мих єк наймудрішше зайграти в тримбіту, аби его над усі коледниці тримбіташі люде найліпше хвалили, що мудро йграє. Плесаки знов учют си добре плесив...”

Кожний коледник, ходь би й старий був, пригадує собі співанки... Звичейно, в коледники идут такі, що ходили по кільканадцять років та й знають добре тому звич... Молодих коледників добирають таки на то, аби си приучували, єк си має в коледі ходити...”

“Берези то вже цілу пилпівку собі коледують коледі, аби добре знали вести на памнеть коледі, аби си витак з него ни смієли люде, шо си путає та ни уміє добре вести коледі, вінчованя, й коледників, бо то все залежи на березі, бо его всі коледники добре мусе слухати.

Котрий береза знає ек найбирше усіляких укладів в коледах, у вінчованях, у декованях, а знає до того багато всіляких схараманів, уміє добре кождому ґазді й ґаздині удати пити за волев, то почерез него всіх би коледників ґазди у пазуху клали, а при виборі на риздво то кожда табора бере такого березу на вирви так, шо вин ни знає навіть чесом й сам шо дієти та й з котров таборів йти. Но а це є великий гонир для такого берези, ек над ним си так дуже рвут.

Ни раз так си трафи, шо бідний чьоловік, ніхто за цілий рік на него й гадков ни верже, але на Риздво то шо май фронт ґазди у селі просе, аби вин йшов з ними за березу, або аби йшов в їх ревір коледувати. Тимунь кождий береза муси учіти си усіх звичеїв давних, старовіцких, тих, шо люде до них звикли й їх лиш одних хоте. Бо аби екі то ни були коледі файні, то їх люде ни любе, уни лиш любе таки свої давні, старовіцкі Коледі”.

“Станіславівський влади́ка був остро виступив перед кількома роками против наших звичеїв коледницьких й против наших колед, кажучі: “То поганцький звичей коледі! А ше такі, ек ту у вас на Гуцулах коледі, то вже цілком ни хрестіянські, а ті ваші звичеї то безбожні, екі ви виробеєте в коледниках”. – Заборонив остро попам пускати коледники після нашого давного звичю, лиш аби йшли так, ек туду на долах дес кажут, шо ходо коледуючі, отек буком молотічі, з одної хати раз два до другої.

Попи й так ни дуже були до наших гуцулських звичів добрі й дивили си кривим оком на нашу моду, а тепер ек дав їм влади́ка потуку, то вни вже цілком гадали, шо вже все перевернут з окрашем. Але то гов! Нарид ни бики, звичь, обред старовіцкий – то ни мітуса.

Заказали попи на Риздво, отек ни поледви з почетком 1907 року, йти коледникам з набутками. Заказали скрипку, тримбіту, плес, гуляне на колодці й співанки гуцулські – одним словом кажучі сказали, аби ходили по церковному, побожно, так ек ходо коледники по долах.

Господи, шо ти си завів за рейвах, най лиш Бих борони. Зачели всі люде говорити, шо то вже попи хоте віру скасувати нашу давну, бо в нас говоре так, шо доки писанки пишут й доки коледники ходо, то доти й наша віра руска буде на світі. В деєких селах цілком си сперли люде йти коледувати на церкву, а пишли коледувати після стародавнього звичю, але на свіцкі ціли. Знов в деєких селах попи боєли си дразнити людий й мало шо сперали, а порешті пустили після гуцулського звичю говоречі: “Идіт, ек собі хоте, то нас ни обходи, бо ми вам ни позволеємо жедних набутків”. – Але коледники на це ни фівкали, лиш робили своє. Ек ходили після давних звичеїв, так ходо й тепер, лиш ни вид дуже давного чесу в деєких селах скасували коледу брати, то є, хліб й зерно, а то через то, шої говорет, шо тепер тежкі чеси, доста й гроший на коледу”.

Світські колядники

“Попри церковні коледники, шо гроші заколедовані повертають на удержанє своєї церкви, екі багато залежні вид попа и через то ни виконуют усі звичаї коледницькі, ек то було здавна та за се ни є так дуже до вподоби людяма... Вид коли у нас поотворювано “Січи” и зачели ходити в коледниках “Січовики”, то сих коледників називають у нас загально скризь коледниками “козацькими”. “Козацькі коледники” ходо так само, ек церковні, лишень буйнішше, бо доконують всі звичаєї давні, шо си людем ліпше подобає, бо нираз говоре люде межи собов: Ек мут ити “козаки”, то бігме тих варт приймати в хату, а церковні боєт си попа, то тим лиш винесу на двір коледу...”

Прихід коледників до хати

“Коледники... идут співаючи всякі співанки..., витак коло самої хати на знак дзвинка у берези все втихає, скрипка зачінає грати до плесу, тримбіташ в трембіту грає до плесу, а коледники разом з плесакима зачинают тричі ити, плешучи до хати і назад:

“Ой, з-за горочки, з-за калиночки...”

Ек скінчают плес, стают коло викна лицем до хати і коледуют... В тий хаті де приймают, виходи ґазда, а ек нима ґазди, то ґаздиня до коледників и чемно запрошує отвореючи двері: Прошу, прошу близше, панове коледникове. Дай Вам Боже, здоров’є, шо сте загос-

тили, ни оминули, та що сми диждали. Позволь, Господи, вид сегодне и за рик так диждати в мирности та у веселости...”.

Колядники у хаті

“В хату иде завжди передний берега з хрестом в руках... Берега кладе хрест з дзвониками на серед стола, а свою шепку в кут мижи лавиці и сам сідає за стив. Всі коледники сідають за стив, скрипник завжди коло застівного викна, недалеко вид береги, все с краю.

Скрипка зачинає грати веселої, ґазди стають честувати коледників горівкою, гарбатов, а деякі и пивом, молоким солодким. Коледники мають співати гуцулські співанки гуртом таки, що їх всі коледники знають, а на запит береги: Чи можна трошки на колопні? Ґаза звичейно, видповідає: Богу декувати, що сми дочекали цего. Встають кілька добрих данцивників з межи коледників і зачінають гуляти з домашнев ґаздинев, або гостяки, ек є в хаті, а ек нима никого, то и сами коледники гуляють. Другі коледники, котрі ни гуляють, співають, або розказують про свої пригоди коледничкі...”⁶⁶.

Наведені фрагменти свідчать про те, як обряд колядування у своєму первісному вигляді згодом, під впливом церкви, зазнавав змін. І по суті у народі цей традиційний обряд виявлявся як симбіоз двох релігій – традиційної народної і церковної.

З проникненням у нашу культуру християнства давнє міфо-релігійне уявлення про народження Матір'ю-Колядою Нового Сонця підмінено євангельською оповіддю про народження Дівою Марією Христа Сина Божого. Під впливом церковних проповідей первинний смисл Різдвяного священнодійства поступово витіснено з нашої свідомості, а натомість узвичаїлося християнізоване свято Різдва Христового. А з перенесенням церковно-державними календарними реформами святкування Нового року спершу з весни на осінь, а потім з осені на зиму, змішані християнізовані різдвяно-новорічні свята увібрали в себе обрядові елементи зимових, весняних і осінніх священнодійств давньої української хліборобської культури.

Обрядове дійство в українській традиційній культурі – це не видовища сучасної масової культури, за пасивне споглядання якого люди платять гроші. Це і не театр як відображення в патетичній, комічній чи трагічній подачі земного існування людини. Традиційні

обряди української культури – це священне відтворення у внутрішньому світі людини миттєв творення Усеєдиного Світу⁶⁷.

Але нині, на жаль, у ставленні до обрядової традиції маємо такий стан, про який можна сказати словами Дж. Фрезера: “... *Втративши своє високе призначення, не сприймаючись більше як урочисті обряди, від пунктуального виконання яких залежить гаразд і саме існування громади, вони поступово опустилися до рівня карнавалів, пантомім і розваг. І нарешті, на останній стадії виродження, ці обряди, які колись усерйоз сприймалися дорослими та мудrimi людьми, стали пустою дитячою забавою. Саме на цій стадії ми і застємо нині найбільш давні обряди наших предків*”⁶⁸.

§ 2. Співоча традиція

В УКРАЇНСЬКОМУ ЕТНОМУЗИКОЗНАВСТВІ

Народна культура як духовно-матеріальна цілісність передбачає й цілісний підхід до її осмислення, який забезпечує єдність наукового пізнання та практичного втілення. Ця органічна єдність теоретичного і практичного аспектів осмислення народної культури забезпечує збереження традиції в культурі й стає критерієм істинності на шляху пізнання сутності культури будь-якого етносу. Поступове “входження” дослідника в традиційно-пісенну реальність давало можливість досягнути механізми спадкоємності у народній культурі і, як первинна форма пізнання, ставало водночас предметом теоретичного дослідження. Однак цей шлях на різних історичних етапах фольклористика долала в міру усвідомлення цілісності пісенної традиції.

Традиційне виконавство донедавна не розглядалося музикознавством як окрема ділянка наукового пізнання. Воно тривалий час залишалося поза увагою дослідників фольклору. Багатий практичний досвід народних виконавців не набув достатнього теоретичного осмислення в науковій літературі. І хоч ця сфера постійно викликала інтерес дослідників фольклору, однак їхні спостереження над виконавством мали другорядне, допоміжне значення й залучалися скоріше як ілюстративний, додатковий матеріал до музикознавчих досліджень. І все ж окремі висновки й спостереження над цим феноменом народної

культури мають безпосередню практичну цінність і, безперечно, згодом стануть основою побудови *теорії усного професіоналізму*.

Невеликий екскурс в історію становлення цих ідей дасть можливість простежити, як перехрещувалися ідеї науки й вимоги практики в осягненні інтонаційних витоків традиційного виконавства. Прийнята у фольклористиці періодизація науки про фольклор у цілому адекватно відтворює еволюційне ставлення до виконавства.

Розвиток ідеї традиційного виконавства – це шлях від загальної й досить умовної уяви про звучання народної пісні до поступового виокремлення своєрідного і специфічного в її звучанні. Адже на кожному новому етапі для дослідника дедалі глибше відкривалися іманентні властивості традиційного співу. В цьому безперервному процесі заслуговують на увагу наукові ідеї різних представників української фольклористики, а їхні спостереження сприяють формуванню теоретичної концепції виконавського фольклоризму.

Перші записи української пісенності припадають ще на XVI–XVII ст. Найдавнішим записаним текстом української пісні є балада “Дунаю, Дунаю, чому смутен течеш?”, записана на Лемківщині, поблизу м. Бардіїв (нині територія Східної Словаччини) ще у 1550–1570 рр. чеським вченим Яном Благославом. Систематичне збирання й публікація народнопісенної творчості припадає на кінець XVIII – початок XIX ст.

Перший етап пильної уваги до фольклору – це початок XIX ст. У цей період ставлення до фольклору мало суто вжитковий характер і було спрямоване на *любительське музикування* (збірники В. Трутовського, І. Прача – М. Львова, М. Максимовича – О. Аляб'єва, В. Залеського – К. Ліпінського, М. Маркевича та ін.). Ці збірники охоплювали переважно ліричні й жартівливі пісні, а обрядові були винятком. Українські пісні в цих збірниках іноді друкувалися разом із польськими та російськими, внаслідок чого відбувалася уніфікація їхніх специфічних рис. Вона посилювалася ще й одноманітними способами гармонізації, наближеними до канонів західноєвропейської професійної музики, або кантової стилістики. Усну природу народного виконавства, яка збагачувала спів незвичними для професійного вуха інтонаційними відхиленнями, неодмінно виправляли музиканти: вважалося, що народні співаки “грішать” проти звичної для дослідників темперованої системи. Тому наспів пісні спрощувався: “вичищувався”

від різних ритмічних і тембрових розмаїтостей, від своєї природної звукової основи і, ставши простішим і примітивнішим, пристосовувався до різного роду аранжувань. У результаті відбувалося нівелювання найяскравіших сторін живої пісенної інтонації. Найбільшої руйнації “іззовні” зазнавали ті компоненти традиційного виконавства, які вирізнялися особливою неповторністю – спосіб інтонування, фактура, тембр, артикуляція та ін. Щоправда, на цьому історичному етапі виконавства ці особливості ще не усвідомлювалися вченими як внутрішні й специфічні риси фольклорного думання, а трактувалися, скоріше, як нерозуміння самими народними виконавцями загальноприйнятих у професійній музиці канонів і норм. Слух професійних музикантів насолоджувався і “всмоктував” оригінальність звучання народної пісні, але далі цього захоплення їхні інтереси ніяк не виявлялися.

Перші етапи вивчення традиційного співу формували у музикантів, насамперед, загальне уявлення про виконавську манеру народної пісні, яка була відмінною від академічного співу. До розуміння і сприйняття регіональних особливостей співу треба було чекати ще довго. Хоч деякі дослідники зауважували, що пісня співається різними манерами, однак своє завдання вбачали у виробленні *загальної* схеми наспіву, не враховуючи навіть реального співвідношення голосів, не кажучи вже про звуковий колорит.

Цей історичний період освоєння народного виконавства відбувався на рівні осмислення тексту і його можна визначити як адаптаційний. *Адаптаційний підхід* не враховував життєвого контексту пісні та її інтонаційної характерності. Пісня зазнавала різного роду опрацювань, переносилася в іншу систему виразових засобів. Можна сказати, що пошук національного як протилежного “чужому” ішов шляхом “підтягування” під загальну схему різноманітних пісенних традицій, які були тоді органічною складовою цілісного світу народнопісенної культури етносу. На цьому етапі не виникало потреби зберегти індивідуальні вияви пісенної творчості. Це, можливо, пояснювалося тим, що народнопісенний матеріал заповнював увесь простір сільського й міського життя, вільно функціонував у культурі й, очевидно, не було потреби у збереженні його специфічних рис.

Від другої половини XIX ст. формується новий етап у вивченні фольклорної творчості. Поява праці О. Серова “Музыка южнорусских песен” (1861) знаменує початок *наукового* осмислення фолькло-

рного матеріалу. Українська народна пісня стає предметом науки для багатьох видатних фольклористів (О. Серов, П. Сокальський, М. Лисенко, Ф. Колесса, С. Людкевич, О. Кольберг, К. Квітка). Наукова думка формує такий підхід до фольклорного матеріалу, який виявляв би його специфічні риси. Вчені вперше стверджують думку про те, що не фольклор слід “підтягувати” до чужих канонів, а в самому фольклорі шукати його формотворчі засади. В основу аналізу пісні було покладено *порівняльно-типологічний метод*. Його суть у тому, що *аналітичним шляхом* роз’єднувалася фольклорна цілісність і піддавалися аналізу поодинокі елементи, виокремлені з фольклорного організму. Таким чином було покладено початок цікавим *теоретичним концепціям*, що спрямовані на вивчення ладових, ритмічних та композиційних основ народних пісень, на формування методів *класифікації* пісенного матеріалу.

Уперше в українській фольклористиці *регіональний принцип* у дослідженні народнопісенної культури сформували у своїх наукових працях Ф. Колесса, С. Людкевич, О. Кольберг та К. Квітка.

На західноукраїнських землях систематичне вивчення й дослідження народнопісенної творчості почалося досить пізно – на початку XIX ст. й пов’язане з діяльністю “Руської Трійці” – М. Шашкевича, Я. Головацького, І. Вагилевича. До 70-х років XIX ст. фольклористика на західних теренах мала переважно аматорський характер. З появою таких імен як І. Колесса, В. Гнатюк, І. Франко, М. Павлик, зібрання й осмислення традиційної пісенної творчості на Західній Україні набуває системного й наукового характеру.

Володимир Гнатюк – учений-славист, збирач, видавець і дослідник народної творчості. Записував народні пісні у Східній Галичині (Львівщина, Тернопільщина) протягом 1894–1905 рр. та на Закарпатській Україні. З пісенних жанрів він опублікував “Гаївки” (1909), “Колядки та щедрівки” (1914), три томи “Коломийок” (1905–1907). Записи народних пісень у Галичині здійснював переважно у південній частині Тернопільщини, між Дністром і Збручем (нині це Монастириський та Бучацький райони).

Філарет Колесса досліджував народнопісенну творчість на різних територіях: Східна Україна, Галичини, Буковина, Лемківщина, Закарпаття. У науково-популярній праці “Огляд українсько-руської народної поезії” (1905) Ф. Колесса визначив естетичну вартість на-

родної пісні, здатну об’єднати народ у єдине ціле. Він писав: “Народна поезія є сильним сполучником усіх тридцяти мільйонів українсько-руського народу, що живе збитою масою на широких просторах своєї прадідної землі від Попраду до Сяну на заході, аж поза Дон на Сході, від Нарви до Прип’яті на півночі, аж по Тису, Чорне, Азовське море та кубанські степи на полудні... Та ніякі кордони не годні розірвати єдності великого українсько-руського народу, бо сковує його в одну цілість історична традиція, тисячолітня одноцільна культура та її вицвіт – багата мова і величезна поезія народна. Чим є кров у живім тілі, тим є народна мова і поезія в народнім організмі; живою струною кружляє вона в усіх верствах народних, усюди така ж сама, своя, рідна, дорога – усім нагадує про єдність і спільність національну”⁶⁹.

Детальне вивчення пісенної культури різних етнографічних регіонів України дало можливість Ф. Колесі зробити висновок про наявність різноманітних традицій у пісенній культурі українців. На його думку, на території України є окремі “музичні діалекти, що здебільшого покриваються з діалектами мови і даються звести в дві групи: західну, галицько-волинську і східну, придніпровську”⁷⁰. Ф. Колесса вважав, що *східна група пісень* вирізняється стилістичною єдністю, а *західна* більш диференційована на дрібні субдіалектні групи. Діалектний підхід до вивчення пісенних традицій був значним кроком уперед у напрямку осмислення специфіки національного стилю. Адже багато фольклористів не враховували територіальних відмінностей фольклору. Не брався до уваги і той факт, що всередині однієї територіальної традиції є різні способи виконання пісні, зумовлені її жанровою природою.

Особливу цінність у роботах Ф. Колесси мають проникливі спостереження про співочі манери в різних регіонах – Лемківщина, Закарпаття, Полісся.

У 1911–13 рр. Ф. Колесса мав три експедиції на Лемківщину (Сяноцький, Горлицький, Новосандецький та Грибівський повіти)⁷¹. Результатом його праці стало 820 народних пісень, які згодом увійшли до збірника “Народні пісні Галицької Лемківщини” (1929). Окрім Лемківщини вчений досліджував пісенний фольклор Закарпатської України та Пряшівщини. Відвідавши Ужгородський округ та Бардіїв на Пряшівщині, Ф. Колесса у праці “Народні пісні з південного Підкарпаття” (1932) писав: “Південне Підкарпаття по багатству пісен-

них текстів і мелодій не те, що не стоїть нижче інших частей української території, але декотрі з них навіть переростають під тим оглядом, особливо ж галицьку Бойківщину та Гуцульщину⁷². Згодом працю про закарпатських та пряшівських українців він доповнив ще кількома виданнями. Це “Народні пісні з Південно-Карпатської Русі. Мелодії й текст” (1938), яка виявляла характерні особливості фольклору Закарпаття. Збірник Ф. Колесси став основою подальшого розвитку української етномузикології. В. Гошовський оцінив її як найвизначнішу працю в українській фольклористиці⁷³.

Ф. Колесса присвятив Закарпаттю ще одну свою працю “Старовинні мелодії українських обрядових пісень (весільних і колядок) на Закарпатті” (1934). Про цю працю вченого проникливо писав хоролий диригент О. Кошиць: “Я просто захоплений творами цього вченого... І хоч у мене завжди болить голова й крутить у зубах від отієї статистичної сушви – підрахування складів, звуків, періодів і каденцій – але я те все перетравлюю з охотою, щоб з насолодою дійти до висновку завжди нового, цікавого, переконливого і безмірно цінного, що просто кидає ціле море світла на багато речей не тільки музичних. Аж жити хочеться після такого читання”⁷⁴.

Наступним регіоном, який досліджував Ф. Колесса, було Полісся. Цей регіон захоплював його тим, що тут збереглися найархаїчніші фольклорні релікти, насамперед у календарних та родинно-обрядових піснях. У 1932 р. Ф. Колесса разом із польським етнографом К. Мошинським здійснили експедицію на лівий берег річки Прип’ять.

Запис здійснювали як за допомогою фонографа, так і безпосередньо нотували з вуст виконавців. Праця двох учених була завершена ще в 1939 р. і вперше в українській фольклористиці розкривала регіональну специфіку поліських пісень. Однак її публікація затягнулася на довгі десятиліття; тривалий час вважали, що працю загублено. І лише у 1995 р. вона вийшла у світ (її наукову реконструкцію здійснила С. Грица).

Осягнувши пісенні культури східних і західних земель України, Ф. Колесса писав: “Всі українські музичні діалекти зливаються в один пісенний стиль та виявляють спільні основи в давніших верствах пісенних, особливо в обрядових мелодіях, а розходяться з собою головню в новіших верствах...”⁷⁵.

Осмисливши регіональну специфіку співу, вчений робить висновок, що спосіб виконання пісні залежить не лише від колективно вироблених і відшліфованих прийомів виконання, а значною мірою й від індивідуальності виконавця, його таланту, настрою, вміння імпровізувати. Таким чином, Ф. Колесса підносить значення народного виконавця у формуванні пісенних традицій. Він був переконаний у тому, що окрім регіональної манери у кожній місцевості є також індивідуальні манери окремих співаків. Вчений писав: “Чим більш самобутній виконавець, а такі завжди знаходяться у закритих фольклорних середовищах, чим міцніша в нього пам’ять, тим очевидніший його індивідуальний вплив на пісенність свого середовища...”⁷⁶. Індивідуальний виконавський стиль став основою класифікації у збірнику “Мелодика українських народних дум”.

Багато уваги вчений приділяв аналізу тих процесів, які впливають на народнопісенну творчість і спричиняють її різноманітні зміни. З одного боку це церковна музика, яка активно культивується у сільській місцевості й охоче приживається в цьому середовищі, пристосовуючись до пісенних традицій. Ці пісні мають виразну тональну основу, фактурну збалансованість голосів, наявність акордового викладу.

А з іншого боку є також чинники, які негативно позначаються на традиційному виконавстві та його природному розвитку. До них Ф. Колесса відносить різні “напливові інтонації”, які проникають у село з міст, фабрик, через армійське середовище⁷⁷. Розповсюдження в сільській місцевості гармошки також негативно впливає на природу народної пісні, оскільки “приносить із собою чужі і вульгарні мотиви”⁷⁸. Тому Ф. Колесса неодноразово доводив необхідність глибокого аналізу цих негативних процесів і водночас намагався віднайти шляхи, спрямовані на збереження та охорону фольклору, які протистояли б різним штучним впливам. Вчений убачав доцільність у праці, спрямованій на утвердження цінностей народної культури, підняття її престижності. Ф. Колесса наполягав на виданні збірників народних пісень, на організації сільських хорів та підготовці для них учителів.

Новим етапом в українській фольклористиці, яка осмислювала регіональні музичні стилі, стала праця Станіслава Людкевича “Галицько-руські народні мелодії” (1906). Застосування фонографа для

запису народних пісень давало можливість точніше фіксувати якісні особливості фольклору (ритм, мелодію) й прискорило процес запису пісень. До збірника увійшли записи з галицького Поділля (Тернопільщина), Карпатського Підгір'я (Самбір, Перемишль), Покуття (Снятин), Лемківщина. Це зібрання С. Людкевича охоплювало 1500 пісень.

Як писав сам учений: “Се, мабуть, уперше у нас ужито фонограф. У тім ділі не дала випередитися Галицька Русь навіть Америці...”⁷⁹. С. Людкевич, як і П. Сокальський, був переконаний, що пісня, перенесена в нотний текст, дуже багато губить з її характерних ознак: “... нотна система ... ніяк не може подати вірного й точного образу живої музики, а тим менше живого співу...”⁸⁰.

Найбільшу проблему при нотному записі народних пісень С. Людкевич убачав у тому, що “народні співаки співають пісню “природними” тонами, тим часом як наша нотна система знає тільки “темперовану” скалю”⁸¹. Вчений зазначив, що всі ці неузгодженості стосуються таких інтервалів, як кварта, яка в мінорних звукорядах чується то збільшеною, то як звичайна. Велика і мала терція в одній і тій самій пісні звучить як велика або як мала. Всі ці моменти С. Людкевич спростовує тим, що вони мають місце в багатьох інших культурах⁸².

Порівнюючи пісні східного й західного регіонів, С. Людкевич зауважив, що галицькі пісні менш “розкішні”, “малорозвинені” та “короткі”. “У переважній частині галицьких пісень мелічний елемент більш зв’язаний та безпосередньо залежний і зумовлений складочисловою ритмікою тексту та тим менше самостійний, чим у піснях українських, в яких мелодія навіть у строго ритмічних (виразно тактових) формах еманіпується від (рецитованої) ритміки тексту, розвиваючи собі відмінну, самостійну... метричну схему”⁸³.

Наступний етап у вивченні фольклору виходить на новий рівень осмислення фольклорного виконавства і пов’язаний з визнанням того факту, що нотний запис значно спрощує специфіку живого фольклорного звучання. І в попередньому періоді вчені не раз наголосували на суттєвій різниці між співом селян і професійним співом. Фольклористи зауважували, що виконання народних пісень селянами залишає глибше і сильніше враження, ніж виконання цих же пісень професійними співаками. Окремі положення з цього приво-

ду висловлено ще у працях Ф. Колесси. Однак, наукове розв’язання цієї проблеми запровадив П. Сокальський.

Петро Сокальський на основі вивчення народних пісень зробив висновок, що загальноприйнята знакова форма запису музичного твору не пристосована для фіксації нетемперованої мелодики й вільного ритму народних пісень. На відміну від фольклористів, які безпосередньо спостерігали за виконавським процесом, П. Сокальський дійшов своїх висновків суто теоретичним шляхом. Окремі його положення передбачили вимоги нинішньої практики і не втратили своєї актуальності. Ось деякі з них:

“Ми укладаємо пісню в темперовані інтервали, тобто інші тони проти тих, якими співає народ, що значно послаблює енергію, ясність і виразність народного співу”⁸⁴.

“Укладання в наш такт вносить у народну пісню фіктивні акценти, порушуючи акценти народного співу”⁸⁵.

“Надаючи народній пісні гармонічного супроводу, невласливої на цю пору одноголосної (гомофонної) музики, ми, очевидно, змішуємо різні стилі, подібно до того, якби давньогрецьким храмам ми надавали готичного оздоблення”⁸⁶ П. Сокальський вважав, що єдиною можливою формою справжнього звучання народної пісні є її сценічне відтворення. Однак пісня має зберегти всі виконавські компоненти, звучати так, як її співає народ, і, по можливості, “за обставин, за яких співається пісня, або за яких вона є частиною обряду”⁸⁷.

У своїх теоретичних висновках про шляхи розвитку й збереження автентичного виконавства П. Сокальський передбачив практичну діяльність автентичних і науково-експериментальних ансамблів 80–90-х років ХХ ст.

У другій половині ХІХ ст. пропагування традиційної творчості шляхом збирання й видання народних пісень активізувало новий напрямок, пов’язаний із відтворенням народнопісенної культури на концертній естраді. Таку популяризацію народної пісенної творчості першими започаткували в Україні Гнат Хоткевич та Порфи́рій Демущкий. Їхні концертні виконання народної пісні виявляли загальну тенденцію того часу – пропагувати опрацьований пісенний матеріал у формі сценічного відтворення. Це були перші кроки життя традиційного виконавства на сцені. Цей процес розвинувся в новий напрямок у дослідженні фольклору, який можна назвати як *реконструктивний*

(найповніше він виявив себе у 80–90-х роках ХХ ст., коли в одній особі поєдналися дослідник фольклору і концертний виконавець).

З кінця ХІХ ст. наука про фольклор і традиційне виконавство ідуть особливими шляхами. У науковців виникає потреба досліджувати пісню в безпосередньому середовищі її побутування, де виразно виявляється система народного мистецтва. Велика заслуга у цьому цілого покоління вчених, композиторів, диригентів – М. Лисенка, О. Кошиця, М. Грінченка, В. Верховинця, Г. Хоткевича, а також представників інших культур, які вивчали традиційну культуру українців (Л. Куба, Є. Ліньова).

Уперше увагу вчених привертає весь життєвий контекст фольклору (К. Квітка), активно вивчаються психологічні аспекти традиційного виконавства (Є. Ліньова), зростає інтерес до індивідуальних форм кобзарського мистецтва (М. Лисенко, М. Грінченко). Важливе місце посідають питання, пов'язані із співвідношенням виконавських манер професійного і народного хорів (Л. Куба, Є. Ліньова, О. Кошиць). Таким чином, уже сам виконавський процес стає предметом дослідження. Основна увага вчених зосереджується на репертуарі й манері його виконання.

Миколу Лисенка можна по праву вважати основоположником *контекстуального* напрямку. У його працях уперше простежуються риси *етнофонічного* підходу до аналізу народного виконавства, який згодом остаточно сформувався у методі К. Квіткі.

На основі вивчення виконавської манери кобзаря Остапа Вересая, композитор доходить висновку, що звучання голосу прямо залежить від *психіки співака*, від емоційної подачі самого тексту. При цьому особливість реального виконавського процесу прихована в манері “вимовляння” тексту. Для виконавства О. Вересая характерним був не спів у звичному для нас розумінні, а скоріше вигук, “зойк”. Цей “спів” не був навіть “оправленим у музичну оболонку”, в ньому жив “дикий і пекучий біль”⁸⁸. Особлива манера інтонування тексту доповнювалася різними мелодичними прикрасами (мелізмами, форшлаги), які виникали з творчої потреби співака, під час безпосереднього виконання. Функція різноманітних мелодичних прикрас полягала у вияві внутрішньої експресії співака й “додавання жалощів”⁸⁹.

М. Лисенко залишив небагато зразків записів народного гуртового співу. Можливо, це пояснюється тим, що композитор велику

увагу приділяв індивідуальному пісенно-романсовому стилю (записував пісні від славетних діячів української культури – Лесі Українки, М. Заньковецької, І. Франка, М. Садовського, С. Тобілевич та ін.). А можливо тим, що схопити “на слух” імпровізаційну природу народного багатоголосся й зафіксувати його адекватно у нотному тексті на той час було неможливо (адже записи на фонографі розпочалися лише на початку ХХ ст.). Однак, особливості співу народного багатоголосся він використовував у своїх опрацюваннях народних пісень та в оригінальних творах.

У листі до Ф. Колесси М. Лисенко писав: “Не знаю, як у вас у Галичині, чи й співа народ (дівчата, парубки-чоловіки) гуртом, хором пісні. В нас співа, але ніколи чотириголосним складом, рідко навіть виділя три голоси. Звичайний гуртовий спів є двоголосним. Кожен голос є тут цілком самостійний, хід мелодійний, цілком самостійна пісня; це дійсно є варіант тої первісної пісні, котрий то відходить від свого основного мотиву, то зливається з ним на якийсь короткий час, щоб знову відокремитись. Кожний такий голос у гуртовому співі є самостійний контрапункт. З цього спостерігаєте, що кращих контрапунктистів як наш люд співаючий і не вигадаєте...”⁹⁰.

Українське традиційне музичне мистецтво високо поцінювали й вивчали представники інших культур (Ф.-М. Боденштедт, Д. П. де ля Фліз, Л. Куба, Є. Ліньова та ін.).

Чеський фольклорист, учений-славист Людвік Куба, досліджуючи пісенну культуру слов'ян, значну увагу приділив українській пісенній культурі, зокрема народному багатоголосцю Полтавщини, яке він уперше зафіксував у праці “Слов'янство у своїх піснях” (1888). Народне багатоголосся вчений вважав виявом великої музичної обдарованості українців. Записуючи українські народні пісні, вчений зіткнувся з проблемою фіксації усних текстів через порушення правдивих правописних норм. У 1884 р. він писав: “*Розумію я тривогу народу, який дав світові автора “Мертвих душ” і “Ревізора” і дожився до того, що ім'я великого письменника у своєму власному звучанні Гоголь тепер нікому в світі не відоме, бо приховане воно за великоросійським звучанням Гоголь...*”⁹¹. Вчений підкреслював, що, слухаючи українські народні пісні в їх хоровому виконанні, він засвоїв два важливі закони: “*ніколи вже ми не почуємо в точності те, що одного разу почули: може, це бути навіть*

краще, але ніколи так само..."⁹². Поряд із цим висновком Л. Куба відкриває ще один, принципово важливий закон народного виконавства: *"Завжди буде гіршим замовлене, зажадане. Виконання є чисте і досконале характером, якістю лише тоді, коли спів виникає сам собою"*⁹³. Вчений висловлює думку про те, що запис народної пісні необхідно вести двома способами: насамперед, слухати безпосередній природний спів, а потім записувати те, що замовляєш співакам. Різниця між цими двома способами виконання пісні завжди виявлятиметься у виконавських засобах і рідко – в композиції хорового твору. Для української пісні, на думку Л. Куби, небажаним є слухач: *"...страх перед слухачем такий стихійний, що поширюється і на пісню... співаки переграють, перекручують і подають пісню у спотвореному вигляді, відхиляються від природності й безпосередності"*⁹⁴. Л. Куба називає цей психологічний аспект *"самозахистом пісні"*.

Значну цінність для вивчення виконавського процесу мають висновки російської дослідниці Євгенії Ліньової, зроблені на основі записів народних пісень на Полтавщині. Дослідниця виводить характерні стилістичні риси народного співу, враховуючи при цьому виконавську манеру, народну термінологію, яка допомагає краще зрозуміти закони творчості народних виконавців. Є. Ліньова вважає, що манера співу прямо залежить від *ситуації виконання* – умов камерного (закритого) чи відкритого простору. Вона зауважує, що *для народних хорів велике значення має індивідуальне темброве забарвлення голосів, що дає змогу чути у співочому колективі кожен окремих голос*.

Досі лишаються актуальними положення, в яких дослідниця розкриває основні принципи організації *народного хору* та особливі риси, що відрізняють його від професійних хорів. Професійний (учений) хор заснований на принципі повного підпорядкування цілого колективу волі диригента, в ньому індивідуальне відчуття завжди перебуває під натиском *"палички диригента"* й тому виконавці не можуть сповна висловити своє особистісне ставлення до пережитого образу. Такий хор, як вважає Є. Ліньова, володіє досконалістю ансамблю, витонченістю відтінків, *"але рідко може захопити слухача"*⁹⁵. Народний хор заснований на злитті багатьох особистостей в одне ціле. Звучання цього хору захоплює життєвою правдою, бо виконавцями керує чуття живої реальності. Такий хор *"співає не як*

одна людина, а як багато людей, одухотворених загальним почуттям любові до пісні, в якій виявляють вони свою радість і горе"

⁹⁶.

Цінні спостереження над традицією українського співу Кубані залишив видатний хоровий диригент Олександр Кошиць у книзі *"Спогади"*. У 1903 р. за порадою Миколи Лисенка він поїхав до Ставрополя. Кубанський Статистичний Комітет запропонував йому здійснити поїздки по станицях Кубані, де проживало багато українців – нащадків запорозьких козаків. За три роки Кошиць записав 400 пісень: уклав 8 зошитів (по 50 пісень у кожному) й передав їх Статистичному Комітетові. Ця робота згодом була удостоєна Золотої медалі на Етнографічній і господарській виставці Кубані. На превеликий жаль, після закінчення виставки уся його праця безслідно зникла. Лише невелику частину пісень удалося поновити за чернетками.

О. Кошиць був переконаний, що в українському співі на Кубані збереглася давня хорова традиція, що виявляла високу музичальність: *"Треба було послухати отой контрапункт, який вони (співаки – О.Б.-Ш.) утворювали під час співу вільно, спокійно, як річ не тільки самозрозумілу, а й цілком природну. Треба було чути ту вражаючу поліфонію (багатоголосся) та поверх усієї маси отой неперервний, що ніколи двічі не повторюється, узор підголоска..."*

Я не перебільшую, бо кажу зараз про колективний, хоровий голос, звук якого має своє особливе лице, живе й виразне, коли люде, що творять його, відчують ще *"щось"*, що не надається для наслідування, але що само собою утворюється, коли ідея опанує душею загалу.⁹⁷

В описах співу кубанських козаків О. Кошиць звертає увагу на специфіку виконання пісень. Вона виявлялася в особливому звуковому вислові пісні, а також і в таких засобах виразності як міміка, жест, рух.

Ось деякі з них: *"... Не можу без хвилювання згадати пісню напівсимволічну... "Ой, від низу до вершин сімсот річок ще й чотири, та всі вони в Дніпр упали, Дніпру правди не сказали..." На словах "орел летить – крильцем дзвенить, коник біжить – земля дрижить" голос міцніє, й зноситься вгору, тремтить жалібно, схвилювано, зворушуючи, так тужливо, що нема слів, щоб передати і змалювати... Широченна мелодія, цілком поліфонічного складу, пливе, як спокійна широка ріка, маса підголосків наче візерунками прикра-*

шають її; голоси, мов хвилі здіймаються, падають, сходяться, розходяться...”⁹⁸.

Особливе місце у вивченні фольклорного виконавства належить Климентію Квітці, наукові дослідження якого безпосередньо спрямовані на практичне розв’язання багатьох проблемних питань. Учений доводить, що природа народного музичного мислення не може оцінюватися естетичними нормами, характерними для музичної естетики європейської музики. К. Квітка розвиває ідеї Ф. Колесси про необхідність вивчення місцевих традицій в їх історичному розвитку і на цій основі виводить специфічні риси народного виконавства. Тому вчений убачає завдання фольклориста у виявленні стильових ознак, які відрізняють одну пісенну традицію від іншої. Він наполягав на створенні карти місцевих діалектів, яка й нині є актуальною.

К. Квітка є новатором у формуванні нової галузі фольклористики – *етнофонії*, спрямованої на вивчення фольклорного виконавства в комплексі всіх її складових частин: звуковидобування, звуковедення, тембру, специфіки побутування та ін. К. Квітка не пояснював значення терміну етнофонія, однак, вкладав у нього, перш за все, специфіку *звучання* пісні, зумовлену територіальними особливостями, місцевим говором, характером і психологією етносу. Етнофонія вивчає місцеві особливості народного співу в його безпосередньому звучанні. К. Квітка стверджував думку про те, що етнофонічні компоненти можливо засвоїти лише тоді, коли співак своїм голосом відтворюватиме народну пісню, аби на власному звучанні відчувати усі дії голосових органів. К. Квітка наголошував і на необхідності застосування якісної системи звукозапису, яка фіксувала б усі особливості виконання. Однак учений вважав за необхідне здійснювати й *словесний* опис фольклорного виконавського процесу, оскільки для пізнання стилю недостатньо лише нотного запису, бо неможливо зафіксувати те, що “відтворюється зором, а не слухом”⁹⁹.

Осмислюючи функцію фольклорного виконавства, К. Квітка застосував соціологічний підхід, у якому основне місце відводилося коментарям. Їх необхідність вчений убачав у тому, щоб представники міської культури змогли уявити “*всю побутову обстановку, смаки, почуття, мрії селян, тембри голосів і музичних інструментів, не випускаючи з виду відмінностей статі, віку, міри наближення до місцевої традиції*”¹⁰⁰.

Ф. Колесса вважав, що наукові праці та збірники народних пісень К. Квітки є найбільшим досягненням в українській фольклористиці. Він писав: “Багатство мелодичного матеріалу, яке довелося зібрати Квітці, показує, що й тепер ще не запізно братися за збирання українських народних мелодій, однак таку роботу не можна залишати на відкуп охочих одиниць, а слід би її повести дорогою планових, добре субвенціонованих екскурсій, що систематично простежували б різні, досі ще не використані для музичної етнографії сторони української території...”¹⁰¹.

За останні роки нові технологічні засоби фіксації нотного запису, як і сам нотний текст, значно вдосконалилися. Та хоч би якою досконалою виявилася партитура, що в першу чергу відтворює звуковисотну і ритмічну організацію тексту, сама собою вона не виявляє цінності: за її межами завжди залишаються найістотніші сторони виконавського процесу (тембр, звукоутворення, інтонування, діалектні особливості мовлення, дихання, фразування та ін.).

Нотний текст виявляє цінність тоді, коли виконавці володіють слуховим передчуттям її звукового образу. Ідеї К. Квітки про словесний опис усього фольклорного процесу актуальні й нині.

Для сучасного хорового виконавства, яке відтворює обрядовий фольклор на концертній естраді, актуальними є маловідомі праці Василя Верховинця “Веснянка”, “Українське весілля” (1912), “Теорія українського народного танцю” (1919). У них автор постає як практик і теоретик у сфері сценічного втілення українського фольклору. В. Верховинець подає цілісну систему виховання на основі весільного та обрядового фольклору, розробляє теорію народного танцю, що стала основою розвитку професійної хореографії в Україні. Арешт радянськими каральними органами перервав творчо-наукову працю видатного подвижника на ниві розбудови української культури.

Період “творення” радянської культури (а точніше – не-культури), який активізувався у 30-х роках ХХ ст., висунув “нові” естетичні вимоги. Це був шлях, спрямований на винищення, уніфікацію й нівеляцію традиційної культури. Тому всі дослідження того часу мали насамперед ідеологічний характер, а всі досягнення українського етномузикознавства попереднього періоду було піддано замовчуванню і відкинуто на довгі роки. Традиційне виконавство замінено штучним поняттям “радянський фольклор”, що на нього покладалося ідеологічне

завдання оспівувати “нове” життя і його вождів. Усі ці пісні називали народними, а по суті це була фальсифікація української традиційної культури. Для “творення нової радянської культури” готували й відповідних фахівців – фольклористів, диригентів, музикознавців.

Американський дослідник Вільям Нолл у праці “Трансформація громадянського суспільства” (1999) глибоко і всебічно проаналізував процес вигублення української традиційної культури. Основним джерелом його дослідження стали живі свідчення людей (4000 осіб), опитаних упродовж 1993–1995 рр., які були очевидцями нищення їхнього культурного світу. В. Нолл стверджує, що колективізація 20–30-х років ХХ ст. принесла не лише незліченні людські жертви, але й водночас знищила давню обрядову основу селянської культури, соціальну структуру й перетворила її “на неоковирну копію міських норм життя, яку задумали і контролювали відповідні організації активістів”¹⁰².

Чітко організована “радянська культура” передусім спрямовувалася на нівеляцію регіональних пісенних традицій. Класична академічна хорова традиція, яку започаткували у диригентській практиці М. Лисенко, М. Леонтович, К. Стеценко і продовжили О. Кошиць, Д. Котко, Н. Городовенко, у 30-х роках була перервана.

У 40-х роках ХХ ст. виникає новий напрямок у хоровій культурі – народне хорове виконавство, яке охопило всі сфери хорової культури України. Особистість диригента бере на себе функцію “наукового” інтерпретатора фольклору. Цей процес негативно впливав на розвиток традиційної пісенної культури, витісняючи її й трансформуючи саму її сутність. У результаті цього традиційна культура нині опинилася на межі повного зникнення.

У 80–90-х роках ХХ ст. відроджується інтерес до виконавського процесу у фольклорі. У працях сучасних етномузикологів фольклорне виконавство розглядається в різних аспектах: С. Грица, досліджуючи епіку, розглядає питання музичного мислення “загального” і “спеціального” середовища,¹⁰³ А. Іваницький аналізує особливості співочих стилів у різних регіонах України,¹⁰⁴ праці О. Мурзиної розкривають соціально-психологічні характеристики співочого колективу,¹⁰⁵ О. Смоляк досліджує виконавську специфіку весняної обрядовості Західного Поділля.¹⁰⁶ Для хорової практики особливо цінними є праці етномузиколога Б. Луканюка про особливості композиторського фольклоризму М. Леонтовича.¹⁰⁷



Людвік Куба



Станіслав Людкевич



Климентій Квітка



Філарет Колесса

У 80–90-х роках ХХ ст. у середовищі міста відроджується *реконструктивний* напрямок у дослідженні фольклору, зосереджений на виявленні специфічних виконавських стилів різних регіонів України. Творцями цього напрямку стали молоді етномузикологи, які поєднали дослідницьку роботу й безпосередню практичну реалізацію її результатів у своїх колективах. Це такі вчені-практики як С. Єфремов, В. Осадча, Г. Лук'янець, А. Гуріна, Ю. Кондратенко, Р. Гусак, М. Хай, І. Клименко, А. Коропниченко та ін.

§3. ХАРАКТЕРИСТИКА РЕГІОНАЛЬНИХ ПІСЕННИХ СТИЛІВ

Відродження і збереження традиційних форм фольклору може бути результативним лише завдяки глибокому вивченню регіональних пісенних традицій. Вивчення місцевої специфіки співу та її творче використання в мистецькій практиці необхідне для реалізації багатьох практичних завдань, а також для осмислення витоків національної культури. Без цих глибинних коренів хорова культура не може розвиватися повноцінно. Вона повинна постійно житися витоками етнічної культури й керуватися за законами Світу, зберігаючи в собі безпосередній зв'язок людини з Природою й Космосом. Бережливим ставленням до первинної основи культури ми протидіємо процесам її нівеляції й уніфікації, забезпечуємо можливість хоровій культурі розвиватися в усьому її розмаїтті.

Українська музична культура багата регіональними народнопісенними традиціями, які свідчать про її великий духовний потенціал. Кожен із цих живих осередків культури вирізняється з-поміж інших своїми талантами, пісенними стилями, які формуються під впливом багатьох життєвих чинників: історії й природи краю. Питання регіонального співу дуже мало досліджене в українському етномузикознавстві, хоч практичного вивчення цієї етномузикологічної основи потребують передусім багато хорових колективів.

Регіональні традиції стали результатом багатовікової етнокультурної селекції на теренах України й трансформації культурних традицій сусідніх народів.

вого. Дві останні групи говорів сформувалися лише на початку XVIII ст.¹¹⁴

Діалекти мають безпосередній вплив на формування літературної мови. Давньоукраїнська літературна мова сформувалася на народній основі — в результаті конвергенції територіальних мов-діалектів північної та південно-західної зон. Цією мовою писали літописи, драми, наукову літературу (М. Смотрицький, І. Ужєвич), вона не відрізнялася від народної поезії.

Церковнослов'янська мова, яку створили Кирило та Мефодій на основі південнослов'янських діалектів, була привнесена в Україну водночас із запровадженням християнства. Цю штучну мову було сформовано насамперед для культових потреб, її поширювали серед слов'янських народів — нею писали церковні книги, вели церковні відправи, її розуміли, але нею не говорили, бо для народу вона була чужа. Та з часом в Україні культово-літературна церковнослов'янська мова витісняється живою народною, й натомість формується давньоукраїнська літературна мова.

Через те, що українські землі тривалий час належали різним державам, давньоукраїнська літературна мова не могла нормально функціонувати як єдина для всіх регіонів. На початку XVIII ст. у східній Україні її заборонено указом російського імператора Петра I і замість неї запроваджено слов'яноруську мову (звужено в Московщині церковнослов'янську). В західній Україні давньоукраїнська літературна мова збереглася ще до початку XX ст.

Нова українська літературна мова сформувалася у двох різновидах: західноукраїнському й східноукраїнському¹¹⁵, які відрізнялися регіональними діалектними особливостями. Однак, основа нової української літературної мови закріпилася за середньонадніпрянським діалектом. У літературі особливості цього діалекту відбилися у творчості І. Котляревського, Г. Квітки-Основ'яненка, Т. Шевченка, Є. Гребінки, П. Мирного, Григорія та Григора Тютюнників та ін.

Нерівномірність розвитку літературної мови в різних регіонах України спричинила ситуацію, коли окремі регіони на різних етапах історії виступали репрезентантами загальнонаціонального. Оскільки середньонадніпрянський діалект Києво-Полтавського регіону став основою літературної мови, то, природно, за ним закріпилося поняття центру України.

Ця позиція правомірна в плані формування літературних процесів. Однак мова літератури і музична інтонація — це різні культурні явища. Якщо мовні процеси досить легко регулюються соціально-культурними установами, то інтонаційні процеси консервативніші в силу своєї підсвідомої природи.

У зв'язку з цим орієнтація на центральний регіон як на єдиного репрезентатора загальнонаціонального стилю досить умовна. До того ж саме поняття *загальнонаціональний стиль* досить умовне стосовно пісенної традиції. Адже загальнонаціональне вміщує в собі всю суму знань того, що реально існує у співочій практиці народу. Нині це питання лише починає набувати актуальності.

Якщо за робочу гіпотезу взяти тезу Ф. Колесси, що «українські народні пісні, відповідно до території, з якої походять, виказують доволі значні відміни»¹¹⁶, і це дає можливість говорити про «... окремі музичні діалекти, що здебільшого покриваються діалектами мови»¹¹⁷, то в українському фольклорі можна виділити три ареали автохтонного побутування фольклору: *північний* (пісенна культура Полісся), *південно-східний* (пісенна культура лівобережної й степової України) і *південно-західний* (пісенна культура Волині, Буковини, Галичини, Поділля, Закарпаття).

Формування місцевих пісенних традицій відбувалося протягом тривалого історичного періоду під впливом багатьох чинників. З одного боку, це чинники, які мають *довготривалий* характер і сприяють збереженню, перш за все, консервативних елементів місцевої традиції. До них належать природне довкілля, господарсько-побутовий уклад, діалектні особливості мови, зумовлені ізоляцією регіону від впливу інших культур.

Природне довкілля формує особливий емоційний стан у виконавців. Через різні природні ландшафти різняться між собою й народні пісні: *протяжні степові пісні* відмінні від пісенних стилів *гірських місцевостей* і *лісової смуги Полісся*.

По-різному звучать голоси народних співаків на відкритих просторах і серед гірських рівнин — на полонинах. Ось як про це пише дослідник Лемківщини О. Торонський: «Ніколи пісня горянок не промовляє так переконливо до людини, як увечері, коли навколишня природа окутується в таємничу темноту. Хто цього не зазнав, нехай вийде при світлі місяця на тихі луки і тут в самоті прислуха-

ється до співу лемківських дівчат, що сходять з молоком від кошар, нехай прислухається до фуярок і сопілок югасів. Поділля такого дива не знає. Звичайно буває ще й таке, що одна дівчина почне співати, її пісню відразу підхоплює друга, далі третя і так по всіх навколишніх горах і пагорбах лине ця пісня.

Парубки співають мало, під час роботи їм ніколи, хіба що пасучи худобу поперемінне співають та грають на сопілках і фуярках, а також на забавах. Дівчата і жінки на танцях не співають. Мелодії фуярок і сопілок завжди сумні й тужливі¹¹⁸.

Значний вплив на формування місцевих традицій має господарський уклад кожного регіону, який зумовлює й формує пісенні жанри регіону. Так у місцевостях, де переважало хліборобство, важливу роль у місцевому репертуарі мають календарно-обрядові пісні. Тут переважає гуртовий жіночий спів, характерний для умов відкритого простору. Натомість у регіонах південно-західних областей України культивуються домашні форми господарювання жінок (вишивка, писанкарство, ткацтво), що виявляється в перевазі індивідуальних форм жіночого співу.

Ансамблева народна традиція чоловічого співу, характерна для західних гірських регіонів, найвиразніше виявилася у лемків, тут чоловічий гуртовий спів домінує у порівнянні з жіночим.

Збереженню давніх форм календарно-обрядової пісенності в окремих регіонах сприяла ізоляованість тих місцевостей від впливу інших культур. Наприклад, народнопісенна культура Полісся і нині демонструє глибоку архаїку, яка законсервувалася тут від давнини.

Значний вплив на формування специфіки народного співу справляють також особливості розмовної мови. Специфічне темброве забарвлення вокального звуку народних виконавців обумовлене особливостями мовної інтонації певного регіону. Характер вокалізації пісенних текстів залежить насамперед від того, наскільки у співі переважає словесно-смысловий текст чи його окремі склади, чи місце мають семантичні вигуки.

Крім довготривалих чинників суттєвий вплив на виконавську манеру фольклорного матеріалу мають *короткочасові* чинники ситуативного характеру. Сюди належать такі складові: ситуація виконання, в якій реалізується "живий" процес піснетворчості, індивідуа-

льні особливості виконавця, психофізичний стан співака, і час виконання пісні. "Спів жінок особливо привабливий, коли вони працюють увечері при місяці. Тихий вечір, погоже небо, гарне світло місяця, свіже повітря вже самі по собі мають щось прекрасне, таємниче, що хвилює душу і наповнює її якимсь святим захопленням. Набагато благодатнішим і зворушливішим є діяння природи на людину, якщо вона, спілкуючись з природою, слухає сумну, тужливу мелодію, хоч слів до неї і не розбирає. Мені здається, що якби якась людина, яка ще не зовсім зіпсована, ще вразлива на добро, ще з останньою іскоркою благородства в душі, мала в той час які-небудь погані наміри, то, почувши ці мелодії, мусила б відкинути все зло зі свого серця, відчувти милосердя Сотворителя"¹¹⁹.

Особистість виконавця, його творча обдарованість мають першорядне значення у формуванні художніх еталонів регіонального співу. Адже чим обдарованіший співак, тим багатша його творча фантазія, а отже розмаїтіше виявляються його виконавські пісенні інваріанти. Кожен співак має свою індивідуальну манеру виконання, що робить його спів неповторним і легко впізнаваним. Тому в окремих регіонах України (насамперед у західних) окремі виконавські манери співу позначають іменами співаків, які найхарактерніші для даної місцевості.

Ситуація й час виконання народних пісень прямо залежать від функції пісень. Пісні обрядові (колядки, веснянки, купальські, обжинкові) не можуть виконуватися будь-коли й за будь-яких обставин. Вони чітко приурочені до річного календарного циклу, і народні співаки пісню літнього циклу не заспівають узимку чи навпаки.

Поряд із чинниками, які сприяють замкнутості певної фольклорної традиції і внаслідок цього – збереженню її іманентних властивостей, є ряд інших чинників, які впливають іззовні на традицію й таким чином сприяють її урізноманітненню.

У процесі розвитку народнопісенна традиція зазнала впливів інших пісенних культур. Український учений С. Людкевич називає пісні, які проникали із сусідніх регіонів, "*напливовими піснями*". Так, наприклад, серед карпатського регіону показовими є лемківські пісенні стилі, на формування яких певною мірою впливали польські, угорські й словацькі пісні.

На Гуцульщину й Буковину значний вплив мала румунська культура, яку в ці регіони заносили насамперед цигани.

Народнопісенна традиція зазнала видозмін і під впливом церковної культури, в основному це відбувалося в західних регіонах України. Під впливом культових співів виросли нові жанри народного співу з яскраво виявленою гармонічною функціональністю, виразною хроматизацією інтервалів, системою відхилень і модуляцій. Сучасний стан традиційного виконавства свідчить, що кантова традиція розспіву народних пісень у дво- чи триголосому гармонічному викладі з терцовою второю активно культивується в західних регіонах.

Загалом, адаптація іншостильових елементів місцевої традиції проходила у двох напрямках. В одних випадках традиція народного співу збагачувалася новим матеріалом, який “нанизувався” на місцевий пісенний стиль і, асимілювавшись, сприймався вже як свій; а в інших випадках — йшло нівелювання специфічних рис народного співу, який штучно “підтягувався” під гармонічну фактуру.

Нині на території України найвиразніше виявляються такі регіональні пісенні стилі: Полісся, Лемківщина, Наддніпрянщина, Поділля, Буковина.

Північний ареал

Північний ареал охоплює територію уздовж північних кордонів по обидва береги Дніпра й поділяється на Західне й Східне Полісся. Західне Полісся охоплює Волинську й Рівненську області, а Східне Полісся — Житомирську, Київську, Чернігівську й Сумську. До Західного Полісся входять також колишні українські землі Берестейщини (нині Брестська область у складі Республіки Білорусь) та Підляшшя (нині у складі Польщі).

Назву Полісся споріднюють зі словом ліс, лісною місцевістю чи місцевістю біля лісу¹²⁰. Своєрідність і специфіка цього регіону найвиразніше виявляється в архаїчності обрядової піснетворчості, у виробках художнього ткацтва, які зберегли розмаїту техніку вишивок й декору. Пісенна культура Полісся стилістично різноманітна, що найвиразніше розкривається у виконавській манері. Можливо, це пояснюється тим, що культуру західної й східної частини цього

регіону творили різні племінні групи: це племена склавінського походження (древляни, північні волиняни) й племена роменської культури (радимичі, сіверяни)¹²¹. Тому й історія Східного Полісся відмінна від історії Західного Полісся.

Полісся культивує гуртовий спів календарно-обрядових пісень, які сягають глибин східнослов'янської етногенетичної спільноти, та ліричні пісні, які витворилися історично пізніше. Давні календарні пісні цього регіону представляє унісонно-гетерофонна традиція хорового співу. Вони призначені для співу у відкритих просторах, і їх тут називають “голосними” піснями. У їх звукоутворенні основна роль належить грудним резонаторам. Звук міцний і темброво багатий. У народі кажуть: співати їх треба так, щоб в одному селі заспівалося, а в іншому відгукнулося.

Для цих пісень характерним є “крикливий” тип інтонування, зумовлений функціональною спрямованістю цих пісень. “Крикливе” інтонування виникає в результаті особливого звукоутворення. Звук формується максимально зібрано, в результаті чого виникає відчуття звукового прямолінійного й вузького струменя, а сама звукореалізація сягає максимальної голосової теситури вже наче “не співу”, а “крику”, навіть у тих піснях, діапазон яких невеликий.

Незвичної мелодійної широчині й вільності поліським пісням надавало розтягування в каденціях на фермато ладо-опорних звуків наспіву. Цю особливість поліського співу відзначав ще Ф. Колесса: “Тільки на Поліссі зустрічав я закінчення пісень такою довженною ферматою, що виповнює три до п'яти цілих нот; це виглядає так, ніби співець залюбки вслухувався у звук власного голосу серед поліської пущі, бажаючи її все ж таке чимось оживити. Ці рівні лінії довжених фермат якось дивно гармонізують із одностайністю поліського краєвиду”¹²².

До своєрідної манери інтонування календарних пісень, особливо весняного циклу, належить недоспівування останніх складів тексту. І хоч ця особливість притаманна й іншим регіонам, однак тут має свою яскраво виявлену специфіку. Як правило, веснянки та обжинкові пісні на Поліссі закінчують своєрідною “гуканкою”. “Гуканка” має таку послідовність: голос виконавиці обривається на недоспіваному складі, а далі йде “розщеплення” голосів: частина співачок “підхоплює” недоспіваний склад, не змінюючи при цьому тональної

висоти. Декілька інших співачок квартою вниз відходять від заданої висоти, а решта у верхній теситурі “гукають”, вигук завершується поступовим гліссандо вниз. Цю манеру співу нині активно використовують композитори в сучасних хорових партитурах.

Характерною особливістю місцевого співу на Поліссі, надто в протяжних піснях, є “вокалізація шиплячих” (Ф. Колесса). Вона є наслідком прагнення співака передати специфіку поліської говірки у співі. Як зазначив Ф. Колесса, вокалізація приголосних характерна й для інших регіонів, коли співак проймається актом співу, “... все ж таки ніде не надуживають її так дуже й не посувають до такої крайності, як саме на Поліссі”¹²³. Але на Поліссі “шелестівки” (Ф. Колесса) мали індивідуальні ознаки. Відриваючись від голосної, приголосний звук або залишався один (сь-ве-ча), або невиразно вимовлявся з голосними (и, і, е) і виступав уже як окремий звук мелодії (я-с(і)-не-й). Шелестівка видозмінює вимову тексту, зміст якого відразу важко зрозуміти. Крім того, шелестівки подрібнюють ритмічний малюнок, розділяючи тони мелодії в залежності від їх кількості. Такий принцип вокалізації шиплячих, неприпустимий для академічного співу, де приголосні й шиплячі майже не вимовляються, а голос наче б легко доторкується до них, однак “осідає” завжди на голосних звуках.

У практиці хорового співу академічної писемної традиції вокалізація пісенного матеріалу залежить, насамперед, від фонетичних особливостей мови. У мовному плані поліський діалект найбільш відмінний від інших регіонів у відтінках фонем і артикуляцій. На Поліссі, окрім фонем, характерних для літературної мови, є їх різновиди – дифтонги. Вони являють собою два звукові елементи, злиті в один склад (уе, іе, уо, уи, уі), наприклад куонь, вуіл, діед). Розспівування за тонами окремих звуків створює додаткове скандування складів, своєрідне “гакання”. Цей спосіб співу залежить від емоційного та психічного стану співака й передає особливості мовного діалекту цього регіону.

Адже найголовнішими ознаками у східних і західних північних діалектах північного ареалу, окрім наявності дифтонгів та усічення закінчень у словах, є:

- а) поширення приставних приголосних (г, в, й) перед голосними: гоко (замість око), воірки (замість огірки), йулиця;
- б) збереження двоїни: дві відрі, дві селі;
- в) закінчення ей у іменниках: бабей, рукей, ногей¹²⁴.

Ф. Колесса зазначав, що для поліських пісень характерним є такий різновид співацької манери як *конкатенація*. Це окрема вставка, яка єднає строфи чи ритмічні рядки в “один безперервний ланцюг (catena), порушуючи симетричний уклад частин унаслідок постійних повторень, ослаблюючи... сконденсовану форму пісні”¹²⁵. Внаслідок такого способу співу пісня виявляє кілька варіантів: в одних випадках звучить конкатенація, а друга пісня співається без неї, виявляючи багату ритмічну схему.

Хорова унісонно-гетерофонна традиція співу обрядових пісень Східного Полісся відмінна від Західного Полісся тим, що в останньому відсутнє орнаментальне оздоблення наспіву. Натомість виконавці Західного Полісся (особливо на Рівненщині) за подібного “насиченого” типу інтонування збагачують у живому інтонуванні звукову матерію розвиненою орнаментикою. При хоровому співі календарних пісень незбігання кожного голосу створює своєрідну “переривчатість” наспіву, який неможливо адекватно зафіксувати у нотному тексті.

Загалом на Поліссі “немає надто розвиненого розспіву, зате є нахил до мережання мелодій у межах невеликого звукового поля...”¹²⁶.

Для Полісся характерним є й поліфонічний спів. Дво- і триголосий спів виявляє особливість багатоголосого мислення поліщуків. Цей різновид “народного контрапункту” заснований на глибокому знанні традиції й доброму самодоборі народних виконавців, які в процесі співу постійно “відшліфовують” свої партії.

Народна поліфонія поліщуків вирізняється тим, що кожен голос має свою самостійну мелодію, й голоси не підпорядковуються один одному. Поліський двоголосий спів, як зазначає Ф. Колесса, відрізняється від двоголосого співу, який іде паралельними терціями чи секстами і характерний для західних регіонів України, що є наслідком впливу церкви чи школи.

Південно-східний ареал

Південно-східний ареал охоплює великий територіальний простір. Це південна частина Київщини, Сумщини й Чернігівщини, а також Полтавська, Харківська, Луганська, Кіровоградська, Дніпропетровська, Черкаська, Донецька, Одеська, Миколаївська,

Херсонська, Запорізька області та Крим. Діалектна мова південно-східного регіону поширена також на українських етнічних землях, які тепер перебувають у складі інших держав – Кубань, Курщина, Воронежчина (Росія) та в діаспорі – на півночі Киргизії, на сході Казахстану та Далекому Сході Росії.

Південно-східна діалектна мова витворилася на основі середньо-наддніпрянського діалекту, який почав формуватися ще в XIII–XIV ст. шляхом взаємодії північно-східного й південно-західного діалектів¹²⁷. У XVI–XVII ст. середньо-наддніпрянський діалект охоплював основну частину українського народу. Його різновидами стали степовий і слобідський діалекти, які сформувалися пізніше (XVI ст.).

Південно-східний ареал у результаті впливу і взаємодії різних пісенних культури витворив дві самобутні традиції народного хорового співу. Перша заснована на підголосково-поліфонічному багатоголосі (поширене у степовій та лісостеповій частині), яке репрезентує автентичну культуру цього регіону. Друга традиція заснована на кантовому розспіві народних пісень. Обидві традиції найвиразніше виявилися в пісенних школах Київської, Полтавської, Черкаської областей.

Пісні цього ареалу вирізняються самобутньою виконавською манерою, яка найвиразніше постає в пісенній підголосковій поліфонії. В основі репертуару – пісні історичної, соціальної, любовної та сімейно-бутової тематики.

Гуртовий підголосковий спів проникливо описав наприкінці XIX ст. видатний чеський учений Людвік Куба. На Полтавщині його вразила чоловіча традиція співу, яку нині вже майже втрачено. Її сутність учений характеризував так: “До розмови раптом увірвався спів, що долинав звідкілься зблизка. А надто самотня мелодія вибагливо звивалася, і коли до неї приєдналися інші голоси, вона перекочувалася у повітрі чудовою гармонією з усією запальністю цього південного краю.

Безтактно порушую розмову і питаю з нетерплячістю і допитливістю дитини: “Що це?”

“Це столярі”, – відповів Агафон Іванович з таким спокоєм і недбалістю, з яким здивуванням і нетерпінням запитував я.

“Та де вони цього навчилися? Від кого?” – запитую я з тим більшим здивуванням, що це був такий спів, кращий за який важко собі уявити.

Техніка виконання була подиву гідною та загадковим залишалася ще основне питання: хто саме творець цього незвичайного мистецтва? Хто автор цих композицій?

Агафон Іванович каже: “Та від кого б вони вчилися? Самі від себе. Адже це неписьменні люди. І в цьому нема нічого незвичайного”.

...Тут, виходить, сприймають це незвичайне мистецьке чуття і талант народу як явище само собою зрозуміле і буденне!

“У міському саду майже кожного дня так співає сорок-п’ятдесят чоловік разом”, – зауважила одна з дівчаток¹²⁸.

Підголосково-поліфонічна манера співу сягнула вершин виконавської майстерності у жіночому ансамблевому співі. “У нас чоловічий хор зараз ви почуєте рідко, а в польових роботах вони ніколи не співають. За жінками ведеться право розспівувати всюди. Тому вона, не соромлячись, якщо і заспівала, то заспівала голосно, на все горло...”¹²⁹.

В інтонуванні цих пісень спостерігається момент поступового підвищення абсолютної висоти звучання, що виступає одним із засобів посилення напруги при виконанні пісень від початку й до кінця. Створюється враження, що пісня начебто “витягується” з нижніх регістрів угору. Структура пісень підголоскового складу нагадує “пірамідальну побудову” (О. Молдавін), у якій поєднується верхній імпровізаційний підголосок – вивід і нижня, найчастіше розгалужена основа мелодії, яку співає більшість співаків. Місцеві пісенні традиції по-різному виявляють і визначають стильові різновиди багатоголосся: міру розгалуженості й мелодійної самостійності виводу і його темброво-регістрову характерність.

Південно-східна підголоскова традиція поєднує в собі два різні типи виводу, за якими можна виявляти пісенні регіональні школи. Так, на Полтавщині виконавці володіють “горловим” і “голосовим” (тонким) підголоском. Горловий підголосок виникає при використанні грудних резонаторів, звучить соковито і наповнено в нижніх і середніх голосах.

“Тонкий” підголосок акцентує на тому, що мелодія йде у верхньому голосі, а нижній бас дублюється в октаву. Цей вид підголоска використовує головний резонатор, що надає звучанню теплого відтінку. Збалансованість голосів по вертикалі наближує цей вид багатоголосся до традиції кантового розспіву.

Вивід надає співові особливої краси й неповторності. Саме в умінні “виводити” пісню приховане високе мистецьке уміння і майстерність виконавця. І цим мистецтвом володіє не кожен народний співак, а справжній народний професіонал, носій народної традиції. Тому в різних місцевостях вивід має багато найменувань, які іноді говорять про його характер. А. Іваницький, досліджуючи народне багатоголосся, подає такі назви виводу в різних регіонах: *тягло* (Полтавщина), *горак* (Рівненщина), *подвоженка* (Сумщина), *тоньчик* (Черкащина й Чернігівщина), *пудводити* (Київське Полісся), *брати вгору* (Полтавщина), *гласить* (Чернігівщина).¹³⁰

Пісні підголоскової поліфонії вирізняються різноманітністю ритмічних і мелодійних варіантів, які виявляються в окремих голосах. Джерелом цих варіантів є творча імпровізація виконавців, яка наперед не закріплюється за певними куплетами, а виникає в процесі розспівування пісні. В пам’яті зберігається лише інтонаційно-ритмічний контур мелодії, а всі деталі додаються в процесі живого інтонування пісні.

Південно-західний ареал

Південно-західний ареал автохтонного побутування фольклору складається з кількох регіонів, які вирізняються своєрідністю й специфічністю місцевих регіональних традицій.

Це зумовлено тим, що мова давніх східнослов’янських племен – волинян, уличів, тиверців і білих хорватів, яким нині відповідає населення південно-західної України, мала багато виразних відмінностей. Нині до цього діалектного ареалу відносимо Волинь, Поділля, Галичину, Буковину, Закарпаття.

Південно-західні діалекти мають дрібну диференціацію й відмінні різновиди: волинсько-подільські, галицько-буковинські (зокрема наддністрянський, покутсько-буковинський, надсянський говори), карпатські (об’єднує бойківський, закарпатський та лемківський говори).

На творення й побутування фольклору в цих регіонах великий вплив справив характер життя людей у гірській місцевості. Як правило, хліборобство у гуцулів, лемків, бойків і буковинців займало другорядну роль (у порівнянні з хліборобською культурою східної

України), оскільки гірська місцевість не давала можливості повністю освоювати землю. Тому кожен регіон витворив свій тип господарювання, окрім засівання землі. Так, на Гуцульщині переважали сплав лісу, випасання худоби на полонинах, художні ремесла, на Лемківщині – рільництво, дьогтарство, різьблення по дереву, на Бойківщині – вишивання, килимарство. Характерною особливістю цих регіонів є створення сімейних шкіл, що сприяло живучості духовно-господарських традицій і їх безпосередньому передаванню від покоління до покоління.

Цей вид діяльності сприяв формуванню, культивуванню й розвиткові переважно індивідуальних форм народнопісенної творчості. Гуртовий спів у цих краях не мав такого поширення, як у центральних регіонах. Фактично весь пісенний репертуар у південно-західній Україні визначався індивідуальним виконавством, у якому основна роль належала високообдарованим носіям традиції. Тут вони користувалися особливим ставленням, повагою і довірою.

У північному й східному ареалах гуртовий спів є характерним для обрядового фольклору. Обрядові пісні побутують у двох різновидах: одні співають згідно з давнім хліборобським (передхристиянським) календарем колядки, веснянки, русальні, купальські, обжинкові, а інші виконують у найважливіші моменти родинного життя весільні та христинні пісні. Виконання цих пісень хором свідчило про їхнє давнє походження. “На глибоку старовинність обрядових пісень указує, між іншим, те, що всіх їх, із винятком голосінь, співають не монодично, але цілим хором, а в гаївках та при весіллі переспівуються і два хори, причому слова, музика, танок і драматична дія сплітаються в одну синкретичну (сполучену) цілість хорової гри, як це бувало, наприклад, у старогрецьких Діонізіях”¹³¹.

Цікавим явищем у північному й східному ареалах є гуртовий спів “на вулиці” або “на кутку”. Ця традиція поширюється на пісні пізнішого (у порівнянні з обрядовим співом) походження – ліричні, жартівливі, побутові, заробітчанські. У західних регіонах України вона своєрідно виявляється у чоловічих співах, який тут поширеніший, ніж на сході. Тому диференціація пісень на “чоловічі” та “жіночі” й донині зберігається в цьому ареалі.

Якщо загалом порівнювати характер співу західного ареалу зі східним, то на заході виразно простежується культивований віддав-

на “камерний” спів, який стосується сили звуку і його тембрового наповнення. М’яка, тепла манера звукоутворення є наслідком психологічного спрямування співу “для себе” (Л. Куба). Весь життєвий уклад людей у західних регіонах сприяв виробленню такого типу спілкування засобами співу. Бо для народних співаків “значно приємніше, коли він ... *співає* сам, ніж коли *слухає* найдосконаліший спів”¹³².

На традиційний спів західного ареалу впливала міська культура, насамперед естетика співу романсової традиції. Під її впливом розвинулася гомофонно-гармонічна традиція розспівування народних пісень, характерною особливістю якої є фактурна збалансованість голосів. Голосоведення тут завжди підпорядковувалося гармонічній вертикалі, а середній голос малорозвинений у триголосому розспіві. Церковний спів закріплював цю традицію й вона згодом сприймалася як автентично народна й ширилася на весь західний ареал.

Для гомофонно-гармонічної традиції співу імпровізаційність не характерна, а голосоведення не виявляє варіантних видозмін.

У західному ареалі особливості інтонування пісенного матеріалу зумовлені надзвичайно розвиненою тут інструментальною музикою. Спів із супроводом народного інструменту є одним із найпоширеніших видів музикування. Вокальні жанри підпорядковуються фонетичним особливостям розмовної мови, віршовій ритміці тексту і не виявляють схильності до розспіву. Інтонування наближене до “розмовного співу” (до речі, такий вид співу в академічній хорovій традиції П. Муравський визначає як “співати розмовним звуком” і називає його неестетичним співом для класичної традиції). С. Людкевич, характеризуючи особливості народних пісень західноукраїнського регіону, зазначав, що мелодичний елемент безпосередньо пов’язаний і залежить від ритміки тексту, тому менш самостійний, ніж пісні українські (в розумінні східноукраїнські – *О.Б.Ш.*), “в яких мелодія навіть у строго ритмічних формах емансипується від (речитативної) ритміки тексту”¹³³.

Лемківщина

У Карпатській Україні особливим регіоном є Лемківщина, доля людей якої у ХХ ст. склалася найтрагічніше. *Лемки* – прадавнє коліно українського народу – одвіку проживали по обидві сторони

Карпат, у Бескидах (нині територія сучасної Польщі й частково Словаччини).

Горді, волелюбні люди в злагоді з питомою природою творили своє духовно-господарське життя. Та наприкінці 40-х років ХХ ст. природний процес культурного саморозвитку лемків злочинно порушено актом насильного виселення їх із рідних місць у різні регіони Радянської України та на північно-західні землі Польщі. Вирвані зі свого віками сформованого геоетнічного середовища, лемки довгий час не втрачали глибинної основи своєї культури. Але, зазнавши впливу нових геоприморних умов, культура лемків значною мірою почала втрачати свою самобутність. Однак за радянських часів трагічну долю лемків цілком замовчували, а натомість пропагували, що “творчість українців-лемків... на повний голос уперше зазвучала в нових соціалістичних умовах, не втрачає самобутніх рис, вироблених століттями”¹³⁴.

Найбільшої руйнації зазнала культура тієї частини лемків, яких виселили у південно-східні степові області України. Це середовище було чуже для світосприйняття лемків-горян, які витворили свій культурний світ у гірських ландшафтах. Це пророче відчув великий український поет з Лемківщини Богдан-Ігор Антонич, який ще на початку ХХ ст. писав: “Як тяжко лемкам на рівнині...”.

Народнопісенна культура лемків позначається виразними самобутніми рисами. Вони виявляються, зокрема, у структурі пісні – умінні об’єднувати в пісні дво- чи трирядкові строфи, а іноді одна строфа може закріпитися як пісня. Часто в одну пісню виконавці додають декілька строф з інших пісень. Така структура пісні сприяє виявленню різних сторін життя лемків, вона найбільш відповідає їхній яскравій емоційності, намагання розкрити індивідуальність кожного співака. Функції цих пісень близькі до гуцульських коломийок і польських краков’яків. Ця коротка форма народних пісень дає співакові простір для творчої фантазії, в ній відбувається безперервний процес творення й закріплення все нових наспівів, у ній якнайкраще відтворюються всі деталі людського переживання.

Багата також ритмічна будова лемківських пісень. Найбільше лемки полюбляють змішані ритми ($\frac{2}{4} + \frac{3}{8}$, $\frac{2}{4} + \frac{6}{8}$, $\frac{5}{8} + \frac{3}{8}$ і т.д.). Улюблене “ей”, “гей”, “ой”, “та”, “а” сприяє подрібненню ритмічного малюнка, надаючи пісні оригінального й несподіваного ритмо-руху. Ці вигукі не мають конкретного значення:

Ей, гори, муї гори,
Гей, ляси, муї ляси,
Де ся поподили,
Ей, наши давні часи?¹³⁵

Вони не плануються співаками наперед, а імпровізаційно додаються в процесі виконання як вияв підвищеної емоційності. Великий вплив на формування лемківських пісень мали “напливові” (С. Людкевич) мотиви, які запозичувалися з народної творчості сусідніх народів – поляків, словаків, угорців. Як зазначає Ф. Колесса, у лемківських піснях найулюбленіші метро-ритмічні типи – $3/8$, які у лемків виникли під польським впливом, зокрема мазуркових ритмів; а часті синкопи, без яких не обходиться жодна лемківська пісня, найочевидніше виникли під впливом мадярської народної музики¹³⁶.

Лемки, як і всі українці, дуже співучі. *“Яку б роботу жінка не виконувала, чи то жне, чи заграбує, чи доїть корову, чи меле на жорнах, – завжди її роботу супроводжує пісня. А дівчина співає при кожному занятті, в любий час. Вона мовчить лише тоді, коли якісь обставини – присутність чужих людей, внутрішні переживання тощо – не дозволяють співати. Дивним є, як вони можуть співати цілий день, жнучи схиленими до землі. Співають всі одним голосом, одна другій не вторує”*.¹³⁷

Буковина

Народнопісенне виконавство на Буковині виявляє стилістичну неоднорідність, яка зумовлена особливостями її етнічного складу. Пісенний фольклор Буковини не становить собою однорідного цілісного масиву. У ньому найвиразніше виокремлюються три музичні діалекти: *покутський* (Кіцманський, Глибоцький, Сторожинецький райони), *гуцульський* (Путильський, Вижницький райони) і *бессарабський* (Хотинський, Сокирянський, Новоселицький райони).

Покутський музичний діалект дістав свою назву від географічного регіону – Покутсько-Буковинських Карпат, які простягаються від річки Прут до кордонів з Румунією. Характерним жанром для цього регіону є “співанка” (місцеві жителі називають “гуцулка”).

Короткі дво- або трирядкові вірші приєднуються до будь-якої мелодії, яка є у виконавця “на слуху”. Ні тематикою, ані сюжетом ці “співанки” не пов’язані, однак вони завжди являють конкретний образ, відтворюючи настрій і внутрішній стан виконавця. Примхли-

ва ритміка некладається у звичайні стереотипи віршованої й музичної форми. А яскрава виразовість у співі щоразу досягається неси- метричним акцентуванням щораз іншої ритмічної долі. “Співанки” (“гуцулки”) поділяються на швидкі танцювальні й повільні пісні, супроводжуються завжди стрімким танцем, у якому міміка, жест і рух становлять єдине ціле.

Поділля

З назвою Поділля пов’язують міжріччя південного Бугу та Дністра, із західною (Тернопільська область) і східною (Вінницька й Житомирська області) його частинами. Специфіка цього регіону виявляється через багатство і розмаїття жанрової системи: польки, мазурки, веснянки, які тут мають назву “гаївки”, “гагілки”, а на Тернопільщині “ягілки”. В західній частині Поділля, а саме на Тернопільщині (Бережанський район), поширені весільні пісні, які тут називають “вівати”. Традиція купальських пісень у міру просування за захід зазнає послаблення. Тут також розповсюджені пісні, які звучать на всіх теренах України – колядки та щедрівки.

Західне й східне Поділля увібрало в себе традицію багатоголо- сого співу, яка тут функціонує активніше, ніж в інших західних регіонах. Щоправда, ця традиція не набула тут такого розвитку, як на Полтавщині. На Поділлі народне багатоголосся споріднене з ви- конавською манерою кантового розспіву, а також панує терцове дво- голосся. “Основою гуртового співу на Тернопільщині є двоголосся в терцію зі злиттям голосів в унісон або ж розходження у квінту, октаву, сексту. Мабуть, під впливом хорової культури виконавці розходяться на три або й чотири голоси. Таке перемінне багатого- лосся, як правило, гармонічного складу”¹³⁸. Акапельний спів з “при- критим” звукоутворенням є характерним для цього регіону. Обрядові пісні виконують тут гуртом одноголосно, а інші пісні – дво- та три- голоссям.

Характерним для Поділля є також багатоголосий спів з виво- дом. Головну мелодію в унісон у багатоголоссі веде більшість співа- ків. Розпочинає пісню (на Вінниччині кажуть “заводить”) найкра- щий співак, або виводчик. Він дає характер, темп та інтонаційне налагодження. Колись “вечорами змагалися куткові гурти – хори, кожен з яких можна було впізнати зі співу виводчика”¹³⁹.

Усе пісенне діалектне розмаїття, яке є на теренах України, має різні вокально-темброві традиції. А. Іваницький виділяє, в цілому, три зони співочих традицій, інші вважає перехідними.¹⁴⁰

Перша – це манера співу, для якої характерним є міцний, сильний звук, густий тембр, із використанням лише грудних регістрів жіночих голосів. Територія поширення її – центр України: Черкащина, Полтавщина, і прилеглі до них регіони Полісся й Поділля.

Друга вокально-темброва традиція заснована на використанні головного та мікстового регістру при співі й слабший, у порівнянні з першою, за силою звуку. Вона поширена зі сходу на захід, і остаточно виявляється на Південному та Західному Поділлі й Галичині. У західній частині України вокально-темброва традиція охоплює всі три регістри – грудний, мікстовий та головний.

Третя – ґрунтується на використанні міксту й характеризується легким звукоутворенням. Вона охоплює Наддністрянщину – територію по обидва береги Дністра.

Регіональні пісенні стилі є важливим джерелом для сучасної хорової культури, як і діалекти для сучасної мови, про які писав Л. Куба у “Народних листах”: *“Тільки вони є власне живою мовою. Тільки вони живуть, справді, самі собою і самі себе живлять... Як корінь рослини без них загинув би, так без діалекту і піддіалекту мова стала б лише штучно живленою, навіть мертвою, як, наприклад, латинська. Школа робить добре, коли вона навчає літературної мови, і недобре тоді, коли зневажає діалект та піддіалект і глузує з них; не робить різниці між псуванням мови і діалектними особливостями”*¹⁴¹.



Фольклорний гурт “Знаходка” села Тишковичі
(Іванівський р-н, Брестська обл., Республіка Білорусь)



Науково-експериментальний фольклорний ансамбль “Древо”
серед народних співаків села Кречківка
(Пирятинський р-н, Полтавська обл.)



*Фольклорний гурт села Річиця Чорнобильського р-ну
(експедиція Є.Єфремова)*



*Переселенці з села Діброва Поліського р-ну Київської обл.
на обряді “Проводи русалок” (експедиція Є.Єфремова у село
Корніївка Баршівського р-ну Київської обл.)*



*Фольклорний гурт села Кречківка
(Пирятинський р-н, Полтавська обл.)*



*Фольклорний гурт села Каленики
(Решетилівський р-н, Полтавська обл.)*



*Лемківське весілля в
селі Дошно (Сяноцький повіт,
Краківське воєводство,
Польща).
30-і роки XX ст.*



*Фольклорний гурт села Гаркушинці
(Миргородський р-н, Полтавська обл.)*

*Фольклорний гурт села Єрки
(Миргородський р-н,
Полтавська обл.)*



*Фольклорний гурт села Бубрівник
(Зіньківський р-н, Полтавська обл.)*

§4. ОСОБЛИВОСТІ ІНТОНУВАННЯ У ТРАДИЦІЙНОМУ ТА АКАДЕМІЧНОМУ ХОРОВОМУ СПІВІ

Поняття “виконавство” в культурі усної традиції досить умовне, оскільки воно запозичене зі сфери писемної культури. Власне, цим терміном позначають чужу для автентичного фольклору ситуацію. Адже “виконувати” стосовно авторської музики означає озвучувати, інтерпретувати створений раніше текст. Однак, такий розподіл на творця і виконавця суперечить самій природі фольклору. Функція народного співака в культурі народу зовсім інша, ніж функція виконавця в академічній хорovій музиці. У писемній традиції зберігання тексту довірено нотному паперові, а основна ініціатива у відтворенні художньої цілісності належить диригентові. У народному співі звучання виступає єдиною формою буття фольклорного твору. Народна пісня “живе тому, що виконується, і виконується тому, що живе; для фольклору це одне і те ж”¹⁴². Тому для народного співака не існує виконавських проблем, які має диригент у культурі писемної традиції.

І все-таки, незважаючи на певну умовність, терміни *виконання*, *виконавство* мають важливе значення в сучасному етномузикознавстві. У науковому понятійному апараті й у вжитковому словнику народних виконавців немає терміна, який міг би точніше визначити реалії виконавського процесу в народній творчості і був би адекватний поняттю “виконання”. Цим терміном ми послуговуємося в нашій роботі, оскільки порівнюємо різні сфери культури, в яких фольклор поступово переходить із форми усної (автентичний фольклор) у писемно зафіксовану (виконавський фольклоризм у різних градаціях).

Тому, вживаючи поняття *виконавство* стосовно автентичного фольклору, ми беремо до уваги *звукову реалізацію*, чи актуалізацію (перетворення в дієву форму – спів) внутрішнього мистецького потенціалу, який зберігся в народній пам’яті (традиційне), та індивідуальний виконавський стиль конкретного співака в конкретній ситуації (особистісне). Тому пісня, яка звучить, щоразу впізнається в середовищі свого побутування як “своя” і в той же час постає як мистецьки неповторна й унікальна. Власне *специфіку звучання* та *унікальність розспіву* маємо на увазі тоді, коли постає питання виконавства і виконавського стилю в традиційній пісенній культурі. Однак, з огляду на

завдання нашої роботи, ми все ж таки констатуємо і таку тезу: фундаментальні інтонаційні основи виконавської традиції визначаються, окрім звукової манери (звуковидобування, звуковедення, дихання, артикуляція і т.п.), ще й формотворчими особливостями народної пісні (ладоінтонаційність, ритміка, фактура, форма), які стали первинним об’єктом наукового дослідження у фольклорі.

Питання традиційного виконавства досить довго було на периферії етномузикознавства (див. ч. I § 2). *Звуковий образ пісні* глибоко й зворушливо розкрили українські й зарубіжні письменники та вчені: Т. Шевченко, М. Гоголь, П. Куліш, О. Толстой, І. Тургенєв, І. Бунін, О. Купрін, І. Франко, Леся Українка, Ф. Боденштедт, Л. Куба, Є. Ліньова, О. Кошиць. Однак він лишався “нематеріальним”, “не пійманим” предметом для його системного вивчення. Але головне те, що дослідників музичної культури того часу ідея *звукового образу пісні* не цікавила, вони ставили інші завдання. Провідна культурологічна концепція епохи (друга пол. XIX ст. – середина XX ст.) орієнтувала композиторський фольклоризм і наукове дослідження на інші завдання. У праці П. Сокальського “Русская народная музыка, великорусская и малорусская, в ее строении мелодическом и ритмическом и отличия ее от основ современной гармонической музыки” ці завдання висловлено таким чином: “Очевидно, епоха наївної самотньої народної творчості завершила у нас свій повний цикл і ... прийшла до природного кінця. Тепер настав час для наших культурних верств *по спадковій лінії перейняти музичну спадщину від народу* (курсив мій – О.Б.Ш.) і продовжити розвиток її творчості у формах культурного національного мистецтва... А для цього, насамперед, необхідно усні традиції перекласти на писемні, а наспіви – в наші ноти і такти”¹⁴³. Так було зроблено. Звичайно, фольклорні збірники з їх писемною нотацією значно зрушили вперед справу збирання і вивчення народної пісні, але водночас стали на заваді досягнення найіманентніших властивостей фольклору – його інтонаційної природи, яка не піддається точній фіксації, бо існує і сприймається лише безпосередньо у своєму природному середовищі. А методика дослідницької роботи з фольклором пішла шляхом *запису і вивчення* специфіки народної пісні, збагачуючи, насамперед, етномузикознавство. *Запис і гармонізація* (спочатку запис) – таким шляхом іде мистецьке досягнення пісенного матеріалу, яке згодом

приведе лише до часткової реалізації мистецьких і смислових потенцій фольклору. А головне, на цьому шляху фольклор сповна переймає канони писемної академічної традиції.

Музиканти XIX ст. вбачали шлях збереження народної пісні у використанні її (зі збірників) для гармонізації або як теми для оригінального твору. Ф. Колесса писав, що гармонізація є “більш або менш вдалим *коментарієм* (курсив мій – О.Б.-Ш.) народних мелодій”¹⁴⁴. Гармонізація народнопісенного матеріалу довгий час залишалася провідним жанром композиторського фольклоризму.

З кінця XIX ст. теоретична наука і творча практика пішли різними шляхами. Фольклористика формує фундаментальні наукові концепції. В науці розпочинається “аналітична” епоха: звертаючись до методів порівняльного музикознавства, фольклористика веде дослідження на основі елементного аналізу фольклорного матеріалу. Композиторське опрацювання народної пісні переходить від простих гармонійних аранжувань до індивідуального прочитання народнопісенного матеріалу. П. Сокальський з цього приводу писав: “Якщо ми забрали у народної пісні її середовище, її природні інтервали, позбавили її ясності, милозвучності, простоти і виразності виконання, ми вимушені отримати екстракт – ніби стебло засушеної рослини – і оживити багатими ресурсами нашої сучасної музики”¹⁴⁵.

Цілком зрозуміло, що така ситуація не сприяла культивуванню виконавського стилю з його реальною звуковою атмосферою. Найбільш “болісним” для фольклорного виконавства ставав сам акт вилучення його з природного середовища, з його життєвого контексту, що призвело до ігнорування в ньому взаємозв’язку мистецьких і немистецьких чинників.

Науковому осмисленню піддавалися “анатомічно розчленовані” окремі структурні елементи фольклору: ритміка, гармонійні й ладові особливості, фактура та ін. Через порівняльний аналіз структурних елементів пісні виявлялася специфіка різних етнічних культур, регіональних стилів.

Безсумнівним видається той факт, що багато структурних компонентів, виокремлених із різних пісенних культур, можуть виявляти спільність. Навіть в одній етнічній культурі структура пісні буде повторюватися в різних пісенних стилях (наприклад ритмічна організація пісні).

При вивченні фольклору завжди можна знайти подібність структурних елементів, які, на перший погляд, належать нібито до однієї художньої системи. Однак у процесі реального звучання часто з’ясовується, що вони належать до різних фольклорних цілісностей. Наприклад, І. Земцовський наводить зразки мелодичної тотожності трьох різних за жанрами наспівів — колядкового й русального, а також похоронного плачу¹⁴⁶. Відчуття цієї жанрової різниці можна лише в процесі реального звучання, в способах інтонування різних засобів виразності: тембровому забарвленні голосів, звуковеденні, диханні, специфіці звуковидобування та ін. Саме цілий комплекс виконавських засобів надає наспівам у кожному окремому випадку конкретну семантичну наповненість.

Якщо за основу взяти тезу, що механізмом передавання традиції, тобто “опорою пам’яті” (К. Квітка) є структурний рівень (наприклад ритмічні форми), то є підстави сказати, що з часом структуру можна завжди відтворити, реконструювати. Але, в даному випадку, за межами завжди залишиться *якісна сторона звучання* цієї цілісної структури. Саме незнання, “як звучить” певна фольклорна структура, відсутність слухового “передчуття”, створюють основну проблему для диригентів, які намагаються відтворити її звуковий образ в умовах сцени. Крім того, структурний рівень пісні дає лише загальне уявлення про неї, на основі якого важко розмірковувати про її внутрішню художню сутність, про зв’язок, наприклад, ритмічної організації й тембрового (звукового) образу.

Виконавські проблеми щодо народнопісенного матеріалу диригенти-практики реалізували у двох напрямках. По-перше, на фольклорне виконавство поширюються принципи, характерні для академічного хорового співу. У другому випадку за основу роботи з пісенним матеріалом беруть зразок народного співу, який сформувався у Наддніпрянській Україні і який згодом закріпився в свідомості як *еталон загальнонаціонального* українського народного співу для всіх регіонів. Обидва шляхи (якщо їх розглядати з позиції збереження іманентних властивостей фольклорного виконавства) нав’язували усній традиції чужі принципи й закони.

Другий напрямок сформувався на основі виконавського кліше, яке було зняте з художньої діяльності професійного народного академічного хору під керуванням Г. Верьовки, що зрештою призвело до нівелювання регіональних пісенних стилів народної пісні. Народний спів почав асоціюватися з характерним грудним співом, який у музи-

кознавчій літературі ще донедавна визначався як спів “білим звуком”, або “відкритим звуком”¹⁴⁷. Ця манера співу ставала зразком і швидко поширювалася на всі регіони й на різні пісенні стилі.

Для з’ясування цих складних питань важливо, на наш погляд, розмежувати академічне хорове виконавство й традиційне виконавство і розглядати їх як дві різні системи, що мають принципово відмінні ціннісні орієнтири.

В академічному хоровому співі, який ми відносимо до традицій загальноєвропейської хорової культури, творчі індивідуальності зливаються в єдине ціле, підкоряючись волі диригента. Метою художньої діяльності академічного хору є досконалість виконання, підкорення слухача майстерністю й технологічною вивіреністю. Тут має місце “суб’єктивний централізм” (Л. Куба). Звичайно, технікою співу, якої досягають лише шляхом постійного тренування, академічний спів перевищує можливості фольклорного виконавства. Адже досягти технічної досконалості можна лише тоді, коли окремі творчі особистості цілком зливаються в єдине ціле. З цього приводу чеський учений Л. Куба казав, що академічні хори співають як “репродукуючі прилади, до того ж настільки досконалі, що вони є майже машиною.., все зводиться лише до безпохибної і бездоганно діючої механіки”¹⁴⁸.

У традиційному співі мистецька мета в іншому. Тут панує “об’єктивний централізм” (Л. Куба) і співаки прагнуть не до злиття в єдине ціле, а до *самовияву індивідуальності кожного співака*. Внутрішня потреба кожного народного виконавця до творчої *самореалізації* дає йому глибшу й сильнішу радість навіть від менш досконалого власного співу, ніж від *слухання* більш досконалого співу, але чужого¹⁴⁹.

У народному хоровому співі, який розвиває місцеві традиції, “накази ідуть ізсередини” (Л. Куба) і кожен співак як носій традиції натхненно співпрацює в загальному колективно плеканому співі. Співаки пов’язані, крім уродженого таланту, ще й традицією, яка віками живе у їхній місцевості.

Різниця між академічним і народним виконавськими стилями стосується й специфіки інтонування. Методологічною основою у підході до осмислення цього питання є вчення О. Потєбні про зовнішню і внутрішню форми слова та інтонаційна теорія Б. Асаф’єва.

В живому виконавському процесі конкретний (а не абстрактний) смисл завжди реалізує себе “назовні” в певній звуковій іпостасі. Тоб-

то інтонування виступає як “сміслові звуковиявлення” (Б. Асаф’єв). Якщо звернутися до реальної практики фольклорного виконавства, то можна зауважити, що тут процес інтонування, є специфічною рисою, яка відрізняє його від академічного співу. Тут інтонування виступає як процес одночасної реалізації двох органічно нерозривних сторін – інтонаційно заданої структури і її звукового образу (якісна сутність). Цей феномен музики усної культури завжди цілісний і неподільний, на відміну від музики писемної традиції, де одна із вищеназваних сторін може виокремлюватися аналітичним шляхом.

І ця органічність інтонування у фольклорі зумовлена природою світосприйняття і світопереживання. Адже формування духовного досвіду, переживання почуттів людини невіддільне від земної природи. Користуючись дарами природи, людина завжди відчуває себе її часткою. Цей особливий психологічний стан (незрозумілий в усіх найтонших деталях для жителів міста) необхідний для творчості. Саме він породжує відчуття спорідненості з питомим середовищем, коли природа й люди сприймаються як одна родина. Так народжується первинна міфологічна цілісність як у характері образів, так і в їх сприйнятті й переживанні. Образи народної пісні завжди несуть духовну реальність, яка виростає з міфо-поетичного переживання цілого довкілля, в якому живе людина. Процес виконання народної пісні – це завжди реальне переживання її; це не театралізована маска, за якою може ховатися пустота душі, а глибинне проникнення в людську долю. Повторюючи свої теми й мотиви, народна пісня завжди розкриває єдність людського й природного, висловлюючи з безпосередністю й простотою народну мудрість, в основі якої лежать одвічні закони людського буття. Цей лад почуттів не може зникнути з життя навіть тоді, коли набуває іншого зовнішнього забарвлення, бо є його природним живим коренем. З ним пов’язується загострене відчуття землі, батьківського дому, пам’ять роду, єдність поколінь.

У цьому цілісному ставленні до природного світу іде формування духовно-моральної сутності народної пісні. Світ пізнається таким, як його переживає кожна окрема людина. І ця глибинна дорога пізнання життя пролягає, насамперед, через серце людини, яке є психічним центром особистості й породжує свій духовний “храм” – інтонацію. Ця інтонація не приходить іззовні, не придумується, а виростає з органічної потреби висловити “мовою почуттів” (Б. Аса-

ф'єв) красу і правду людської гармонії. Саме оця особлива “мова почуттів”, яка народжується в серці людини, є тим живим коренем етносу, через який віками струмує генетичний код його духовності. Воістину: “Справжня людина – серце в людини” (Г. Сковорода).

Тому органічність інтонування у традиційному виконавстві зумовлена єдністю внутрішньої й зовнішньої форм¹⁵⁰. Внутрішня форма вбирає в себе *звуковий ідеал*. Звуковий ідеал – це *чуттєво-інтонаційний образ-уява*, сутністю якого є морально-естетична цілісність особистості виконавця як носія духовної традиції етнічної культури. Цей звуковий ідеал існує лише у внутрішньому передчутті виконавця й несе у собі весь його інтонаційний світ, свого роду “вертикаль” його духовного буття. Звуковий ідеал інформує виконавця про той смисл, що його він виспівуватиме в інтонуванні. Світ, виспіваний у звуковому ідеалі, є конкретно пережитим, “переробленим” і асимільованим у душі виконавця. Тому він завжди з ним (у ньому), він органічний для нього й існує у його внутрішньому передчутті. Народний виконавець може забути якийсь елемент пісні, чи не зовсім точно його відтворити (наприклад ритм), але він ніколи не помилиться у звуковому образі пісні, який завжди всередині й завжди з ним.

Звуковий ідеал живе в уяві співаків як певний семантично наповнений розпізнавальний знак. “Пройшовши” через душі кількох поколінь, він стає зрозумілим кожному представникові певної етнічної культури. Оскільки виконавці живуть у єдиному природному середовищі, виконавство завжди несе єдину палітру відчуттів і переживань, має спільний емоційний тонус. Звуковий ідеал в ієрархії виконавських засобів стоїть на верхньому щаблі, вивисуючись над звуковидобуванням, диханням, артикуляцією, які доповнюють якісну реалізацію культурної цілісності.

У свідомості традиційних співаків завжди присутні цілі інтонаційні сполуки, свого роду “будівельні блоки” (І. Земцовський). У процесі виконання вони відтворюються “по пам'яті” й можуть вільно компонуватися й переміщуватися в різній послідовності. Незважаючи на те, що ці інтонаційні комплекси мобільні, їх вільність переміщення й розвитку зумовлена рамками певного “інтерпретаційного поля” (І. Котляревський). Вихід за межі цього інтерпретаційного поля означає відхід від звукового ідеалу регіональної традиції, тобто структурні

компоненти інтонуються й завжди задані певною звуковою якістю, яка належить конкретній традиції. Спів, який реалізує себе через інший звуковий ідеал, відтворює іншу співочу традицію.

Саме інтонування стосовно звукового ідеалу постає *зовнішньою формою*, яка являє звуковий ідеал “назовні”. Це свого роду “горизонталь” людського інтонаційного світу. Звичайно, внутрішній світ виконавця, а отже і внутрішня форма завжди глибші й багатші від того результату, який реалізується в єдиному виконавському варіанті. В інтонуванні постає лише одна частка з багатогранного внутрішнього світу. Можливо, і багатоваріантність у традиційному виконавстві слід розглядати як різні грані вияву духовної наповненості звукового ідеалу. Зміст, який душею переживають співаки, лишається незмінним, навіть коли змінюється ситуація, у якій цей зміст виголошується-інтонується. Тому інтонування як “включення в тон” (Б. Асаф'єв) – це необхідність *входження* виконавців у атмосферу того стану, в якому реалізуватиметься пережитий зміст. Віднайти в собі цей стан неможливо, якщо виконавці не володіють слуховим передчуттям звукового ідеалу, який задає тон інтонуванню.

Відстоюючи позицію, спрямовану на збереження сутності виконавського фольклоризму, необхідно зазначити таке: питання традиційного виконавства в умовах сцени можуть бути позитивно вирішені тоді, коли його вивчатимуть у природній живій реальності. Ця необхідність викликана тим, що **традиційне виконавство починає руйнуватися з втрати, насамперед, характерного для певного регіону способу інтонування.** А вже потім руйнуються структурно-композиційні елементи. У цьому можна пересвідчитися, коли прислухатися до оцінки народними співаками пісень у виконанні “вторинних” фольклорних колективів. Навіть там, де збережена мелодія, ритм і голосоведення, але втрачений спосіб інтонування, народні виконавці не визнають пісню за свою. Для них вона виглядає перекрученою й не має естетичної цінності. Це означає, що фольклор, виокремлений із природного середовища й живого процесу інтонування і перенесений в іншу систему виразових засобів, втрачає свою традиційну основу й змінює свою структуру. Бо звучання народної пісні неможливо зафіксувати, матеріалізувати в нотному тексті: воно живе тільки в усній формі й може передаватися й відтворюватися лише через безпосереднє слухове відчуття.

Теорія академічного хорового співу загальноєвропейської традиції в Україні сформувалася на основі праць російських хорових диригентів (К. Пігров, П. Чесноков, О. Соколов, В. Краснощоків). Відразу зазначимо, що інтонування трактується тут досить вузько. Асаф'євська теорія "смиислового звуковияву" не набула розвитку в їхніх працях. Очевидно, диригенти й не прагнули розмірковувати над чужими теоріями, бо самі як практики творили свої теорії. Інтонування у їхніх працях зводиться, насамперед, до технології співу. Досконалість звучання пов'язана з освоєнням вокально-хорової технології, яка має "правильно передати ідейно-художній зміст твору" (П. Чесноков). Тим-то праця над хоровим співом зведена до двох етапів: 1) праця над технологією твору; 2) праця над художньою стороною твору.

В академічному хорі на перше місце виноситься технологія співу. Вихідна позиція така: якщо досконаліми будуть вокально-технологічні засоби, то зміст-смісл в інтонуванні має з'явитися ніби сам собою. Пошук сутності інтонування в академічному співі має інше завдання, ніж у традиційному співі. Його шукають там, де заздалегідь "технологізовано" внутрішні переживання душі виконавця. Відірваність "тексту" твору від його якісного слухового передчуття посилює можливість механічного інтонування. Бо коли хорова технологія не зумовлена конкретно-стильовим звуковим ідеалом, то в інтонуванні репрезентується лише зовнішня сторона: виконавці не беруть участі в передаванні внутрішньо пережитого змісту, оскільки він для них залишається закритим. Адже смисл існує не "взагалі", а завжди конкретний для людини й для культури. І якщо співак не здатний цей смисл осягнути, "то він для нього наче не існує"¹⁵¹.

Тому в академічному співі (на відміну від традиційного) звук може бути організований, конструктивно вибудований у певній звуковисотній послідовності, але не осмислений як звук із конкретним звуковим ідеалом. Інтонування в таких випадках є звуковисотно організоване, але не органічне. Виняток складають яскраві, обдаровані особистості, які творять свій індивідуальний виконавський стиль на основі "етнохарактерного інтонування" (О. Козаренко). У процесі праці над хоровим твором диригенти формують вокальну інтонацію відповідно до конкретного смислу й, таким чином, усі співаки співпереживають мистецький твір від початку його народження.

Частина II УКРАЇНСЬКА ХОРОВА КУЛЬТУРА У ВЗАЄМОЗВ'ЯЗКУ ЗІ СПІВОЧОЮ ТРАДИЦІЄЮ

В теорії й практиці хорового виконавства склався стереотип сприйняття українського хорового співу поза осмисленням специфіки регіональних пісенних традицій як основи національної співочої культури. В результаті все хорове виконавство розглядається й оцінюється крізь призму запозичення нашою традиційною співочою культурою форми хорового співу, яка прийшла в Україну з Візантії разом із християнством. Однак канони церковного співу, привнесені в Україну, прижилися як вторинні й під впливом місцевих традицій трансформувалися так, що в процесі *живого інтонування* виявляли *звуковий образ* кореневої співочої культури. Це яскраво розкрилося в творчості композиторів минулих століть (А. Ведель, М. Березовський, М. Вербицький, М. Лисенко, М. Леонтович, К. Стеценко, С. Людкевич та інші) та сучасності (Є. Станкович, М. Скорик, Л. Колодуб, Л. Дичко, Г. Гаврилець, В. Камінський, О. Козаренко та інші), які генетично увібрали інтонаційні витоки пісенної культури українців.

Український хоровий диригент і композитор Олександр Кошиць, осмислюючи витоки українського хорового співу, писав, що церковний спів, привнесений греками в Україну разом із християнством, зустрів у давньому культурному українському співі *"...добре вже зорганізовану музичну силу, що мала свої певні художні форми й свою традицію..."*¹⁵². О. Кошиць як обдарований виконавець-інтерпретатор тонко зауважив глибинну сутність народного світосприйняття й світопереживання в церковних творах українських композиторів. Зокрема, він писав про "Панахиду" К. Стеценка: "Вона повна нашої панахидної поезії тихого цвинтаря, з похиленими дерев'яними хрестами, ніжними вишеньками, що обступили могилки, мов діти домовину небіжчика, та з тихосумними простими польовими квітами, які найвними очима дивляться на чудний, непотрібний смуток людей... Ту Панахиду хочеться співати мов пісню, стільки там рідного, людяного, звичайно-надзвичайного... Чудово!"¹⁵³.

Хорова культура в Україні є провідною серед різних музично-виконавських сфер. Основою хорової культури завжди була усна народнописенна традиція, на якій у різні історичні періоди формувалися її основні виконавські напрямки. Взаємозв'язок між усною й писемною традиціями в академічному хоровому співі ніколи не переривався. Якщо на початку XIX ст. цей процес був менш осмисленим, то в процесі історичного розвитку ставав дедалі цілеспрямованішим і глибше осмислюваним. Особливо це стосується останніх десятиліть XIX ст. та перших десятиліть XX ст., коли звернення до пісенних традицій активізувалося в усіх виконавських сферах хорової культури. Незважаючи на те, що в кожен історичну пору освоєння хоровою культурою традиційного фольклору мало різні вияви, оскільки суспільство й професіонали мали до нього зумовлений часом інтерес, усе розмаїття хорової культури можна звести до двох різновидів.

Форми трансформації пісенної традиції, які виявляються через систему “композитор–фольклор” належать до *композиторського фольклоризму*. Її репрезентує академічний хоровий спів.

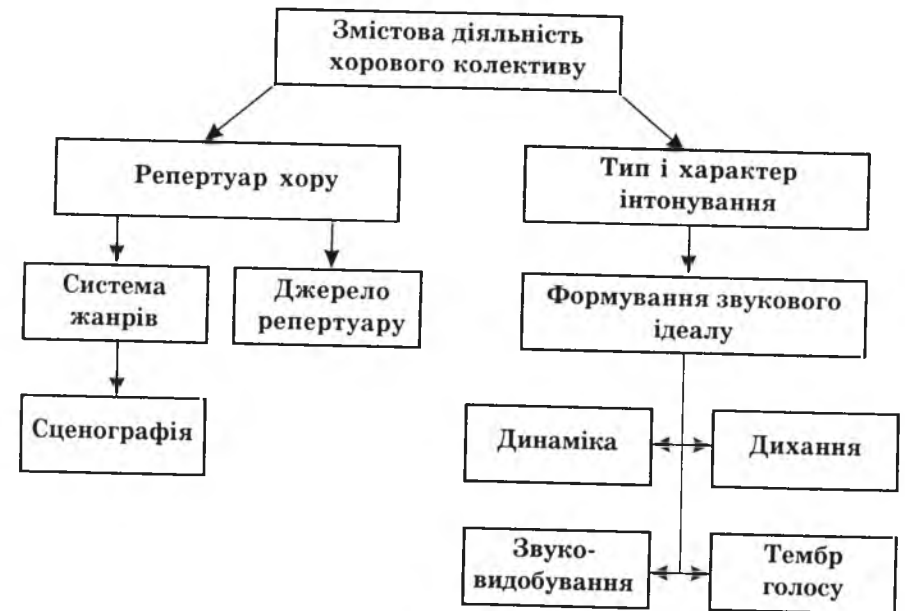
Інший рівень освоєння фольклору виявляє система “виконавець–фольклор”. Цей тип *виконавського фольклоризму* в хоровій культурі склався значно пізніше, ніж *композиторський фольклоризм*. Передумовою його виникнення стала діяльність Г. Хоткевича та П. Демущького. Згодом виконавський фольклоризм по-різному розвинувся у творчій праці В. Верховинця, Я. Барнича та Г. Верьовки. Однак відтоді процес трансформації фольклору в живій сценічній практиці зазнавав різних змін.

Найвиразніше виконавський фольклоризм постав у 80–90-х роках XX ст. У цей час поряд із колективами, що давно функціонують, виникають нові малі співочі ансамблі, діяльність яких бере на себе функцію репрезентаторів автентичного звучання народної пісні в умовах вторинного, концертного середовища. Необхідність вивчення виконавського фольклоризму у творчій діяльності хорових колективів різних виконавських напрямків продиктована проблемою згасання природного середовища фольклоризму. В цих умовах зростає відповідальність за репрезентацію традиційного співу з концертної естради.

У хоровій культурі України функціонує багато хорових колективів, які по-різному втілюють і розвивають пісенні традиції фольклору в практиці концертного виконання. Для кожного з них важливо

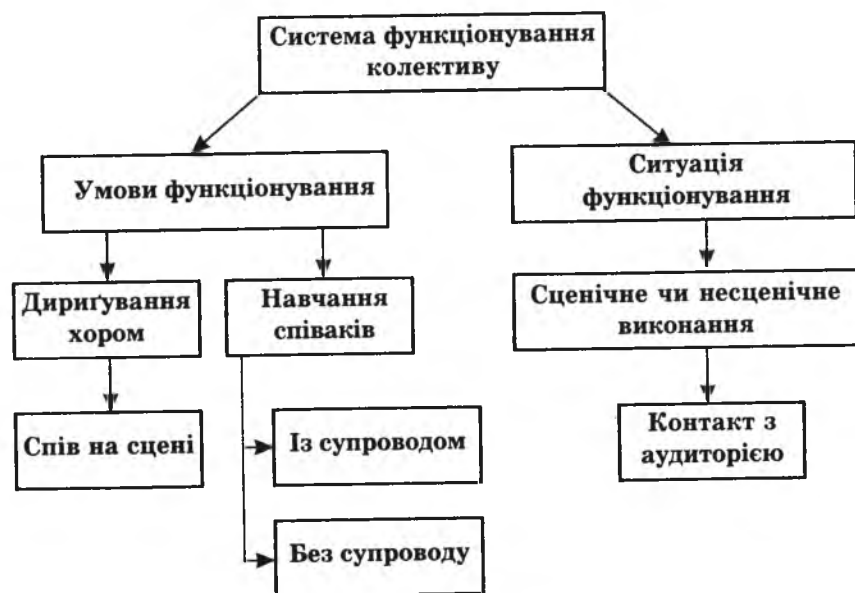
усвідомити, наскільки повно й проникливо освоюють вони цей глибинний шар культури, і виявити критерії відповідності співочої традиції формам її репрезентації. Розв'язання цього завдання можливе на основі аналізу й синтезу художньо-соціологічних чинників, єдиних для всіх хорів, незалежно від форми вияву пісенної традиції. Відсутність у музикознавстві методів аналізу структури співочого колективу утруднює розв'язання завдання. Тому у з'ясуванні цього питання ми використаємо деякі положення аналізу структури співочого колективу в праці О. Кабанова.¹⁵⁴

Система художньо-соціологічних чинників дає можливість аналізувати хоровий колектив за трьома параметрами, які відображають виконавську діяльність колективу:



Змістову діяльність будь-якого хорового колективу визначає *репертуарна спрямованість* хору й *манера інтонування*. Репертуар дає можливість з'ясувати художню позицію колективу, оскільки в ньому виявляється естетична сутність виконавства. Від добору репертуару залежить головним чином мистецький розвиток колективу. Окрім цього, репертуар хору дає можливість визначити систему жан-

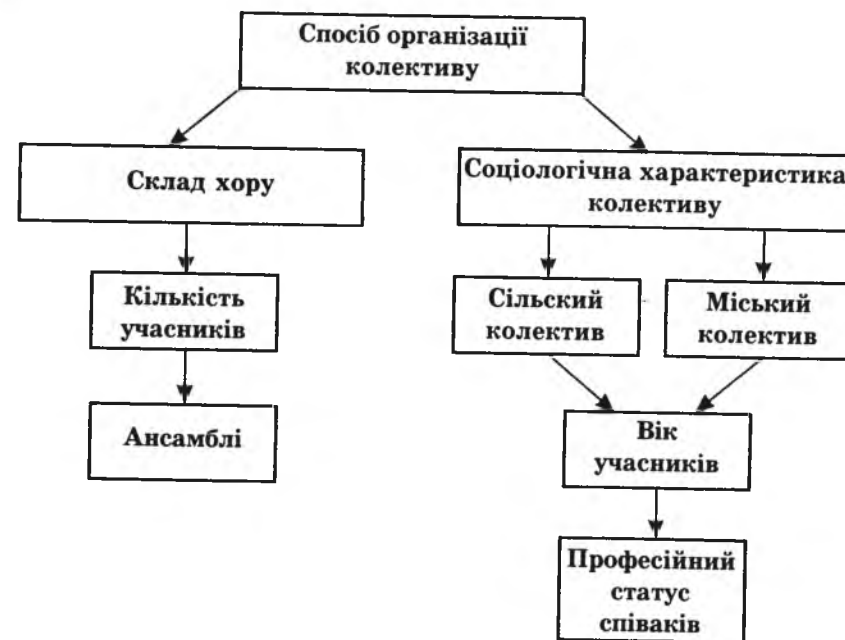
рів і показує міру чи напрямок збереження колективами народнопісенної виконавської сфери регіональної пісенної традиції. Спосіб виконання репертуару також відтворює характерну для певного регіону манеру інтонування.



Система функціонування хорового колективу визначається його *художнім керуванням*, *функцією диригента* під час репетицій і під час концертного виступу, а також *механізмом навчання співу*. Функціонування колективу пов'язане з різною специфікою сприйняття фольклору в умовах концертного залу чи в умовах його природного виконання.

Соціологічні дослідження складу хорового колективу дають можливість класифікувати їх на власне *хори*, *ансамблі пісні й танцю*, *малі ансамблі*. Дослідження вікової категорії хору визначає, наскільки в колективі діє механізм передавання досвіду старших поколінь молодшим.

Дослідження змісту діяльності хору з елементами способу його функціонування й організації допомагає виявляти різні рівні трансформації пісенної традиції, класифікувати різні типи виконавського фольклоризму в українській хоровій культурі. Якщо провести верти-



кальний зріз хорової культури, то в її основі побачимо традиційно-обрядовий шар, інтонаційні ідеї якого пронизують і живлять усі наступні ієрархічні щаблі культури: професійне академічне хорове виконавство, професійні народні хорові колективи, аматорство в його усній формі, художню самодіяльність (організоване аматорство).

§ 5. АВТЕНТИЧНИЙ ГУРТОВИЙ СПІВ

Основою хорової культури є первинні колективи “замкнутого природного середовища”, які виникають у певних геоприморних та геокультурних умовах і є основними носіями народнопісенних традицій етносу. Ці традиції вони бережуть і передають у спадок від покоління до покоління.

Найсуттєвішою й принципово важливою засадою в творчій діяльності цих колективів є опора на традицію. Їхня традиція не має нічого спільного з традиційністю колективів самодіяльної творчості, професійних народних хорів, ансамблів пісні й танцю. Традиційність

автентичних колективів складається з глибинних внутрішніх компонентів, які органічно зрослися з цілим їхнім життєвим контекстом і є для них механізмом постійної актуалізації родової пам'яті етносу, проектуючи його минуле на сьогодення.

Тут традиція співу несе свій модус часу й простору, де все переживається відповідно до внутрішніх законів етносу, які сформувалися в умовах аграрної культури. Час для носіїв хліборобської культури циклічний і нескінченний. Звідси – джерело живучості їхнього традиційного мистецтва, в якому все пройняте відчуттям безвічності життя й гармонії. Не виокремлюючи себе з природного середовища, людина несе в собі цілісність світовідчування й світопереживання. Коли людина сприймає себе й природу нероздільно, увесь світ постає як єдине ціле. В кожній місцевості склалися свої стосунки з природою, які по-різному відтворюються в співочих манерах і характері світопереживань. У рівних, безконечних протяжних лініях ліричних пісень Наддніпрянської України завжди звучить безмежна просторість степів, яка має особливий і неповторний характер вислову. В переживанні цього нескінченного простору виливає свою тугу протяжна пісня, що увібрала в себе духовний досвід багатьох поколінь народу. Широкі й тривалі мелодичні завершення поліських пісень створюють враження, “ніби співець залюбки вслухувався у звук власного голосу серед поліської пущі, бажаючи її все ж таки чимось оживити. Ці рівні лінії довжених фермат якось дивно гармонізують із одностайністю поліського краєвиду”¹⁵⁵.

Зв'язок із природою виявляється на кожному ступені культури, оскільки несе в собі незмінне відчуття рідної землі. Власне, і сутність культурної традиції етносу виявляється у взаємозв'язку людини з її природою. Залежно від того, наскільки людина вірна природному імперативові, виникають різні ціннісні орієнтири у професіоналів усної традиції співу й професіоналів писемної, академічної культури.

Ось приклад із наукової практики: “коли старенька співачка наспівала на магнітофону тасьму одну з давніх балад, вчений зауважив – “Яка чудова ця народна пісня”, на що виконавиця відповіла – “Так, сумна доля випала йому” (тобто героєві пісні). У цьому діалозі виявилися два цілком різні погляди на світ, а отже й різні розуміння суті народної пісні. Народна виконавиця в процесі співу не замислюється над мистецько-естетичними категоріями, а вислов-

лює в пісні органічне, дане їй від природи сприйняття життя, ніби заново переживаючи оспівувану життєву ситуацію.

Органічність внутрішнього світопереживання і його зовнішнього вияву у виконавському процесі зумовлена в автентичних колективах особливостями світосприйняття і світопереживання. Реальні істоти постають як символи різних життєвих явищ, а символи своєю чергою переживаються як реальні істоти. І в цьому цілісному співвідношенні з природним світом, де все взаємопов'язане і взаємозумовлене, відбувається формування високого морального духу традиційної пісенної культури. Традиція акумулює в собі колективний досвід, який виявляється через особистісний смисл виконавця. Так зберігається цілісність сприйняття світу індивідів, що не суперечить колективному досвідові й колективній емоції, яка виявляє переживання кореневих основ життя. Найобдарованіші індивідуальності через своє особистісне “я” підтверджують колективний досвід сприйняття світу. Народний виконавець завжди реалізує себе через традицію, виявляючи в особистісному родову сутність. Його майстерність і вміння успадковані через безпосереднє (усне) і чуттєве передавання духовних цінностей минулих поколінь. Індивідуальність виконавця не суперечить характерові цілого, бо духовний досвід етносу виявляється найвиразніше через особистість. Тому досвід народного співака завжди цінніший, ніж майстерність керівника-диригента, що виріс поза традицією. Диригент, який виріс і виховався лише на писемній культурі, часто прагне утвердити свої творчі можливості через подолання традиції.

Традиція – це не елементи форми, не зовнішні “прикраси”, які легко змінюються. Традицію як внутрішній психологічний модуль усної культури не можна “взяти” як матеріальну річ і “перенести” з одного хору в інший. Традицією необхідно жити, відчувати її й мислити нею – тільки тоді вона постає як природна, жива й безпосередня. Нині, коли ще живуть традиції усної культури, немає потреби нав'язувати їй принципів індивідуалістичної писемної культури, оскільки друга є похідною від першої.

Колективи, які виростили на первинній традиційній основі, самоорганізуються, “не мають керівного осердя, воно – в кожному співакові” (Л. Куба). Організуюча первина в цих колективах іде “із-середини” й живе в кожному співакові. У середовищі, де всі добре знають одне одного, “координація ролей” (О. Мурзина) іде без попе-

редньої домовленості. Розподіл функцій між співаками (“виводчик”, чи “горяка”, заспівувача, ведення основної мелодії та басової) проходить природним шляхом. Як зазначає О. Мурзіна, ієрархія цих колективів вибудовується за принципом “від центру – до периферії”, а основний тон, темп і настрої співу задає лідер. Лідер – це співак, який має загальне визнання в певній місцевості, є носієм і виразником місцевої співочої традиції. Життєздатність традиції в багатьох регіонах визначається передусім через наявність авторитетних народних виконавців.

Усіх співаків пов’язують, окрім уродженого таланту, успадковані традиції й потреба самовияву. Пісня народжується в них непомітно, наче сама собою. Співпереживання пісні викликає широкий спектр відчуттів, які виявляються через емоційну основу *звукового ідеалу*. Природність, безпосередність – визначальні риси виконавської манери, оскільки творчим імпульсом завжди є внутрішня потреба до спільного музикування. “Учасникам хору ідеться про те, щоб кожний, підкоряючись внутрішньому велінню, з приємністю заспівав...”¹⁵⁶

Колективи цього напрямку не усвідомлюють себе як організовані творчі одиниці. Тому дослідити їх досить складно, бо входження в їхній гурт “зі сторони” не дасть бажаних результатів. Про специфіку запису пісень від автентичних колективів писав Л. Куба. Стороння людина (в даному разі дослідник) не зможе отримати істинного уявлення про справжній народний спів, якщо колективне сприйме її за свою. Для народних співаків небажаним є слухач. “Якщо зупиниться хтось біля хору, він зробить це для того, щоб стати його співучасником, але ні в якому разі не слухачем”¹⁵⁷. Записуючи народні пісні від автентичних виконавців із Полтавщини, Л. Куба стверджував, що “виконання є чисте і досконале характером, якістю лише тоді, коли спів виникає сам собою”¹⁵⁸. Дослідник, який замовить пісню, чи просто сторонній слухач неодмінно зустрине явище, яке називається “самозахистом пісні” (Л. Куба). Суть його в тому, що замовлений у народних виконавців спів, чи спів при сторонніх людях, спотворює звучання пісні, у ньому зникає природність виконання, з’являються штучні нюанси, надмірна афектація. І тоді пісня “... вбирається в незвичайні шати і намагається ... утекти”¹⁵⁹. Тому дуже важливо дослідникові традиційного співу бути самому носієм традиції, яку досліджуєш. Це дасть можливість вивчати спів “ізсередини”.

Особливо цінним для диригентів-практиків у цьому сенсі є досвід О. Кошиця у процесі записування народних пісень на Кубані: “... Заставити співати старих козаків було неможливо без відповідної інтимної атмосфери, далекої від усякої офіційності. Треба було не нагадувати, чи просити, а заохотити, щоб вони самі співали... Я починав їх наводити на голос... Співаючи пісню, я навмисне робив помилки – тоді хто-небудь з гарячіших казав мені: “Ні, це не так! Треба от так!” – і починав сам співати, другі йому підспівували, я додавав... і пісня полилась. А як пішла одна, тоді пішла й друга, далі третя, а там далі більше...”¹⁶⁰.

Питання запису пісень від автентичних виконавців необхідно враховувати у практиці роботи з колективом. Адже одиничний варіант, який часто є результатом одноразового прослуховування пісні чи результатом зібраного матеріалу в регіоні не дає можливості відразу зрозуміти механізм виконавського процесу й виявити особливості місцевої традиції.

У 70–80-х роках ХХ ст. автентичні фольклорні колективи, завдяки старанням фольклористів, із природного середовища “перейшли” частково в умови вторинного побутування. Цей рівень фольклоризму можна охарактеризувати такими рисами:

- 1) репертуар колективів репрезентує місцеву (регіональну) традицію;
- 2) манера інтонування пісень зумовлена традицією, яка одвіку живе у певному регіоні;
- 3) спосіб навчання і переймання досвіду від старшого покоління до молодшого здійснюється шляхом усного передавання в процесі “живого” виконання;
- 4) стимулом до спільної співтворчості є внутрішня потреба кожного співака до самовияву;
- 5) вік учасників – це люди, старші за 50 років;
- 6) усі виконавці є корінними жителями певного регіону, що забезпечує стійкість і консервативність традиції.

Досвід автентичних колективів найцінніший для всіх сфер хорової культури, оскільки тут фольклор представлений в усій його цілісності. Безпосередній контакт із виконавцями дає можливість переймати “живий” інтонаційний матеріал регіональних традицій.

Однаке, нині є ряд проблем, пов'язаних із функціонуванням цього типу фольклоризму на концертній естраді. Ці колективи виставляють для показу поряд із вторинними (самодіяльними) колективами. В результаті відбувається змішування різних художніх систем і тим самим руйнується ціннісна ієрархія хорової культури. Автентичне фольклорне виконавство, в залежності від ситуації виконання і слухацької аудиторії, може докорінно змінитися. **Усвідомлення керівниками галузі культури проблеми показу цих колективів на естраді є першочерговим завданням для хорової практики. Необхідно підходити до розв'язання цих складних питань з позиції цілісного осмислення традиції хорової культури.**

§6. ПРОФЕСІЙНИЙ АКАДЕМІЧНИЙ ХОРОВИЙ СПІВ

Академічний хоровий спів в Україні розвинувся на основі обрядової народнопісенної культури під впливом канонічних форм візантійсько-церковного й західноєвропейського співу. З прийняттям християнства первинний природний характер обрядового хорового співу було втиснуто в канонічні рамки церковного співу, де творчі індивідуальності співаків підкорялися волі реґента, а вільне колективне звучання хору стало допоміжним засобом емоційного вираження церковної проповіді. Приймавши канон візантійського обряду, українці трансформували його відповідно до власної співочої традиції: канонічні тексти осмислювалися суто індивідуально.

Це дало підстави українському мислителю й митцеві Миколі Гоголю тлумачити Літургію з позиції християнського персоналізму¹⁶¹. Сутність цього духовного явища полягає в індивідуальному осягненні Бога через серце. Серце є духовним центром людини, через яке вона безпосередньо спілкується з Богом. Цю характерну рису українського християнського персоналізму відзначали представники інших культур. Так, Павло Алепський, син патріарха Антіохійського і всього Сходу Макарія III, у своїх подорожніх нотатках 1654 року так характеризує спів в українських церквах: "... Цей спів іде від усього серця й неначе з одних вуст. Козаки люблять ніжні й солодкі мелодії"¹⁶². Німецький священник Гербіній у своєму творі "Київські чернечі печери" (1675), описуючи співи

хору Києво-Печерської Лаври, називав їх "гармонійними, небесними та набожними"¹⁶³.

З церковної канонізованої форми співу згодом виникають *світські хори*, які виконують соціальне замовлення певних суспільних верств. Так поступово природний хоровий спів втрачав свою первинну обрядову функцію в житті всього суспільства й зберігався лише в реліктових виявах регіональних традицій.

Незважаючи на поширення загальноєвропейських канонів хорового співу, які культивувалися, як правило, в міському середовищі, в народі жила природна потреба сумісного співання-спілкування. Українська співоча культура на всіх етапах свого розвитку зберігає первинну духовно-генетичну сутність, яка виявляє себе через *звучний ідеал* етнічної співочої традиції.

В залежності від того, наскільки диригент є *носієм етнічної духовної традиції*, її *звучного ідеалу*, можна говорити про національну специфіку академічного хорового співу.

Особливістю академічної традиції співу є композиторська запрограмованість музичного тексту, який зумовлює особливості його інтуїтування. Українська професійна музична творчість завжди була тісно пов'язана з традиційним виконавством.

У 70–90-х роках ХХ ст. нові естетичні принципи трансформації традиційного співу відіграли важливу роль у формуванні нових засад академічного виконавства. Загальноприйняті умовності академічної традиції (фронтальне розташування хору, його статичність протягом усього виконавського процесу, обов'язкова наявність диригента) зазнали суттєвих змін. Концертне виконання хорових творів Є. Станковича, Л. Колодуба, Л. Дичко, А. Гаврилець, В. Степурка, Ю. Алжнева, В. Зубицького, О. Яковчука, В. Стеценка на фольклорні теми виявляє тенденцію на подолання цієї "застиглої" академічності. Пошуки нового прочитання народнопісенних джерел в умовах академічного хору реалізуються через колорит *етнотрадиційного інтуїтування*. Фольк-опера Є. Станковича "Цвіт папороті" у виконавських версіях Українського народного академічного хору ім. Г. Верьовки (художній керівник А. Авдієвський) та муніципального камерного хору "Київ" (художній керівник М. Гобдич) спрямована на відтворення специфіки обрядового дійства; використання сонорних елементів як засобу наслідування народних виконавців і тембрів ін-

струментальної народної музики у хоровому співі характерне для хорового концерту В. Зубицького “Гори мої” у виконавській інтерпретації Житомирського камерного хору “Орея” (художній керівник О. Вацик); реконструкцію обряду річного кола здійснила Л. Дичко у кантаті “Пори року”; подолання статичності хору і привнесення елементів руху, жести, міміки й слова є характерне для хорового концерту В. Зубицького “На ярмарку”; обряд народного весілля репрезентує хорова сюїта “Лемківське весілля” М. Колесси; первинний обрядовий синкретизм у його історичній еволюції явлено в масштабному творі “Золотий камінь посіємо” на музику Г. Гаврилець.

Вивчення специфіки функціонування академічного хорового співу найдоцільніше провести шляхом аналізу двох взаємопов’язаних сфер, спрямованих на втілення традиційної пісенності – композиторської творчості й виконавської діяльності.

Композиторська творчість 80–90-х років ХХ ст. у цілому була спрямована на творення у хоровій музиці великих форм – фольк-опери, ораторії-літописи, хорові концерти, цикли, кантати, сюїти.

У цей час композитори менше звертаються до одного з найпопулярніших жанрів хорової музики – *опрацювання народних пісень* (термін “обробка” ми свідомо вилучаємо з нашого понятійного апарату, оскільки він є калькою з російського “обработка”; в українській мові це поняття є неестетичним по відношенню до творчого композиторського процесу, адже первинно слово “обробити” означає “забруднити”). Однак класичні зразки цього жанру як золотий фонд української хорової музики живуть і нині на концертній естраді і впливають на творчість сучасних композиторів.

Жанр опрацювання народної пісні має свою історію становлення. Адже в другій половині ХІХ ст. та в перші десятиліття ХХ ст. він був лабораторією для формування композиторського стилю у творчості М. Лисенка, М. Леонтовича, О. Кошиця, С. Людкевича та інших. Але вимоги до нього змінювалися відповідно до загальноестетичних смаків, які визначали ставлення до традиційної культури. Ще Б. Асаф’єв вважав, що опрацювання народної пісні віддзеркалює ставлення музикантів до пісенного матеріалу “як безпосередньої творчості..., і певні виправлення й зміни, які вносила епоха, свідчать про її смаки й міру відірваності від народної музичної свідомості та побуту”¹⁶⁴.

Тому цей жанр – явище історично зумовлене і його розвиток виявляє певну динамічну послідовність.

На межі ХVІІІ–ХІХ століть опрацювання пісенного матеріалу було засобом популяризації найулюбленіших народних мелодій. З другої половини ХІХ ст. цей жанр стає провідним, виявляючи глибоко індивідуальну сутність композитора. В цей час накреслюється підхід від традиційного уявлення про те, що “композиторський музичний текст ... мусив наслідувати образно-інтонаційний зміст народної пісні”¹⁶⁵. Свого найвищого розвитку жанр опрацювання народної пісні сягнув у першій половині ХХ ст. Естетико-художні завдання і орієнтири композитора стосовно опрацювання традиційного пісенного матеріалу зумовили його різновиди.

1. *Розкладка (гармонізація або аранжування)* народної пісні, яка виявлялася у пристосуванні пісенного матеріалу до чотириголосої фактури академічної традиції.
2. *Композиторська оздоба* народної пісні – обрамлення народної пісні новим інтонаційним контекстом, у якому художній образ пісні виблискує як коштовний камінь; Ф. Колесса вважав, що на цьому шляху композитор “підносив народові його ж перла в золотій оправі”¹⁶⁶.
3. *Творення оригінальних творів* на пісенній основі, в яких увага композитора зосереджується на індивідуалізації образу, його психологічній характеристиці. Тут народнопісенна тема трактується як вихідний словесно-музичний матеріал, який необхідно творчо переосмислити.¹⁶⁷

Найвиразніші репрезентатори цього жанру, спрямованого на вияв специфіки регіонального пісенного матеріалу, це М. Лисенко (*Наддніпрянина*), М. Леонтович (*Поділля*), О. Кошиць (*Кубань*), Ф. Колесса, С. Людкевич, Є. Козак (*Лемківщина, Полісся, Буковина, Бойківщина, Волинь*). Їхня композиторська діяльність тісно пов’язана з диригентською.

Композитори-диригенти

Микола Віталійович Лисенко (1842–1912) – знакова постать в історії українського хорового руху кінця ХІХ – початку ХХ ст. З його іменем пов’язано творення національного академічного хорового виконавського стилю на концертній естраді. Композитор

ська та фольклористична праця митця яскраво реалізувалася у його диригентській практиці. Оця органічність і висока музична обдарованість М. Лисенка рівноспільно виявлялися в усіх сферах музичної культури, однак найпродуктивніше його постать впливала на розвиток українського хорового виконавства упродовж першої половини ХХ ст. Учнями М. Лисенка й провідниками його мистецьких ідей згодом були відомі хорові диригенти й композитори: М. Леонтович, К. Стеценко, Я. Яциневич, О. Кошиць, П. Демуцький, В. Верховинець та інші.

Хоровою діяльністю М. Лисенко захопився ще в 60-х роках під час навчання в Київському університеті, де на той час діяв драматичний гурток, створений силами студентів. У його репертуарі були кращі зразки класичної драматургії (п'єси М. Гоголя, Г. Квітки-Основ'яненка, І. Котляревського, О. Пушкіна, О. Грибоєдова). У 1864 р. М. Лисенко і М. Старицький здійснили дві театралізовані вистави на основі народних пісень – “Чумацький шлях” та “Вулиця”. У цих виставах уперше звучали народні пісні в хоровому опрацюванні М. Лисенка: “Ой високо сонечно заходить”, “Ой у полі криниченька”, “Ой пуцу я кониченька в саду”, “Ой пора вже, пора” та ін.¹⁶⁸ Хором диригував М. Лисенко. Ці театралізовані вистави Лисенка–Старицького започаткували вид *етнографічних концертів*.

Учасниками хору були студенти, вихідці із сільської місцевості, які мали добрі голоси й самі були носіями співочої традиції. Можна припустити, що і спів хору найдостовірніше міг представити цю первинну співочу традицію на концертній естраді.

Відтоді М. Лисенко систематично займається збиранням пісенної творчості, мандруючи з товаришами по селах центральної України.

М. Лисенко був свідомий того, що міське населення не знає краси народної пісні. Тому його творчим завданням було залучити до хорового співу якомога більше студентської молоді й популяризувати пісню серед широких верств.

Упродовж двох років (1872–1874) М. Лисенко керував аматорським хором при Київському хоровому товаристві. Це товариство містилося на розі Золотоворітської та Великої Підвальної, і тричі на тиждень М. Лисенко вів тут репетиції.

Навколо М. Лисенка гуртувалися палкі ентузіасти хорового співу. Це були студенти й семінаристи – люди, віддані українській куль-

турі. У 80-х роках концерти Лисенкового хору в Києві мали великий успіх і широкий резонанс. Усі хорові програми співаки виучували напам'ять, що сприяло якісному їх виконанню. Репетиції хору М. Лисенко поділяв на кілька етапів. Спочатку він знайомив хористів із твором, награвши мелодію на роялі, далі працював над кожною хоровою партією і згодом зводив їх у загальній репетиції¹⁶⁹. Надалі “... починалась найтрудніша ... робота над виробленням нюансів. При цьому Микола Віталійович пояснював..., як треба брати ту чи іншу ноту голосом, як дихати... Він хотів виховати ... розуміння музики та співів...”¹⁷⁰.

Як згадує С. Тобілевич, М. Лисенко називав хор найдосконалішим музичним інструментом, “в якому всі голоси мусять у найтіснішому поєднанні одного з другим творити художні малюнки... Для того, аби хор звучав як прекрасний інструмент, треба, щоб усі його окремі голоси були чисті й звучні...”¹⁷¹.

М. Лисенко як диригент був наділений від природи особливою силою впливу на слухача. Як згадує Л. Старицька-Черняхівська, коли М. Лисенко виконував українські твори, то “надавав їм щось надзвичайне, якесь євшан-зілля... Оживали тисячоліття. І чулася глибока, сива, слов'янська старовина”¹⁷².

Згодом М. Лисенко організовує хори, з якими здійснює подорожі по містах і селах України (1893, 1897, 1899, 1902). Концерні виступи під орудою М. Лисенка знайомили широкі верстви суспільства з українськими піснями. На ці концерти люди з'їздилися з ближніх околиць, спів хору пробуджував любов до рідного слова й пісні. Помічниками М. Лисенка у цих хорових подорожах були Я. Яциневич та К. Стеценко.

О. Кошиць безпосередньо переймав досвід хорової роботи на заняттях у М. Лисенка. Згодом він згадував, що саме на цих репетиціях (Кошиць називає їх “проби Лисенка”) він уперше почув “правдивий український хор” і вперше побачив по-мистецьки опрацьовану пісню. “Потім це дуже допомогло мені більш свідомо розглядати партитуру, бо лише тепер я міг зрозуміти, як воно буде виходити в голосах”¹⁷³.

У концертних виступах хори М. Лисенка виконували його власні опрацювання народних пісень. Це були розкладки для різних хорів: чоловічих (переважно історичні, козацькі, чумацькі, парубочькі

пісні); для мішаного хору композитор опрацював давні календарно-обрядові та родинно-обрядові пісні. Усі ці опрацювання увійшли у дванадцять “Десятків” (120 народних пісень для чоловічого й мішаного хору з фортепіанним супроводом); обрядові пісні для мішаного хору склали п’ять збірників: перший і другий вінок “Веснянок”, “Колядки та щедрівки”, “Купальська справа”, “Весілля”, видані упродовж 1895–1903 рр. Протягом життя М. Лисенко опрацював понад півтисячі народних пісень. Інтерес Лисенка до цього жанру був зумовлений, з одного боку, бажанням ознайомити якомога більше людності з великим пісенним багатством, яке він записував і осмислював, а з іншого боку – вони поповнювали його концертний репертуар.¹⁷⁴

Здобувши високу освіту в Лейпцизі й Петербурзі, М. Лисенко був вражений інтонаційним багатством українського мелосу. Композитора здивувало те, що не лише по селах, але й по містах України молодь співала старовинні народні пісні з підголосками. Про своє захоплення він писав у листах до Ф. Колесси “... кращих контрапунктистів, як наш люд співучий, не вигадаете і усе це без підручників і консерваторій... Який то в ньому сидить запас музикального чуття, здібності і творчості... А ми, по підручниках гармонізуючи пісню, стежимо, якби які бракуючі інтервали виповнити яким-небудь тоном, тулимо всілякі дисонанси, септими, септакорди, калічаючи тим самим природу пісні...”¹⁷⁵. Основне завдання композитора Лисенко вбачав у тому, що “треба самому походити по різних кутках краю...”, “а цінні пісні – це старі пісні, бо новіші попсовані сучасною цивілізацією, яка затирає всі здобутки давньої своєрідної культури...”¹⁷⁶.

Жанр опрацювання народної пісні у творчості М. Лисенка мав певну еволюцію. Його перші хорові аранжування спираються на кани європейської мажоро-мінорної системи з виразним мелодико-гармонічним стилем викладу фортепіанної партії. З часом він відходить від гомофонно-гармонічного викладу пісень і опрацьовує пісні, спираючись на специфіку народної підголоскової поліфонії, де кожен голос має свою самостійну мелодію. Очевидно, такий шлях був зумовлений не стільки тим, що “композитор не зразу прийшов до розуміння... засад музичного фольклору України”¹⁷⁷, а бажанням дати хоровій практиці якомога більше творів, різних за методами опрацювання й доступних для виконання, насамперед аматорськими

колективами. Тому М. Лисенко часто стверджував думку про те, що пісню треба аранжувати так, щоб її зміг виконати навіть звичайний сільський хор¹⁷⁸. Бажання М. Лисенка залучити до хорового співу якомога більше людності визначало різні методи його підходу до народнопісенного матеріалу. В жанрі опрацювання народної пісні М. Лисенко намагався якнайвиразніше зберегти її специфічні риси – ладогармонічні, ритмічні, фактурні, тембральні особливості. Найповніше талант М. Лисенка виявився у принципах голосоведення, які підпорядковуються народній поліфонії (“Чогось мені трудно, нудно”, “Гей з-за гори, ой із-за крутої”, “Ой ти, зіронько та й вечірняя”, “Ой гай, мати, ой гай зелененький”, “Червоная калинонька”, “Ой тихая вуличенька”, “Ой з-за гори, гей та вилітали орли”, “Туман, туман, туманами”, “Ой вииду я на гіроньку”, “Гей, ой чиї ж то сірі воли?” та ін.).

Календарно-обрядові пісні, співані у давнину в пору зустрічі весняного Нового хліборобського року – 14–21 березня, представлені у першому і другому вінках веснянок. Пісні-веснянки набувають власного характеристичного значення. Градацією настрою – від найпростішого виразу радості життя до захоплення урочистістю – композитор виявляє природну духовність як внутрішню потребу душі прилучитися до загального обряду, коли молодь вирує, виводячи гаївки, і тим самим людина єднає себе з родиною, родом, громадою. Виконавська версія П. Муравського з хором НМАУ ім. П. Чайковського передала в інтонуванні найсокровенніше з Лисенкових вінків-веснянок. Кришталево-чиста інтонація, тембральна злагожденість голосів, природне почування фразування – все це виразно виявляє природу українського співу через піснеспіви весняного циклу. Зазвичай у хоровій літературі напрямок розвитку поліфонічних хорових опрацювань народних пісень пов’язують з ім’ям М. Леонтовича. Однак, як зазначає Ф. Колесса, цей напрямок започаткував М. Лисенко, і лише згодом “... його ідеї прийнялися на українському ґрунті й оформилися в окремій школі (Леонтович, Стеценко, Кошиць), яка й далі розроблювала українську народну пісню в напрямі, вказаному великим учителем”¹⁷⁹.

Чеський учений Зденек Неєдли, оцінюючи хорові опрацювання народних пісень М. Лисенка, писав, що вони “... вивершені у властивому їм стилі, який звільняє і поглиблює значення кожного окремого голосу і тим самим підносить хорову композицію до

*найвищого рівня справжнього вокального багатоголосся, зберігаючи в той же час чистоту народного характеру. Лисенко став першим українським композитором, хто взявся за цю самотню музичну і досяг у цьому дуже цінних результатів*¹⁸⁰.

Творчість М. Лисенка стала зразком для його послідовників – М. Леонтовича, О. Кошиця, С. Людкевича та інших композиторів, які по-своєму осмислили пісенну традицію в жанрі опрацювання народних пісень.

Микола Дмитрович Леонтович (1877–1921) – творець неперевершених зразків української пісенності, опрацьованих ним на рідному Поділлі, автор літургійних і паралітургійних творів. Він увійшов до світової культури як автор “Щедрика”, який звучить нині на різних континентах.

М. Леонтович народився 13 січня 1877 року в селі Монастирськ на Поділлі, у сім'ї священика. Навчався у Кам'янець-Подільській духовній семінарії (1892–1899), а згодом – у Придворній співочій капелі в Петербурзі (1903–1906). У 1908 р. М. Леонтович повернувся на Поділля, в містечко Тульчин. Там він пише низку хорових композицій, викладає в єпархіальному жіночому училищі, збирає фольклор. Зустріч із Кирилом Стеценком змінила подальшу долю композитора: за порадою К. Стеценка М. Леонтович переїздить до Києва (1918 р.). На той час він був досить відомим композитором. М. Леонтовича знали, насамперед, як неперевершеного майстра народної хорової поліфонії. Його хорові твори співали всі київські колективи. У Києві М. Леонтович веде педагогічну діяльність – викладає в Музично-драматичному інституті ім. Миколи Лисенка й розпочинає працю над оперою на міфологічний сюжет “На Русалчин Великдень”. У 1921 році в Україні панували голод і розруха, однак Леонтович не припиняв творчої діяльності. Аби прискорити написання опери, композитор однієї січневої днини подолав сімдесят кілометрів пішки з Тульчина до села Стражгород. Там проживала авторка лібрето – Надія Танашкевич. Отримавши лібрето, на зворотному шляху Леонтович вирішив провідати старенького батька, який був священиком у селі Марківка, неподалік від Стражгорода. Але слідом за ним уже йшла смерть – агент ГПУ, переодягнений у простого селянина, переслідував Леонтовича. Пізньої години з 22 на 23 січня цей “незнайомец” попросився переночувати до гостинного дому Леонтовичів. На світа-

нку він застрелив сонного композитора у батьківській хаті. Так трагічно обірвалося життя славного сина України. Цей факт смерті М. Леонтовича замовчувався до останнього десятиліття.

Чеський музикознавець, професор Зденек Несдлі вважав, що з ім'ям Леонтовича відкривається новий напрямок в українській і слов'янській культурі – це творення у хоровій музиці глибоко психологічних музичних образів-характеристик. Він писав: “Дальніший розвиток цього мистецтва пішов ... другим шляхом – напрямком “характеристик”. Увагу композиторів звертає на себе пісня з особистим конкретним характером... Послідовники Лисенка, чим більше шукають цих можливостей при виборі пісні, тим більше підносяться в її опрацюванні. Типовим прикладом цього можуть бути Леонтовичева управа пісні “Ой пряду, пряду” і Кошицева “Біда”. Кожна з них є начеб “світ у собі”, кожна відмінна від другої, але обидві близькі по мистецтву. Леонтович у своїй пісні (властиво колисковій) виявив такий сильний баладний характер, що підняв її прямо у трагічну атмосферу правдивої балади... то є одна з найкращих (коли взагалі не найкраща) з тих управ українських пісень”¹⁸¹.

Особливістю методу образної характеристики було те, що, розробляючи народне першоджерело, композитор виявляв насамперед своє особистісне ставлення до народних прообразів пісні, вільно їх інтерпретував, міг навіть суттєво переосмислити фольклорний матеріал. Своє завдання композитор убачав не в тому, аби максимально наблизитися до народної пісні (достовірно передати її жанрову основу, особливості голосоведення, специфіку народної підголоскової поліфонії), а повністю підпорядкувати народну тему своєму індивідуально-художньому задуму¹⁸².

Творчість Леонтовича вирізняється серед доробку його сучасників саме ставленням до народнопісенних тем, їх використанням, переосмисленням і переінтонуванням відповідно до власної художньої ідеї. Спосіб його художнього мислення був “суб’єктивно-перетворюючий” на противагу мисленню, яке спрямоване на “об’єктивно-відтворюючий” (Б. Луканюк) процес в опануванні фольклору.

Незаперечним є той факт, що найбільш адекватним баченням творчого процесу митця є погляд “ізсередини” самого митця. Однак, як стверджує Б. Луканюк, М. Леонтович був людиною “надзвичайної скромності... принципово уникав декларування своїх поглядів і не

тільки естетичних”¹⁸³. Тому хрестоматійно відома всім цитата, яку називають творчим кредо Леонтовича (“... досліді у народній музиці викликають до життя нові форми гармонії та контрапункту...”), належать російському музикознавцеві П.П. Сувчинському, але аж ніяк не Леонтовичу.¹⁸⁴ Це підтверджує і вся хорова творчість М. Леонтовича, у якій опрацювання народної пісні сягнуло висот оригінальних шедеврів. І цей новий напрямок його мистецтва закріпився і в сценічному втіленні його творчості з дня першого виконання “Щедрика” Київським університетським хором у різдвяній програмі 1916 року під диригуванням О. Кошиця.

У процесі творення індивідуально-характеристичних образів увагу композитора привертає “... не так смисл, що надається пісні у фольклорному середовищі, як ... змістовий об’єм, що виявляється безпосередньо в тексті”¹⁸⁵. Тут народнопісенна тема слугує лише “словесно-звуковим матеріалом” (Б. Луканюк), який композитор спочатку осмислює, а потім переосмислює, творить велику кількість музичних варіантів аж до остаточно вивіреного художнього ідеалу. Таким чином, первісна тема пісні переінтонується у нову якість, якої не знає первинне автентичне середовище. Прикладом цьому можуть слугувати хорові опрацювання таких народних пісень, як “Пряля”, “Дударик”, “Над річкою бережком”, “Смерть”, “Із-за гори сніжок летить”, “Піють півні” та ін. Так, дитяча обрядова пісня-гра “Пряля” переосмислена у Леонтовича у романтичну баладу, а обрядовий весільний танець “Дударик” – у реквієм, пісня-гра “Смерть” – у образ народного співця¹⁸⁶.

Більшість творів, які Леонтович писав на основі традиційного співу, фіксував у різних варіантах. Однак публікація хорових творів М. Леонтовича, здійснена різними видавцями, не враховує цих варіантів. У виконавській практиці й нині “Дударик” звучить без четвертого проведення основної теми, яке суттєво впливає на інтерпретацію твору¹⁸⁷. А зміст хору “Ой лугами-берегами” важко зрозуміти, бо в усіх виданнях є неузгодженість у тексті. З цього приводу дослідник спадщини М. Леонтовича Б. Луканюк роз’яснює:

“... Хор “Лугами-берегами” Леонтович писав десь у 1918 році (найпевніше восени), але, мабуть, остаточно не викінчив і не переписав набіло. Чому так сталося, чому композитор вже не повертався більше до цього твору, – невідомо. До нас дійшла лише одна чернет-

ка, писана простим та правлена фіолетовим олівцями. В ній словесний текст подано точно так, як це тепер друкується, незважаючи на те, що під першим проведенням теми Леонтович виразно зазначив: “1.2.3. Ой лугами-берегами бистра річенька...” і т.д., тобто це перше проведення повинно мати три строфи, які Леонтович або забув виписати окремо, або просто не виписав, бо ніби для чого – чернетка є чернетка.

Темою хору “Ой лугами-берегами” послужила пісня, яку М.Рощахівський (наш земляк із Закарпаття) записав у с. Кужелівка на Поділлі і яку разом з іншими рукописними своїми записами передав частково Леонтовичеві, а частково Стеценкові. Останній у свою чергу передав свої матеріали К.Квітці, який видрукував їх у збірці “Українські народні мелодії” (К., 1922). Матеріали, що були у Леонтовича, вважаються втраченими, і їх не знали та й не шукали видавці творів композитора (як то у нас модно: стук-грюк, аби з рук). Отже, що було у тій згаданій чернетці, те й опублікували “не мудрствуя лукаво”...

Та порпаючись якимось у різних паперах рукописного відділу Центральної наукової б-ки АН УРСР у Києві, я мав щастя натрапити на тексти пісень у запису М.Рощахівського, що ними користувався Леонтович, і серед них повний етнографічний текст пісні “Ой лугами-берегами” та ще й з авторським поділом його на три частини відповідно до трьох проведень теми (позначу їх умовно: А. В. С.):

- А. (1) Ой лугами-берегами бистра річенька тече.
Й а без тую бистру річку вуська кладочка веде.
- (2) Там мій милий, чорнобривий, ворон-коня наповав,
Співзнулася вуська клатка й а мій милий в воду впав.
- (3) Ой впав же він, ой впав же він та й упірнув до денця,
А я ходжу понад воду – білі ручки ломляця.
- 1. Ой ви, хлопці-риболовці, закидайте неводи,
Витягайте миленького й ворон-коника з води.
- В. Як ви его винайдете, будем ріки вихвалять,
як ви его не найдете, будем ріки проклинають.
Бодай тії бистрі ріки вочеретом заросли, –
Вони мого миленького в чужиноньку занесли.
- С. На чужий край, на чужий край, на чужую сторону, –
Розплилися чорні кудра по широкім Дунаю.

Порівнюючи оцей етнографічний запис з підтекстовкою Леонтовича, можна зауважити хіба, що він усі діалектні форми поміняв на літературні (особливо: “й а без тую” на “через тую”). Поза тим все залишив без змін. Але таким був, мабуть, тільки початковий план. Бо хоч у етнографічному записі словесного тексту композитор виразно зазначив, що з другим проведенням теми мають йти дві строфи (4 і 5 строфи об’єднані аколодою), думаю, що у процесі роботи над твором він мусів змінити свій намір та відмовитися від 5 строфи (“Як ви його віднайдете...”). Її неможливо підтекстувати у всіх голосах так, щоби кожний мав логічно викладену думку (для сопран, альтів і басів виходить: “як ви його... – будем ріки вихвалять”?!). Тому у хорі слід від 4 строфи хіба відразу перейти на 6 і 7, минаючи 5 строфу етнографічного тексту (так Леонтович робив звичайно), хоч це очевидно псує задуману струнку форму $A_3B_2C_2 > A_3B_1C_2$. Можливо, саме цей немаловажний для Леонтовича факт і був причиною того, що композитор не викінчив твору остаточно і перестав над ним працювати в подальшому.

Щодо можливих способів виконання, то треба сказати, що всі позначення темпу і динаміки не належать Леонтовичеві. Їх проставили вже горе-редактори, тож не варто звертати увагу на всі оті “строгі” піано, меццо-форте та форте, а трактувати нотний текст у відповідності до цілісного задуму і змісту слів.

Вихідним моментом для інтерпретації хору мусить бути відчуття архітектоніки тричастинної форми з серединною розробкою та динамічною репризою за схемою: теза-антитеза-синтез. Звідси три генеральні темпові характеристики: А: розповідно – В: схвильовано (трохи швидше, ніж А) – С: тужливо (трохи повільніше, ніж А). Середня частина – кульмінація (пор. другі проведення у хорах “Як не женився”, “Мала мати одну дочку”, “Ой, з-за гори кам’яної”, “Вишні-черешні”, “Ой, у лісі при дорозі”, “Ой, пряду”) і хор повинен тут блиснути не тільки розумінням складної мотивної роботи, але й динамічною гамою (від піано до форте), агогічним нюансуванням. Натомість крайні частини протиставлені собі: у першій частині з кожною новою строфою наростає гострота сюжетної ситуації й відповідно динамічний підйом (піано – меццо-піано – меццо-форте); в третій частині, навпаки, динаміка повинна йти в основному на спад (меццо-піано – піано). Ну, а решта – то вже хто на що спосібний!..”¹⁸⁸

Оцінюючи хорову творчість М. Леонтовича, С. Людкевич писав: “... Коли б Леонтович не написав нічого більше, як тих кілька мініатюр для хору, як “Щедрик”, “Дударик”, “Ой пряду”, “Коласа несуть”..., його значення в історії української музики було б раз і назавжди запевнене”¹⁸⁹.

В останні роки життя М. Леонтович розпочав працю над оперою “На Русалчин Великдень”. Первісно вона була задумана як оперетка для дитячого виконання. Але згодом М. Леонтович разом із Надією Танашкевич, талановитою лібретисткою з Тульчина, переробив її на оперу. Народно-фантастичний сюжет опери широко представляв хорові сцени, написані на основі весняних купальських і русальних пісень, творчо переосмислених композитором (“Ой гори, ой світи, місяченьку”, “Ой ти, сестрице, новенька”, “Ти єдина у нас”, “Хай іде, насува...” та ін.). Однак закінчити оперу йому не судилося. Більше як через півстоліття оперу відредагував видатний український композитор, наш сучасник Мирослав Скорик. Не порушуючи її первинної основи, М. Скорик збагатив індивідуально-творчий задум М. Леонтовича барвами оркестрового письма.

Хорові сцени з опери “На Русалчин Великдень” належать до найсвоєрідніших творів української хорової спадщини.

Олександр Антонович Кошиць (1875–1944) – корифей української хорової культури, видатний хоровий диригент, учений-етнограф, талановитий педагог, засновник і керівник Української республіканської капели, композитор, у творчому доробку якого – духовна музика, опрацювання українських народних пісень, організатор музичних колективів в Україні, США та Канаді, що мали яскраво виявлене українське національне спрямування.

Олександр Кошиць походить із старовинного шляхетського роду Порай-Кошиців.

Народився О. Кошиць 12 вересня 1875 р. в селі Ромашки на Київщині, в сім’ї священика. У 1877 р. батько отримав парафію в сусідньому селі Тарасівка. Саме Тарасівка стала батьківщиною О. Кошиця, бо з нею він пов’язаний і життям, і душею, і спогадами. Згодом, в еміграції, він так згадував Тарасівку: “... Це та земля, де лунають найкращі у світі пісні, де чутно найчистішу нашу мову, де сяє найясніше між усіма сонцями Сонце”¹⁹⁰.

1890 року О. Кошиць вступив до Київської духовної семінарії, а згодом – до Духовної академії. У стінах академії очолює студентський хор і, як згадує сам, “поставив собі завдання воскресити великого Веделя”, який захоплював Кошиця національним українським характером. Хорова творчість геніального українського композитора XVIII ст. Артема Веделя була під суровою забороною Синоду, і О. Кошиць перший відновив його хорові концерти. Академічний хор був укомплектований чудовими голосами й став доброю школою, у якій О. Кошиць почав формувати свій виконавський стиль. У репетиційній роботі з хором О. Кошиць досить часто вдавався до *словесних пояснень* змісту твору, що допомагали співакам творчо співпереживати виконуваний твір. На одній із таких співанок, коли розучували концерт А. Веделя “Боже, прїдоша язичї в достояніє твоє” Кошиць словами передав образ твору. “Разом з музикою це так вплинуло на артистів, що багато з них почало плакати... Довелося припинити співанку...”¹⁹¹.

Одержавши диплом академії і вчений ступінь кандидата богослов'я, О. Кошиць не став священиком. У 1903 році, за порадою М. Лисенка, він їде до Ставрополя й по станицях Кубані записує українські народні пісні, що їх зберегли в пам'яті козаки – нащадки славних запорожців. На Етнографічній і господарській виставці Кубані зібрання пісень О. Кошиця було відзначене Золотою медаллю, але по завершенні виставки всі ці записи (8 зошитів по 50 пісень) зникли¹⁹².

У 1904 році О. Кошиць повертається до Києва і веде клас хорового співу в Музично-драматичному інституті імені М. Лисенка. Згодом керує студентським хором Київського університету св. Володимира, хором Київської консерваторії (1913), хорами театру М. Садовського та Київської опери (1912–1917). Його тематичні концерти (“Веснянки”, “Колядки”, “Канти”), які він провадив упродовж 1915–1918 рр., відкривали слухачам забуту давню пісенну традицію. Згодом ідею “Стильових концертів” О. Кошиць розвинув як композитор, створивши хорові цикли: “Українські колядки і щедрівки”, “Канти і псалми”, “Українські колядки на мішаний хор”¹⁹³.

Під час короткого існування Української Народної Республіки з ініціативи Голови Директорії і Головного Отамана Війська УНР Симона Петлюри О. Кошиць створив Українську республіканську капелу і з нею виїхав у велике гастрольне турне по світу.

Олександр Кошиць уперше широко явив світові унікальність української співочої традиції. А в особі О. Кошиця світ побачив диригента, який у своєму мистецтві найяскравіше репрезентував національний звуковий ідеал.

Країни Європи, Північної та Південної Америки захоплено сприймали спів капели під орудою О. Кошиця. Усі світові газети високо оцінили його диригентський талант, 1929 р. в Парижі окремою книгою видано понад 350 рецензій. А скільки їх уміщено на шпальтах світової преси, досі невідомо. Ось лише кілька з них: “Що було найбільш вражаючим, то це краса звуку, повнота і єдність голосів, абсолютна досконалість інтонації”¹⁹⁴. “... Вже самий голосовий матеріал цього хору є надзвичайний... Тут справді без метафори можна говорити про голоси природи – людські... Начеб кожний співак був висловом окремого елемента природи, так індивідуальні є їхні голоси, але потім все зливається знов в гармонії, в якій немає найменшого порушення, в якій усе сливе в один солодкий тон, як тон тихого вечора. Цього, безумовно, не можна навчитися, – це є вміння з Божої ласки, що виринуло з самої природи, і було даровано вибраним людям.”¹⁹⁵ Божественну сутність українського співу відзначив член бразильської “Академії Безсмертних” Квелю Нетто: “*З групи людей, зв'язаних тісно одним Ідеалом, постає людський інструмент, Богом настроєний... і пісні виходять або ніжні, або величальні! У тому хорові ми відчуваємо всі відголоски і відзвуки людського серця...*”¹⁹⁶.

Повернутися на батьківщину О. Кошиць уже не зміг. З 1925 року він проживає у США й Канаді, пише хорові композиції й диригує різними колективами. У 1936 році Український Вільний Університет у Празі присудив О. Кошицю вчений ступінь доктора філософії. Помер О. Кошиць 21 вересня 1944 року у Вінніпезі, де й похований.

Своє ставлення до пісенної традиції О. Кошиць виявив у своїй духовній практиці й теоретичних узагальненнях. Він часто повторював думку про те, що, *звертаючись до традиційної пісенності, композитор мусить знати специфіку хору ізсередини, а не уявляти хор*. У листах до свого друга з Кубані В. Беневського О. Кошиць постає як глибокий психолог і чутливий митець в оцінці пісенної традиції. Він зізнається, що кожен, хто хоче прилучитися до пісні,

до цього “скарбу художнього” мусить мати внутрішню готовність, виповненість певним почуттям. Він писав: “... Те почуття, яке одухотворяє подібні твори... це – стан вищої правди, вищої істини, а істина передусім проста і ясна, вона не потребує велемовних тлумачень і вигадливості викладу. Якщо цей стан назвати, як у нас звикли, почуттям або, як вульгарно його називають, “настроєм”, то лише для ідіота не буде зрозуміло, що форма вислову цього стану не може бути інша, а тільки проста. І кожен, хто береться за композицію на ці теми, не перебуваючи в цьому “стані” чи ... не маючи цього “почуття”, буде завжди балакуний, метушливий, позірний, брехливий!”¹⁹⁷.

О. Кошиць вважав, що хорові опрацювання народних пісень мають виявляти *“природу хорового викладу”* і характеризував їх як *“хор по природі”*, коли виклад хорових голосів, хорова фактура вже є самодостатні.¹⁹⁸

Виконавська естетика хорів під орудою О. Кошиця виростала із коріння української традиційної співочої культури. А сам О. Кошиць був її найяскравішим репрезентатором, про що він щиро й відверто зізнався у своїх спогадах і листах. Характеризуючи специфіку церковного співу, О. Кошиць завжди наголошував на його залежності від сили й міцності первинної народної традиції. Через багато років, осмислюючи спів церковного дяка П. Оверковича, він писав: “Мене особливо вражала й хвилювала та риса його співу, *коли невлучними прикрасами, якоюсь незначною, випадковою фіоритурою, чи якимось форшлагом, або самою сумою звука, чи просто віддихом серед співу, мов блискавкою, освітлювався органічний зв’язок цього співу з народною піснею. Іноді просто стрепенешся від чогось, що тобі нагадує щось з народної пісні. Відчувалось, що такі, власне, співаки, і в такий спосіб, і на цій народній підставі творили наш старовинний спів* (курсив мій. – О.Б.-Ш.), той спів, що тепер лежить мертвий, запротокольований у церковних нотних книгах, перебреханий незграбним, невдалим нотно-лінійним письмом...”¹⁹⁹.

Зі здобуттям Україною незалежності до нашого народу повертаються імена багатьох митців-композиторів, диригентів, співаків, розкритих по всьому світу. Олександр Кошиць повернувся в Україну у своїх спогадах, щоденниках, листах. Він прийшов до нас, щоб явити нам і залишити у пам’яті наступним поколінням своє розуміння сутності українського хорового співу.

Станіслав Пилипович Людкевич (1879–1979) – композитор, фольклорист, диригент, педагог, одна із знакових постатей в українському хоровому мистецтві ХХ ст. Для Західної України С. Людкевич був таким же провідцею мистецьких ідей, як і М. Лисенко для Наддніпрянської України.

Працюючи паралельно у двох сферах (як учений і композитор), С. Людкевич мав на меті різні завдання. Строгий науковий підхід до вивчення фольклору не завадив йому стверджувати думку про те, що опрацювання народної пісні мають виявляти насамперед індивідуальність композитора і його художню ідею. Він керувався аналогічними, як і М. Леонтович, творчими принципами у ставленні до традиційної культури. Однак цей напрямок він виробив самостійно, оскільки свої хорові опрацювання народних пісень створив ще на початку ХХ ст., коли творчість М. Леонтовича у Західній Україні не була знана.

Якщо для М. Лисенка підхід до фольклору мав системний характер, то С. Людкевич ішов шляхом “відбору”, а потім “присвоєння” уже відібраного з первинного середовища пісенного зразка²⁰⁰. Своє творче кредо композитор сформулював так: “Народні пісні будуть тільки тим живлющим джерелом, з якого композитор може брати повними жменями живий елемент та сирий матеріал для своїх художніх ідей”²⁰¹.

С. Людкевич найчастіше звертається до пісень, у яких виразно постають характерні образи, виявляється сфера душевної лірики, психологія людини.

Найбагатший матеріал для творчого інтонування С. Людкевич віднаходив у піснях історичних, козацьких, стрілецьких (“Чорна рілля ізорана”, “Ой видно село”, “Їхав козак на війноньку”, “Ішов жовнір з війни”), у народних баладах (“Про Бондарівну”, “Про Петруся та вельможну паню”, “Про Морозенка”), у наймитських (“Ой служив я у Криму”), соціально-побутових (“Ой напилася”, “Я в кватиронці сиджу”) та жартівливих піснях (“Бодай ся когут знудив”, “Ой кум до куми залицявся”).

Обрядовий фольклор із його багатою символікою не набув у творчості С. Людкевича достатньої уваги. Хоч у хоровій практиці найчастіше звучать опрацювання саме його обрядових пісень (веснянка “Гагілка”, весільна “Ой зацвіли фіялочки” та щедрівка “Чи дома, дома”), що їх поєднав учений у збірнику “Галицько-руські народні мелодії”.

Створюючи хорові композиції на народній основі, С. Людкевич враховував потреби практики. Він був прекрасним знавцем хорового співу, оскільки сам захоплювався диригентською діяльністю. Понад три десятиліття (1898–1931) він диригував багатьма хорами й оркестрами, та найбільше його диригентський хист розкрився на посаді головного диригента Львівського “Бояна”. З цим колективом він виконував свої композиції для хору (симфонію-кантату “Кавказ”, кантату “Заповіт”), хорові твори М. Лисенка та Ф. Колесси. На той час Львівський “Боян” був у найкращій виконавській формі, озвучував хорові твори Д. Січинського, А. Вахнянина, О. Нижанківського. Як згадує наш сучасник М. Колесса, С. Людкевич не мав спеціальної диригентської освіти, тому не володів технікою диригування у нашому розумінні. “Його жести були надто великі, розмахисті, диригував він цілою рукою, часто нахилився у такт твору. Проте його добре розуміли не тільки хористи, а й професіональні оркестранти. Репетиції він вів дуже послідовно, планомірно, знав, чого хотів, і вмів того добитися... Дбайливо опрацьовував окремі музичні фрази, підкреслював кульмінаційні сцени... багато уваги приділяв динаміці та агогіці...”²⁰².

Філарет Михайлович Колесса (1871–1947) – унікальна постать в історії української музичної культури: засновник українського етнографічного музикознавства, композитор, учений зі світовим ім'ям у галузі філології, культурно-громадський діяч.

Велику популярність на Західній Україні на межі XIX–XX ст. мали хорові цикли Ф. Колесси, написані на основі обрядових та козацьких пісень для мішаного, чоловічого й жіночого хорів. Ще у 1892 р. Ф. Колесса був активним членом музичного товариства – Львівського “Бояна”, яке вело велику культурно-просвітницьку діяльність. Тут уперше були опубліковані його хорові цикли – “Вулиця”, “На щедрий вечір”, “Обжинки”, “Тагілки”. Усі вони написані на зразок хорових збірок М. Лисенка й під його безпосереднім впливом. Композитори активно листувалися, і М. Лисенко був першим слухачем та музичним критиком хорових циклів Ф. Колесси. Ці листи переростали у теоретичні узагальнення про шляхи та напрями розвитку української фольклористики.

Хорові цикли Ф. Колесси, як і М. Лисенка, мають по кілька тематично й жанрово споріднених пісень. Так, “Вулиця” має сім

народних пісень (“Понад тими гороньками”, “Ой, ти дівчино, перелестонько”, “Ой там за лісом”, “Ой, ду-ду-ду”, “Там на горі сніг біленький”, “Сидить голуб”, “Співаночки”), побудованих за принципом контрасту – на зіставленні різних образно-настрійових сфер. Цикл представляє пісні, які співала молодь на дозвіллі.

Хоровий цикл “Обжинки” – це жнивні пісні, приурочені до завершення праці на полі. Структура цього циклу має три частини: I ч. – це пісні, які співають “на полях”, коли дожинають лан і заплітають вінок (“Ой, ти лане, ланочку”); II ч. – пісні, які співають “по дорозі”, вертаючись із поля; III ч. – величальні пісні, які співають на подвір'ї у господаря, величаючи членів його родини. Усі вони виповнені світлим, урочистим характером, і в них виявлено радість єдиного загалу.

Вершиною творчості Ф. Колесси в жанрі хорових циклів є збірка “Наша дума”, присвячена пам'яті брата – видатного вченого Івана Колесси. Вона охоплює понад п'ятдесят пісень і укладена на чотириголосий мішаний хор. Ці пісні Ф. Колесса взяв зі своїх власних записів, а також скористався збірниками Івана Колесси та Осипа Роздольського.

Усі ці хорові цикли, поряд із хоровою творчістю М. Лисенка, були основою для галицьких хорів. У них композитор намагався зберегти народний колорит і передати особливості регіонального співу.

Микола Філаретович Колесса (1903) – один із засновників української диригентської школи, композитор, педагог, музично-громадський діяч. У своїй творчості розвиває мистецькі ідеї свого батька – Філарета Колесси – про регіональне вивчення народної пісні. Такий підхід дає можливість виявляти специфіку пісні через її діалектні особливості – мову, тембр, манеру виконання.

М. Колесса здобув блискучу освіту у Празькій консерваторії (у професора Вітезслава Новака). Диригентсько-хорова діяльність М. Колесси найвиразніше розкрилася впродовж 30-х років, коли він очолював хор Львівського “Бояна”, “Студіо-хор”, а згодом хорову капелу “Трембіта” (1946–1948). Диригентсько-хорова практика 30-х років зумовила прихильність композитора до хорового жанру і насамперед опрацювання народних пісень. М. Колесса переконаний, що, опрацьовуючи пісенний матеріал, композитор мусить прагнути до того, аби вони були “... зроблені в народному дусі, навіть якщо це

просто акомпанемент, хоч і підкреслена іноді поліфонія”²⁰³. Індивідуальний підхід М. Колесси полягав у тому, що опрацювання народної пісні має, насамперед, “... передати те, про що розповідається в пісні, дати запах пісні, її картину”²⁰⁴.

Упродовж 1932–1936 рр. композитор осмислює пісенну творчість Лемківщини, Волині, Гуцульщини, Полісся. Опрацьовуючи лемківські народні пісні (“Чи то мі ся видят”, “Одкаль павичка летіла”, “Повідж же мі”, “Високий брежок”, “Там на горі”, “Зозуленька кукат”, “Ой горами волоньки”, “Співаночки мої”, “Люляй же мі, люляй” та ін.). М. Колесса опирався на творчу методику В. Новака, вироблену ним при опрацюванні словацьких народних пісень²⁰⁵.

Матеріалом для хорових опрацювань М. Колессою волинських пісень слугувала збірка Ф. Колесси “Українські народні пісні з Волині”. М. Колесса звернувся до давніх обрядових пісень – веснянок і весільних (“Весна наша”, “Ой, травко-муравко”, “Соловейко”, “Ой, у полі два дубки”, “Ой, вийди, місяцю”), парубоцьких (“Ой, чиє то сіно”), козацьких (“Козак їде”, “Ой, ти, лучино”). У цих хорових розкладках М. Колесса показав усе багатство народного співу Волині. Хорові розкладки поліських пісень М. Колесси розкривають виконавцям давній інтонаційний матеріал. Поліфонічний принцип опрацювання пісень сприяє вияву багатих поетичних образів пісень, розкриває особливості музичного мислення поліщуків (“Ди лецелі гусоньки через сад”, “Ой там на чяр”, “Ой поля, ви поля”, “С-под явора стежечка”, “Повінь, повінь” та ін.).

Сюїта для хору і струнного квартету “Лемківське весілля” – це опрацювання лемківських обрядових народних пісень, які належать до весільного обряду, і пісень, які найчастіше виконуються на весіллі. Усі пісні, які використав Микола Колесса, записав його батько Філарет Колесса на Лемківщині упродовж 1911–1913 рр. і впорядкував у збірник “Народні пісні Галицької Лемківщини”, присвятивши його М. Лисенку. М. Колесса зберіг автентичність усіх мелодій, однак деякі пісні опрацював для інструментальних весільних музик – гудаків. У сюїті М. Колесса не відтворює цілісності весільного обряду. Його мета інша – показати своєрідність і специфічність лемківського фольклору через весільну традицію. Із двадцяти номерів сюїти п’ятнадцять – це хорові частини різножанрових пісень: обрядові (“Вербина, вербина”, “Здалека-сме приїхали”, “Ей шуміла ліщина”, “Пус-

те же нас”, “Ой ци я, мамонько” та ін.), ліричні та лірико-драматичні (“На високій горі”, “Ей до Львова доріженька”), жартівливі (“Ей, оженся, Янічку”, “Є ще-м ся не оженив”).

Оскільки весільний обряд охоплює різні події й за формою наближається до драми, основними учасниками цього дійства є два хори, які уособлюють представників двох родів – від молодого і молодої. Хор супроводжує і пояснює найважливіші події весільного обряду, співає обрядові, величальні, ліричні, жартівливі пісні. Інструментальні номери сюїти – “Гудаки” виявляють спорідненість з інструментальною традицією лемків, у яких основними інструментами були скрипки та бас. Функції інструментів розподілені так: перша скрипка веде основну мелодію, друга втворює першій (інтервал терції, квінти, сексти), альт, як правило, це остинато на одному або на двох звуках, віолончель – остинато на тонічній квінті.

Уперше сюїту “Лемківське весілля” виконав **Київський камерний хор ім. Б. Лятошинського** під орудою **Віктора Іконника**. Однак, виконавська версія сюїти відрізняється від першоджерела. В. Іконник значною мірою змінив послідовність музичних номерів і вибудував драматургію твору в своїй інтерпретації. Такому творчому підходу сприяє і сам авторський текст, у якому пісні, що входять до сюїти, не мають чіткої прив’язки до драматургічної цілісності. А основою виразовості тут виступає принцип контрасту.

В. Іконник згрупував і розмістив пісні у такі три групи: *ритуальні*, які виконують два хори поперемінно, *ліричні* – виконує жіночий склад хору, *жартівливі* – виконує чоловічий хор.

Виконавська редакція В. Іконника підкреслює ще одну важливу лінію в сюїті, якої немає у М. Колесси. Це – чоловічі хори, роль яких особливо виділяється в інтерпретації В. Іконника: чоловічий хор “На високій горі” починає й завершує цикл, а решту пісень диригент подає в середині циклу (“Ой Янічек, Янічек”, “Ей оженся, Янічку”, “Єще-м ся не оженив”). Посилення ролі чоловічого співу є органічним у цьому циклі, оскільки у лемківському весільному обряді, як і у співочій культурі лемків, чоловічому співові належить провідна роль, порівняно з жіночим співом.

Сюїта “Лемківське весілля” довела актуальність збереження і відтворення давніх весільних піснеспівів, які збагачують не лише композиторську музичну мову, а й виконавську манеру академічного

хорового співу своєрідною регіональною стилістикою. В українській хоровій культурі цей твір, як зазначає доктор мистецтвознавства Л. Кияновська, аналогічний ролі, яку посідає “Carmina Burana” К. Орфа в Німеччині й “Cantata profana” Б. Бартока в Угорщині²⁰⁶.

Євген Теодорович Козак (1907–1988) ціле життя творив у жанрі опрацювання народної пісенної творчості, розвиваючи традиції М. Леонтовича на західноукраїнських землях. Особливу увагу композитор приділяв пісням карпатського регіону – лемківським, бойківським, буковинським, гуцульським. У хоровій практиці найчастіше звучить опрацьована ним народна пісня з Лемківщини “Дам я яловицю” (відома в народі як “Наша Анничка”). Вона захоплює інтонаційним багатством, синкопованим ритмічним малюнком й специфікою діалектної говірки. Хорова мініатюра “Вівчарик” на авторський текст, належить до шедеврів української вокальної музики. Є. Козак опрацьовував і стрілецькі пісні, які за його життя не виконувалися.

Останнім часом у хоровій практиці відродився інтерес до *стрілецьких і повстанських* пісень, які до недавнього часу було заборонено співати в Україні. Пісні цього жанру найактивніше озвучує *чоловіча хорова капела ім. Л. Ревуцького* (художній керівник Народний артист України *Богдан Антків*), явивши слухачам такі концертні циклові програми, як “Пісні визвольних змагань”, “Зажурилися козаченьки”, “Героїчний епос українського народу”, “Канти”. Стрілецькі пісні для хорів опрацьовували М. Леонтович, К. Стеценко, С. Людкевич, В. Барвінський, Є. Козак, М. Колесса та інші митці.

Такі пісні виникли на початку ХХ ст., в період відродження української волі. Вони продовжують традицію козацьких пісень XVI–XVII ст. Довершеність поетичного слова й виразність мелодії стрілецьких пісень наблизили їх до народних. Тому називаємо їх народними, хоч більшість із них мають своїх авторів. Серед найвідоміших творців текстів і мелодій стрілецьких пісень – Роман Купчинський (“Пиймо, друзі”), Левко Лепкий (“Гей видно село”), Михайло Гайворонський (“Іхав стрілець на війноньку”) та інші. Стрілецька пісня “Іхав стрілець на війноньку”, яку для хору аранжував диригент Михайло Кречко, довгий час побутовала як народна пісня “Іхав козак на війноньку”. Козак і стрілець – це охоронці своїх споконвічних земель, носії державницької ідеї. Нині ці пісні відроджують у людях український дух.

Гетьман України Іван Мазепа створив символічний образ Вітчизни й свого народу в пісні “Ой горе тій чайці, часечці небозі, що вивела чиянток при битій дорозі”. Доля-недоля наскрізь пронизує чоловічу співочу традицію українців від козацької доби (XVI–XVII ст.) до доби відродження української волі – стрілецьких пісень (початок ХХ ст.) і пісень вояків повстанської армії (середина ХХ ст.). Уособленням честі й гідності, виспіваних у козацьких і стрілецьких піснях, є образ кобзаря-співця, українського легендарного героя, святого лицаря. Цю “живу античність” наприкінці XIX ст. зафіксував геній слов'янської культури Іван Бунін, сказавши, що кобзарі-співці “належать народові, який не відокремлює Землі від Неба”. Отже, в козацьких піснях живе стихія земного і святість небесного. І це споріднює козацькі співи зі світовим героїчним епосом, а співців-кобзарів – із давньогрецькими рапсодами (творцями й виконавцями героїчних поем), давньоірландськими філідами (знавцями родової генеалогії), з давньоскандинавськими скальдами, з іранськими гафізами. Ця “жива античність” у ХХ ст. зазнала тоталітарного нищення, але й нині вона воскресає з глибин української традиції, бо живе в таїнах душі кожного українця і є джерелом відродження духовної волі.

Як козак, так і стрілець – це охоронці своєї споконвічної землі. Вони не завойовники, не гнобителі інших народів. Вони боронять право на власну Землю, Волю й Державу. Споконвіку на цій землі наші предки народжували дітей і вирощували хліб. Виростав на цій землі й миролюбний характер нашого народу. Тому український козак і стрілець ішли охороняти цей лад, добро і щастя. Тому в цих піснях чоловік – носій лицарського духу, державницької ідеї.

У козацьких і стрілецьких піснях мотив священного обов'язку перед Батьківщиною завжди поєднаний з високими інтимними почуттями – любов'ю до матері, дружини, сестри, коханої. Жінки у цих піснях є берегинями сім'ї, родової пам'яті, вони несуть у серцях тугу чекання за чоловіком, сином, братом і коханим. Немає таких почуттів, яких не виспівали б козацькі й стрілецькі пісні. Та найпекучішим почуттям у цих піснях є біль матері, яка роками чекала сина-козака з походу, “доки зійде пісок на камені”, яка під тюремними мурами чекала побачення з сином, яка й нині оплакує сина-воїна УПА. Цей образ Української Матері в багатьох піснях козацької доби постає як образ Святої Божої Матері.

У багатьох козацьких і стрілецьких піснях наскрізним є мотив єдності людини й природи. Бо природа для українця – це жива істота, з якою він спілкується як із ріднею. Через ці глибинні мотиви стрілецьких і козацьких пісень розкривається таїна стійкості України.

Композитори

Левко Миколайович Колодуб (1930) розвиває жанр опрацювання традиційної пісенності за регіональним принципом, започаткований Ф. Колесою, М. Леонтовичем і розвинений згодом у творчості Є. Козака та М. Колесси.

Хоровий цикл *“Прилуцькі пісні”* (1994) – це народні пісні з Прилуччини (Чернігівщина), звуковий образ яких композитор пам’ятає ще з дитинства. Ці пісні звучали як у міському середовищі, так і в навколишніх селах. Як згадує автор: “... Співали багато, співали щовечора на Замості (а ми жили на М’ятному Заводі) й нам з гори було дуже добре чути. Із Замостя доносилися співи 2-х чи 3-х гуртів. Тому у збірці здебільше так звані гуртові пісні. На жаль, до них з боку фахівців не так багато уваги ще й досі...”

А популярні вони були дуже. Мені була передана О.О. Колодубом (моїм дядьком) ще в 60-ті роки збірка текстів українських пісень, складена І.Д. Скойбідою, прилуцьким “старим хористом”, як він сам себе називає. В своїх примітках до збірки цих текстів (а їх там 225) він свідчить: “Більша частина пісень... виконувались в хорових гуртках та колективах протягом 1903–1923 років у м. Городні на Чернігівщині, в Санкт-Петербурзі і Петрограді (Український хор політехніків 1907–1916 рр.) та в Прилуці на Полтавщині в 1912–1916 та 1922–1923 рр. (хор Райспілки та Педагогічного інституту)”. Цікаво, що більшість пісень зі збірки Скойбіди звучали й в 30-ті, 40-ві роки. В останні роки бував у Прилуці й не чув пісень...

Тому й записав по пам’яті, а потім шукав по збірках (особливо багато дали “Золоті ключі”, зібрані Дмитром Ревуцьким), вивіряв тексти, перекладав для хору, намагаючись зробити їх не складними для виконання – ще може зазвучать вони і в Прилуках, й по всій Україні²⁰⁷.

Хоровий цикл *“Прилуцькі пісні”* охоплює п’ятдесят народних пісень (5 зошитів), опрацьованих композитором для мішаного, чоловічого та жіночого хорів. Вони виявляють глибоке знання компози-

тором природи хорового співу: написані в зручній теситурі, пронизані багатою метро-ритмічною, ладовою організацією музичного матеріалу, тембровим розмаїттям. Фактура пісень виявляє особливості народного співу через підголоскову поліфонію, через рух голосів паралельними терціями (стрічкове двоголосся) та паралельними тризвуками, через гармонічне багатоголосся й кантову стилістику. Деякі пісні композитор опрацював як жанрові, театралізовані сцени-“замальовки”. Вони вражають настроєвою палітрою, виявленою через багату агогічну, динамічну шкалу, використання рухових і пластичних елементів. Це – *“Танці села Турівка”* та *“Од Києва до Лубен...”*

Камерний хор ім. Д. Бортнянського (художній керівник – заслужений діяч мистецтв України **Любомир Боднарук**) уперше озвучив ці твори на київській сцені в рамках фестивалю “Музичні прем’єри сезону”.

Нині в сучасній хоровій творчості виявляється дуже перспективний напрямок – *шлях реконструкції найглибинніших пластів співочої обрядової культури*. Найвиразніше він представлений творчістю цілої плеяди композиторів старшого й молодшого поколінь, які тягнуть до безпосереднього сприйняття інтонаційного пісенного досвіду.

Пісенні витоки вони осмислюють у двох напрямках. В одних випадках композитори, *вилучивши наспів з природного середовища*, розривають зв’язки з соціально-побутовим контекстом і перетворюють його в матеріал для розвитку – музичну тему. Ця тема несе у собі особливості народного музичного мислення, але “живе” всередині уже *нового музичного організму* й підпорядковується його законам.

Інший результат виникає тоді, коли композитор орієнтується на різноманітний *життєвий контекст* традиційного співу. Ідучи шляхом реконструкції зруйнованих первинних зв’язків, композитор творить *нову цілісність*, яка споріднена з першою, але вільно інтерпретована ним. Основою тут слугує народний текст. “Збираючи” в єдине ціле розокремлені фольклорні одиниці, необхідні для подальшої реконструкції, композитор досягає високої концентрації ідеї твору. В результаті народжується *копія*, яка іноді сприймається значно яскравіше, ніж першоджерело.

Особливо багату реконструкцію дає поетичний текст. Композитор залюбки вривається у пісенний синкретизм і заново “перепишує” народну пісню.

Сучасні композитори, осмислюючи традиційний спів, намагаються у новій хоровій цілості відтворити “живе” інтонування з усіма найтоншими відтінками. Усі виконавські компоненти, до яких найчастіше звертаються композитори, можна розділити на декілька груп. Перша з них пов’язана із джерелом звуку: його якісну сторону представляють, насамперед, тембри голосів, кількісну сторону визначає склад співаків – багатоголосний хоровий чи ансамблевий спів, сольний спів, наявність інструментального супроводу. До другої групи входять також конкретні технологічні прийоми, що їх вносять виконавці вже безпосередньо в процесі співу. Це, насамперед, специфіка звуковисотного інтонування, артикуляція, агогіка, орнаментика наспіву, наявність різних рухових моментів. Усі ці елементи композитор утілює на різних рівнях наближеності до першоджерела: від *цитування* конкретного виконавського прийому через *імітацію* виконавської манери аж до творчого *переінтонування* первинного пісенного зразка.

Як засвідчує сучасна хорова практика, найновіші творчі пошуки композиторів у галузі композиторської техніки й засобів відтворення народжуються, перш за все, під впливом традиційного виконавства.

У композиторському фольклоризмі необхідною умовою творчого процесу є *переінтонування* першоджерела, а міру й напрямок відхилення від основи має виявити диригент. Інакше стає незрозумілим навіть композиторові знадобилося по-новому “переписати” мистецьки довершений пісенний зразок. Тут важливо показати, в якому напрямку, на якому рівні (жанру чи стилі) іде композиторське переосмислення традиційного виконавства. Тут важливо також враховувати той факт, що композитор “видобуває” фольклорну цілісність із природного середовища не сам, а через посередника – збирача фольклору й видавця (нині в середовищі композиторів лише одиниці записують пісенний матеріал безпосередньо).

Леся Василівна Дичко (1939) у своїй творчості розвиває напрям реконструкції глибинних рівнів української пісенної традиції.

Хорова кантата “*Пори року*” – це реконструкція обрядової пісенної традиції, яка виявляється через молитвоспів річного обрядового кола.

Структура кантати має чотири частини: “Весна”, “Літо”, “Осінь”, “Зима”. Кожна з них висвітлює різнохарактерні образні сфери: “Вес-

на” побудована на двох різнохарактерних темах – мотив веселої, закличної веснянки “Вийди, вийди, Іванку” (характер її відтворено поліметриєю 2/4+3/8) і величавої – “Благослови, мати, весну зустрічати”. Обидва мотиви подано автором у різних варіаційних проведеннях. У першій частині цієї кантати – “Заклик весни” і “Благослови, мати, весну зустрічати” – композитор, дослівно зберігаючи поетичний народний текст, подає нам шляхом згущення фактури гетерофонного співу довершений ритуал благословення радості життя і всього сущого на Землі. Цей ритуал має підтримати в людській душі небуденні почування, пробудити святість і світло.

“Літо” представляють дві петрівчані пісні для жіночого хору: витончена, мрійлива народна мелодія “Ой петрівочка – мала нічка” та рухливо-грайлива “Ой нас чотири подруженьки”. До них долучається жвавий “Кривий танець” з авторською мелодією. У побудові частин Л. Дичко виявляє певну умовність, оскільки весняний “Кривий танець” переміщує у літній період.

Аналогічно представлено “Осінь”: дві обжинкові пісні, з яких перша – “Ой на горі жита много” – виявляє жартівливий характер, переданий через синкоповані ритми; друга – світлолірична “Дівка Явдошка”.

Завершується кантата двома щедрівками, з яких другу при виконанні бажано вилучити, оскільки вона написана на тексти так званого “радянського фольклору” і змістово дисонує з першою. Перша “Щедрівка” побудована за принципом фактурного наростання й розвиває той самий мотив, який використав у “Щедрику” М. Леонтович. Щедрівка благословляє всю родину, рід на Добро і Щастя у Новому році і має ту ж урочистість і піднесеність, що й “Благослови, мати...”.

Л. Дичко широко використовує принципи народного виконавства – спів паралельними терціями, своєрідні прийоми з весняних “гуканок”, подвоєння в октаву основного мотиву нагадує “тонкий” вивід у гуртовому багатоголосі та ін.

Кантата “Пори року” належить до найкращих творів сучасного фольклоризму, в якому авторка створила нову художню цілісність, яка вражає високою ідейно-художньою правдою. Цей твір уперше озвучив *Київський камерний хор ім. Б. Лятошинського* під диригуванням *Віктора Іконника*.

Якщо кантата “Пори року” виявляє близькість до народних обрядів, то інша кантата Л. Дичко на народнопісенні теми “Червона калина” наближається за принципами розвитку музичного матеріалу до театральної виразовості. Звідси широке використання сольних монологів з розгорнутими хоровими та інструментальними епізодами (I, III, V частини), зіставлення різних образних сфер у побудові частин, дотримання наскрізного розвитку в утвердженні ідеї твору. “Червона калина” виявляє композиторський фольклоризм через переінтонування різних виконавських засобів, ліричних пісень, плачів та думного епосу.

Хорову оперу “Золотослов” (1991) Л. Дичко написала на основі народних текстів, твір несе ідею Всепереможного Світла. Весь фактурний виклад початку опери “Створення Світу” передає образ світлоносних первин, які ширяться з небесного світу на землю і впорядковують, ладують людське життя. Носієм Світла в опері є опікун людської долі, мудрий “Дажбог”. Саме йому складають шану люди (в опері задіяно два хори – на сцені й за сценою), славлячи молитвоспівом “Ой ти Боже, ти Дажбоже”. І ця тема утвердження Світла і Святості наскрізно проймає всю хорову тканину чотирьох частин – “Створення Світу” (I ч.), “Гри” (Забави, II ч.), “Плач” (III ч.), “Весілля” (IV ч.).

Майстерність композитора виявляється, насамперед, у багатстві фактурного викладу хору, тембровій драматургії, різних типах хорового інтонування. Техніка хорового письма Л. Дичко (наприклад “Створення Світу”), заснована на принципі алеаторики й сонористики, нагадує масштабну хорову композицію “Заклинання заліза” естонського композитора В. Торміса, написану на основі народного фінського епосу.

Євген Федорович Станкович (1942) – видатний український композитор, творчість якого здобула широке визнання у світі. Працює в жанрі вокально-симфонічної музики. У хоровій музиці відкриває глибинні основи української пісенної традиції.

Реконструкцію первісних обрядових першоджерел яскраво явила фольк-опера “Цвіт папороті”, в якій композитор відтворює всю життєву цілісність обряду, а не лише його наспіви. І хоч автор по-своєму інтерпретує цю цілісність, традиція від цього не руйнується.

Симфонічно-хорова сцена “Купало” вибудована композитором з окремих мікроциклів, які об'єднуються в чотири частини. Кожна з частин – це певний образ-символ світу видимого, земного (“Людські купала” I ч., “Заключні купала” IV ч.) й невидимого, таємничого, не проявленого для всіх (“Русальні купала” II ч., “Цвіт папороті” III ч.). Кожна образна сфера має свою інтонаційно-темброву етнохарактерність, через яку слухач прилучається до активного співпережиття. Хорові сцени розкривають мотиви обряду “Марина” (або “Марена”), вінкоплетіння, пошуку квітки Щастя (папороть), русального обряду, відлякування недобрих сил.

Дві народні пісні – розспівна петрівчана (“Тай Петрівня зозуленька”), подана в триголосному викладі хору, та рухливо-“розмовна” (“Стояла Маринонька на межі”), побудовані за принципом фактурного накладання двох жіночих гуртів. Збагачена тембровим різнобарв'ям хорова фактура поступово починає зростати в динаміці й просторово передає відчуття наближення гурту дівчат. Обряд розпочинається народною піснею “Кругом Мариноньки ходили дівоньки”. Марина (або Марена) є уособленням земної плоті, господинею водяної первини, тому дівчата складають їй шану у співах.

Усе дійство в першій частині – це ігри, забави молоді, передані через почергове введення різних хорових груп. Інтонаційно-темброве й ритмічне багатство композиції “виплетене” композитором із різноманітних народних піснеспівів, переданих через хоровий спів (“Ой, молодая молодець”, “А ми рутоньку посієм”, “Ой, купала-купалочка”).

Найдовершенішим виявом поетичності душі є народна пісня “Глибокий колодязю”, поєднана з авторською мелодією на Шевченківський текст “Хто се, хто се по тім боці”.

Оркестрова темброва наповненість партитури й багатство сонорних елементів надають хоровим сценам “живої” реальності.

У процесі осмислення купальського обряду композитор силою свого таланту прилучається до первинних природних інтонаційних й ритмічних модулів. Однак він творчо переосмислює ці модулі, не порушуючи першотворчих елементів, закладає їх у нотний текст, утверджує своє відчуття традиції. А далі – це вже справа диригента, як озвучити цю музичну конструкцію.

Ганна Олексіївна Гаврилець (1958) – талановитий композитор. Працює в жанрі хорової, симфонічної та камерно-інструмента-

льної музики. Новим етапним твором є музичне дійство “Золотий камінь посіємо...”, побудоване на первинних пісенних витоках.

Традицію народнопісенної культури композиторка подає у глибокій історичній ретроспективі органічно, художньо довершено. Музика через багату оркестрову різноманітність, у єдності зі словом, танцем, костюмом, виявляє первинний синкретизм української культури, розкриває її обрядову сутність. Через різностильову “етнохарактерну знаковість” (О. Козаренко) розкривається жива історія України. Розгортання музичного дійства починається смисловим зачином — прадавньою колядкою-символом:

*...А серед моря зелений явір,
На явороньку три голубоньки,
Радоньку радять, як світ сновати.
Та спустимося на дно моря,
Та дістанемо золотий камінь,
Золотий камінь посіємо ми...*

Подальші частини дійства – “Весна Світу”, “Прадавня Русь” і “Княжа доба” – показано через обрядові пісні-молитви. Це – веснянки: “Ой ти, соловейку”, “Зайчику”, “Ой на горі льон”; русальна – “Орел поле поорав”; купальські та петрівчані – “Сьогодні Івана”, “Купалочка”, “Засвічу свічку”, “Ой до бору стежечка”, “Що Петрівочка дві неділечки”; християнізовані колядки та щедрівки – “Нова радість стала”, “У нашого пана”. Кожен музичний епізод дійства – це своєрідний знак-символ епохи. “Козацька держава” трактується через кантову стилістику. Образ України та її дітей розкривається відомою українською народною піснею “Ой горе тій чайці” (на слова гетьмана України Івана Мазепи) в оригінальній авторській інтерпретації.

Фінал твору – “Увійди і ти у цей Собор” (слова Софії Майданської) – засобами оркестру, хору та сольного співу утверджує одвічні світові істини – Гармонію, Лад, Надію, Благодать, їхня життєтворна сила проймає всі етапи історії української культури.

“Золотий камінь посіємо” символізує глибинний корінь нашої культури, яка, зазнавши нищення, оживає з глибин української душі.

Г. Гаврилець працювала над масштабним твором “Золотий камінь посіємо” в кількох напрямках. Це, насамперед, численні опрацювання різних за жанрами народнопісенних зразків для голосу з

камерним оркестром і для хору хлопчиків та юнаків з камерними ансамблями. Композитор створила також оригінальні розгорнуті симфонічні композиції з хореографічним утіленням: “Створення Світу”, “Заклинання до роду. Жертвоприношення”, “Слава стольному Києву”, “Орда”, музику до колядки “Гей питалася княжа корона” та фіналу сценічного дійства.

В осягненні прадавніх основ української культури Ганна Гаврилець відзначається глибокою проникливістю в сутність українського сприйняття й світовідчуття. Композитор інтерпретує першотворчі елементи засобами сучасної музичної мови, не порушуючи первинної гармонії.

“Золотий камінь посіємо” – це й своєрідна музична енциклопедія для дитячого хорового виконавства. Музичне дійство виявляє чудові зразки дитячих пісень і забав. Ці хорові твори здобули визнання слухачів у виконанні хору хлопчиків і юнаків “Дударик” (керівник Микола Кацал). “Золотий камінь посіємо” було показано 12 вересня 1998 р. в Кам’янці-Подільському в рамках свята “Козацькі забави”. Окремі фрагменти виконувалися на фестивалі “Музичні прем’єри сезону” та на Міжнародному фестивалі “Київ-Музик-Фест”. Про успіх цього сучасного твору багато писали в пресі.

Юрій Борисович Алжнев (1949) – обдарований композитор, представник музичної культури Слобідського краю. Традиційне виконавство для Ю. Алжнева – це насамперед знаковість. Знаки та символи – це той генетичний код, який композитор намагається пізнати й розшифрувати. Тому він прагне реконструювати не окремі елементи музичної мови фольклору, а складніші утворення (календар, жанри, обряди) як узагальнення локальних життєвих реалій. Спілкування композитора з фольклором здійснюється насамперед через прайнтонацію. В ній – ментальна зернина самотності та самодостатності музичної культури й саме вона живить творчий дух композитора. Харківський композитор переконаний, що сучасний митець не може ставитися до пісенної традиції з позиції професійного споживацтва. Необхідно, щоб композитор мислив у системі фольклорних цінностей.

Своє ставлення до традиційної культури Ю. Алжнев сформулював так: “Композитор сучасності мусить дорости до фольклору, бо то є цілий світ, який існує за своїми законами, то є дивосвіт, який вражає, коли входиш у його зоряний простір, то є паралельно існую-

ча сонячна система, в якій свої закони Краси, тяжіння до Добра. Тому фольклор, як і Сонце, має бути центром тяжіння і духовною потребою для творчості. Щоб діяти, бути спроможним до таких вимог і активно контактувати на найвищому рівні, треба постійно рухатись у Часі. Бо, рухаючись у Майбутнє, ми обов'язково дістанемося нашого Минулого, того, що вже колись було..."²⁰⁸.

У своїй практичній діяльності Ю. Алжнев як музичний директор Театру народної музики України "Обереги" орієнтується переважно на тип *автентичного виконавця*, вихованого на фольклорних принципах мислення. Більшість артистів театру за фахом фольклористи. В концертних програмах "Коло-роду", "Стоїть явір над водою", "Шляхи широкії" втілювалася ідея – від першоджерел до академічних жанрів європейської орієнтації. Це стосувалося й принципів формування, й оркестрового звучання, й поліфонії пластів, і манери звукоутворення.

Ігор Наумович Шамо (1925–1982) – увійшов в історію українського хорового виконавства як композитор, який обрав шлях стилізації фольклорних першоджерел. У хоровій практиці найчастіше звучить його твір "Ятранські ігри". У цьому творі композитор відтворює весь цілісний контекст, а наспів пісні обирає темою для композиторського осмислення. В "Ятранських іграх" І. Шамо не використовує традиційних пісенних зразків, текст тяж авторський (на слова В. Юхимовича). Це так звані твори в "народному дусі". Однак у ладових особливостях, у типі мелодики, мелодичних кадансах маємо опосередковане відчуття народного мелосу. Необхідною мовою для збереження національного колориту мусить стати особливість інтерпретації музики. За тонкого відчуття диригентом специфіки інтонування пісень купальського обряду можна наблизитися до першоджерела традиції.

Володимир Данилович Зубицький (1951) – талановитий композитор, який працює в напрямку стилізації або наслідування фольклорної традиції. В хоровому концерті В. Зубицького "Гори мої" залюбленість композитора в народний інструментарій визначила й стиль його хорового письма. Роздрібненість методичних ліній, їх почергова розкиданість по різних хорових партіях і речитативність є виявом інструментального мислення. Ця партитура потребує доброї технічної майстерності хору, і щоб звучання не втратило природнос-

ті співу, диригентові потрібно мати добре слухове відчуття різних фольклорних шарів, оскільки В. Зубицький поєднав у концерті дуже віддалені фольклорні першоджерела.

Диригенти

Історія українського хорового співу – це історія, насамперед, особистостей, які своєю творчістю й життям утверджували й утверджують одвічні духовні цінності.

Дмитро Васильович Котко (1892–1982) – хоровий диригент, виходець із Наддніпрянської України, у 20–30-х роках ХХ ст. сформував на території Західної України й Польщі перший український професійний хор. Спів хору здобув найвище визнання у світі. На його базі заснували львівську капелу "Трембіта", а маестро став її першим художнім керівником. Невдовзі його заслали до таборів ГУЛАГу. Це ім'я понад півстоліття було заборонене в Україні й лише нині повертається із забуття.

Дмитро Котко народився в с. Балки на Запоріжжі в родині хліборобів. Його батько походив із давнього козацького роду, а мати – із старого шляхетського роду. У 1910–1913 рр. навчався в Ардонській (нині – Північна Осетія) духовній семінарії у відомого диригента, болгарина за походженням, В. Стоянова, працював його помічником у хорі. З 1916 р. навчався у Чугуївському юнкерському училищі, а згодом був призначений на службу до Москви.

Як сотник Армії УНР у 1920 р. опинився в таборах військово-полонених у Польщі, де було понад 10 тис. осіб, серед них чимало наддніпрянських митців, акторів Театру Миколи Садовського. У 1921 р. Д. Котко у м. Стшалкове на Познанщині організовує професійний хор, який згодом виступав під різними назвами: Український наддніпрянський хор, Український національний хор або просто – Хор Дмитра Котка. Цьому колективові судилося відіграти визначну роль в українському національно-культурному житті не лише Галичини, Волині, Холмщини, Підляшшя, а й усієї Польщі. За нелегких умов хор виконував складні композиції Д. Бортнянського, К. Стеценка, М. Лисенка, Ф. Колесси, О. Кошиця та польські народні пісні. Напрочуд вдалий добір голосів, артистизм, чистота інтонації, ритмічна вивіреність викликали захоплення у слухачів. Колектив здобув феноменальне визнання по всій Польщі й

Німеччині. Преса писала, що цей унікальний хор не поступається жодному хоровому колективові, почутому в Польщі. Хорові концерти з великим успіхом проходили у Кракові, Варшаві, Лодзі, Вільнюсі, Берліні. О. Кошиць, який перебував на той час у Берліні з Українською республіканською капелюю, почувши захоплені відгуки про хор Д. Котка, приїхав у табір Стшалкове для відбору голосів до своєї капели й зустрічався з Д. Котком. Найкращі відгуки про спів цього колективу висловили український композитор С. Людкевич і білоруський диригент Г. Ширма.

Восени 1939 р. на базі хору Д. Котка було створено хорову капелю “Трембіта”, а він став її першим художнім керівником. Невдовзі його несподівано звільнили з посади головного диригента, і він деякий час працював другим диригентом капели, а згодом – художнім керівником Гуцульського ансамблю пісні й танцю. У 1951 р. Д. Котка заарештували органи НКВС, і він до 1956 р. перебував у таборах. Повернувшись до Львова, керував капелюю сліпих, очолював кафедральний хор собору святого Юра. Його ім'я було вилучене з історії й заборонене на довгі роки. Незадовго до смерті він заповів кладовищенському граверові зробити на його гробівці напис: “Сотник Армії УНР Дмитро Котко”.

У перші десятиліття ХХ ст. в Україні існували професійні мандрівні капели: Хор Григорія Давидовського, Хор Василя Завадського, Хор Петра Гордовського, Хор донських козаків. Вони заробляли на прожиття тим, що мандрували з однієї місцевості в іншу, давали платні концерти, виступаючи перед слухачами міст і сіл. Іншої матеріальної підтримки вони не мали. Ці хори були невеликі (15–45 осіб), проте “мали від природи чудовий голосовий матеріал і вроджену музикальність... Чистота інтонування була неперевершена”²⁰⁹. Вони виконували класичні твори українських та зарубіжних авторів. Під впливом цих колективів Дмитро Котко створив у Західній Україні перший професійний мандрівний Український хор.

Д. Котко не належав до диригентів, які засобами слова тлумачили зміст, чи образ музичного твору. Він ґрунтовно працював над чистотою інтонації, тембрами голосів і, насамперед, пильнував і дотримувався динаміки й агогіки твору, і таким чином намагався викликати у співаків певний настрій. На репетиціях диригент детально випрацьовував звучання хорової партитури, домагався від хорис-

тів свого бачення музичного образу. На концертах його художня інтерпретація не відходила від попередньо створеного ним звукового ідеалу; він творчо надихав виконавців задля повного втілення й виявлення цього ідеалу. Д. Котко “не імпровізував інтерпретацію, як це робив ... О. Кошиць та деякі інші визначні диригенти так званої “романтичної” вдачі”²¹⁰. Однак при співі його хорів “на перший план вибивається враження величезної зовнішньої і внутрішньої дисципліни хору, темпераменту і запалу у виконанні, і віра в красу свого ідеалу”²¹¹.

Чистота дикції та надзвичайна організація звукоутворення і звуковиявлення забезпечували могутню динаміку хору від *pp* до *ff* у швидких темпах, викликали подив у слухачів і, як згадує М. Антонович, “наганяли дрож по тілу”. Для виконавського стилю Д. Котка характерною була манера виконувати унісонні тонічні фермати, які при закінченні народної пісні могли звучати довго й тим викликати у слухачів високе естетичне враження. “... Ця сконцентрована й опанована енергія, що вирувала в могутніх, але приборканих звукових масивах, робила особливе враження. З усього того проривалася українська душа, відчувалася вибухова, але опанована міць української стихії”²¹².

Диригентська техніка Д. Котка впливала зі специфіки хорового звучання. Диригував він непомітно, жести були скупі й зібрані. Більшість диригентів згодом перейняли диригентську манеру Д. Котка, відмовившись від широких і великих жестів, які не покращували хорового звучання, а, навпаки, заважали плинності звуку, “розриваючи” хорову фактуру.

Нестор Феофанович Городовенко (1885–1964) – хоровий диригент, засновник і перший багаторічний керівник Державної української хорової капели “Думка” (1920–1937), яка під орудою Н. Городовенка стала всесвітньо відомим музичним колективом. У середовищі української діаспори заснував багато хорових колективів. Заслужений артист України (1926).

Нестор Городовенко народився у селі Венслави на Полтавщині. Навчався у Полтавській учительській семінарії, закінчив Глухівський учительський інститут. Живучи в питомо українському середовищі, він пройнявся свідомим потягом до народної творчості. Серед перших його вчителів музики – відомий фольклорист, професор Пе-

тербурзької консерваторії О. Рубець, який на той час жив у Глухові. Вчителюючи у Лохвиці на Полтавщині, Переяславі (тепер Переяслав-Хмельницький), Ольгополі на Вінниччині, Н. Городовенко створював учнівські аматорські хори. З 1917 р. він жив і працював у Києві, де спочатку викладав спів у Другій гімназії, керував хором Всеукраїнської вчительської спілки, читав лекції у Вищому інституті народної освіти. В 1919 р. очолив хор “Дніпросоюзу”, який у 1920 р. був реорганізований у Державну хорову капелу “Думка” (“Державна українська мандрівна капела”).

З перших днів керування капелою Н. Городовенко прагнув підвищити її професійну майстерність. До концертних програм, поряд із хоровими опрацюваннями українських народних пісень та оригінальними творами М. Лисенка, М. Леонтовича, К. Стеценка, О. Кошиця, П. Козицького, Л. Ревуцького, включалися й зразки світової хорової музики різних епох – твори Й. Гайдна, Й. Брамса, Ш. Гуно, К. Дебюссі, М. Равеля. Голосовий матеріал хору був чудовий. Найкращі співаки Києва увійшли до складу капели. “Думка” послідовно розвивала давні традиції українських мандрівних капел і дуже швидко здобула визнання як найкращий хор. Це стало можливим завдяки “... бездоганному монолітному звучанню, підпорядкуванню досконалої хорової техніки мистецькій меті – втіленню художнього образу в музичних звуках і проникливому перенесенню його в чуттєвий світ слухача”²¹³. Капела “Думка” давала багато концертів по всій Україні. Найвищих вершин вона сягнула у виконанні народних пісень, в інтерпретації яких Н. Городовенко виявив особливе обдарування. Своїми спогадами про один із концертів Н. Городовенка ділиться українська письменниця Ганна Ігнатенко:

“Мої батьки не співали, але були великими шанувальниками хорового співу. Ходили самі і мене завжди брали з собою на всі концерти аматорського хору вчителів. Одного разу зайшов за нами Грицько Петрович.

– Приїхав керівник капели “Думка” Нестор Городовенко, буде проводити репетицію з нашим хором. Ходімо, послухаєте, як народжується пісня.

Нас посадили у сусідній кімнаті. Двері прочинені, усе видно і добре чути.

- “Ой вийду я на вулицю, гарна я”, – оголосила ведуча. Проспівали перший куплет. Нестор Феофанович перепинив.
- Головне у цій пісні, дівчата, не ви, а мати. Робіть акцент на слові “мати” – “Яка була моя мати, така й я”. Себе сховайте, сховайте. Мати була вродливою, ось головне, і цим ви пишастесь. Ви трохи подібні до неї, але своєю красою завдячуєте матері. Зрозуміли?

І почалася робота над піснею, над тлумаченням схованого в ній глибокого філософського змісту, аж доки не заговорить мудра і гуманна народна правда.

Ніколи не забуду першого концерту капели “Думка” у нашому містечку. До нього прилучани готувалися як до свята. У театр прийшли завчасно. Статечно розмістилися в залі. Розмовляли стиха, наче боялися осквернити святість того, що має прийти. Останній дзвінок. Завіса пішла. Зал завмер. На сцені хористи, мов одна струна. Змах руки – і почалося всевладдя пісні.

“Ой з-за гори туман налягає, за туманом нічого не видно”... Стримано, приглушено ведуть свою партію баси. Це своєрідна увертюра до розлогої, багатоголосої пісні. Побудована на контрастах, вона вимагала високої виконавської майстерності.

Після трагічного заспіву починає звучати жіноча партія, що розкриває тему довірливого, чистого, як вода у степовій криниці, дівочого кохання. Враз у ніжну мелодію дисонансно вриваються розгульні інтонації чоловічої партії, що викривають підступність намовлянь улана:

*Дівка коню води підливає,
Улан дівку та і підмовляє:
“Ой поїдьмо та й, дівонько, з нами,
З молодими та і уланами”.*

І знову розмірено полинула пісня, але в ній уже не щирість наївного дівочого почуття, а зневажена любов і розплата за довірливість.

*Проїшли поле, пройшли вони друге,
На третьому стали спочивати.
Стала дівка плакати-ридати.*

І як присуд, своєрідна пересторога іншим, заключний акорд пісні:
*Годі, дівко, плакати-ридати,
Батька й матір треба забувати.*

Зі мною сталося тоді щось дивне. Збентежена, заворожена, я підвелася з місця і безгучно, мов сновида, пройшла через зал і опинилася на сцені. Ніхто, навіть мої батьки, не звернули на мене ніякої уваги. Всі були у полоні пісні...”²¹⁴.

Новим етапом у творчій діяльності капели була гастрольна поїздка до Франції у 1929 р. Париж був захоплений виконанням творів українських композиторів як і творів Л. Бетховена, Й. Гайдна, Й. Брамса, Ш. Гуно, К. Дебюссі, М. Равеля. Московський критик Георгій Поляновський, оцінюючи мистецтво співу капели “Думка” й пристрасний стиль диригування Н. Городовенка, писав:

“Основною рисою “Думки” в трактуванні всіх п’єс, що ми почули, вважаємо надзвичайно тонкий і чуткий підхід до самого задуму пісні, до її основного зерна. Найменші вказівки диригента виконуються миттю. Стрій капели – бездоганний: жодної ноти підвищення чи зниження. При відносній нечисельності (50 співаків), звучність хору насичена і ... динамічна. Громові рокоти і шепітне піаніссімо – однаково досконалі нюанси капели.

Ленінградська капела своєю звучністю наближається до органу, інструментально-оркестрового тембру. “Думка” ж при абсолютній рівності звуку ніколи не дає забути, що вона – живий і саме вокальний колектив. Окремі голоси в усіх партіях чудово вирівняні, вони звучать природно, артикуляція свободна, дикція чітка. “Думка” – це зразкове мистецтво”²¹⁵.

Справжнім тріумфом “Думки” був її виступ на першій Декаді українського мистецтва в Москві (1936). Вже в Канаді Н. Городовенко розповів близьким друзям про цей тріумф так:

“Насамперед злякав мене (і тих, що були близько мене) Клим Ворошилов. Він сказав-гукнув мені в розмові перед концертом: “Несторе, покажи кацапам, як українці співають...”. Але того, що сказав мені після концерту Сталін, я не міг навіть у сні сподіватися. Покурюючи свою люльку, диктатор поздоровив мене з успішним концертом і несподівано запитав: “А чому Ви, Несторе, не співаєте отих славних церковних пісень, що так глибоко заторкують почуття людини?...”

Я збентежився, зам’явся і якось встиг промимрити: “Адже це була б релігійна пропаганда, що її радянський закон не дозволяє...”.

“Ну що ж, слова можна б замінити, але музику залишити. Старі співи звучать переконливіше від усього того, що творять наші ком-

позитори...”, – відповів Сталін і ледь-ледь під вусом усміхнувся. Від того в мене мороз пішов по хребті, а в околиці шлунку немов кусок льоду застряг... і досі там сидить, відзивається, коли про це подумаю-згадаю”²¹⁶.

У вересні 1937 р. Нестора Городовенка за вказівкою директивних органів було звільнено з капели. Згодом він одержує призначення на посаду керівника вокальної групи новоствореного Українського ансамблю пісні і танцю. Упродовж 1942–1943 рр. працює диригентом Української хорової капели в Києві. Та створити нову капелу “Думка”, таку, яку він мав до 30-х років, йому не вдалося.

Добрі надії й творче окрилення диригентів деякий час приносила праця з хором ім. М. Леонтовича при Інституті народної творчості у Львові. Але лінія фронту вже була поруч, і діяльність цього колективу обірвалася. Прибувши з частиною хористів до Німеччини, Н. Городовенко організовує новий хор з українців-емігрантів.

З 1949 р. живе в Канаді. Тут він заснував хор “Україна”, з яким працював до кінця своїх днів. Оцінюючи стиль хорової роботи Нестора Городовенка, український композитор з діаспори Григорій Китастий писав: “Стиль його буденної праці з хором дехто вважає “неможливим” і тяжким. Кажуть, що він сам горів і інших палив, міг одним поглядом “пришпилити свою жертву” на місці... Справді, таким його знали думчани, таким він був завжди у праці. Але ж... тільки люди з “неможливим” характером можуть підкоряти собі волю виконавців і через комплекс мистецьких засобів впливати на слухача. Безхарактерна людина не здібна підкоряти людей і скеровувати їхні почуття на виконання своїх творчих задумів та передати хвилювання власної душі тим виконанням; не здібна й тримати в жмені тисячі слухачів концертів, як те вмів Нестор”²¹⁷.

Костянтин Костянтинович Пігров (1876–1962) – хоровий диригент, педагог, учений, засновник і художній керівник молдавської хорової капели “Дойна” (1939–1940), засновник кафедри хорового диригування Одеської консерваторії. Заслужений діяч мистецтв України (1956).

Костянтин Пігров народився 7 листопада 1876 р. в селі Мала Джалга, в Ставропольському краї. З шести років співав у сільському церковному хорі. З 1885 р. навчається у Ставропольському Духовному училищі, а згодом у Духовній семінарії. На цей час припадає

його регентська діяльність у семінарському хорі. В Духовній семінарії знайомиться з талановитим педагогом, диригентом і композитором, духовним товаришем О. Кошиця В. Беневським. У 1898 – 1901 рр. навчається у регентських класах Придворної Співочої капели. Як професіонал-хормейстер творчу працю розпочав з церковним хором у Ростові-на-Дону. Згодом переїхав до Ставрополя, де продовжив свою професійну хорову справу. В 1910–1911 рр. брав участь у постановці вистави Островського “Снігуронька” зі своїм хором. У 1914 р. переїхав до Одеси, керував церковним хором і викладав уроки співу в різних навчальних закладах. З 1920 р. – керівник хорового класу й викладач теоретичних дисциплін Одеської консерваторії. У 1923 р. закінчив історичний факультет Одеського університету. У 1931–1939 рр. – засновник і головний диригент Молдавської національної хорової капели (з 1936 р. – “Дойна”). З 1936 р. – засновник хорового відділення в Одеській консерваторії та Одеському музичному училищі, керівник об’єданого хору. В 1957 р. хор став володарем Першої премії на Всесвітньому фестивалі у Москві.

К. Пігров – автор праць “Керування хором” (1956), “Організація хорового співу в робітничому клубі” (1931), “Сольфеджіо” (1970; у спів-авторстві з В. Шипом), “Хоровая культура и мое участие в ней” (2001).

22 листопада 1962 р. відійшов у інший світ. “На його робочому столі залишився зошит з німецькими перекладами, якими він займався напередодні, і програма концерту хору з портретом Роберта Шоу, виступи якого справили на Костянтина Костянтиновича велике враження...”²¹⁸.

Виконавська естетика К. Пігрова формувалася під впливом української та російської хорової культури у її двох різновидах – церковний та народнопісенний спів. Українську пісенну традицію, яку Пігров озвучував через творчість М. Лисенка, К. Стеценка, М. Леонтовича, П. Козицького, Л. Ревуцького й утверджував у своїй хоровій практиці, була для нього близькою й органічною ще з дитинства. Адже й формування інтонаційного слухового досвіду проходило на Ставропольщині, біля витоків його життя. Цей край ще з 1777 р., коли Передкавказзя приєднали до Росії, почали залюднювати українські селяни та козаки. Українці, покидали обжиті рідні місця і їхали заселяти степові простори Передкавказзя й Кубані. Тому на цих землях український спів здавна плекали нащадки запорозьких

козаків (ця традиція й нині живе в пам'яті людей). Цю ж традицію співу чудово описав О. Кошиць, який на початку ХХ століття (1903–1905) фіксував її по різних станицях Кубані й охарактеризував як “скарб найвищої художньої та історичної цінності”²¹⁹. Безсумнівно, що К. Пігров, який на той час уже розпочав свою діяльність як хормейстер, був слухово збагачений традицією цього співочого до-вкілля. Крім того, перші основи хорового співу К. Пігров отримав від обдарованого композитора і хормейстера Василя Беневського, друга О. Кошиця. Для О. Кошиця В. Беневський був духовним братом, з яким він листувався упродовж життя²²⁰. К. Пігрову В. Беневський уперше розкрив “цілий світ музики”, таїну хорового звучання й красу музики Д. Бортнянського²²¹. Пігров був також ознайомлений із методикою дитячої етнопедагогіки В. Беневського й високо оцінював його знання у сфері народної пісенності.

Згодом К. Пігров опановував у Придворній співочій капелі в Петербурзі церковну традицію співу. Ця хорова школа ще з ХVIII ст. сформувалася на *українській традиції співу*, бо Україна була невичерпним джерелом талантів, які імперська культура використовувала на свої потреби. У Петербурзі спів українців культивувався, окрім Придворної капели, в міських церквах, монастирях, архієрейських домах. Постачальниками українських співаків були Київські монастирі (Софія, Лавра, Михайлівський, Видубицький, Густинський, Глухівський, Болдинський та ін.). Як справедливо зазначає сучасна російська дослідниця Ірина Чудінова, українська співоча традиція створила у Петербурзі те живильне середовище, з якого надалі виросла Петербурзька хорова школа²²². Ця школа цілком успадкувала українську співочу традицію і впливала на розвиток хорового мистецтва в Росії.

Придворна співоча капела вражала К. Пігрова технічною досконалістю в опануванні церковної й світської музики. Виконавська манера капели мала характер “містично-аскетичний” при співі церковних творів, натомість світська традиція захоплювала “життєрадісним, земним пафосом,... досконалістю виконання, тонкістю нюансів,... бездоганною інтонацією і дикцією”²²³.

Паралельно з церковною традицією співу К. Пігров засвоював і естетику народнопісенної традиції через її сценічне втілення хором Д. Агрєнева-Слов'янського. Хорові концерти Агрєнева-Слов'янського – це перші етапи сценічної трансформації українського та російсь-

кого фольклору й під цим оглядом його діяльність подібна до творчої діяльності П. Демуцького з охматівським хором.

Виконавська естетика хору Агрєнєва-Слов'янського культивувала пісенну традицію, яка розвивалася на принципах усної культури. К. Пігров згодом згадував: "Ми чули найдосконаліший із людських голосів орган... Слухачів вражало небувале нарощування звучності хору, а згодом його затихання... Найтонше піаніссімо було доведено до крайньої межі... З кришталєво чистою інтонацією і технічною біглістю скрипалів група сопран вибирала дрібні ноти мелодичного малюнка... Вражала незвична легкість звучання сопранової групи на нюансі "рр" з високим "соль" другої октави... Ми були приголомшені звучанням октавістів на фоні витонченого "рр" хору. Концерт капели Слов'янського показав нам, що ми справжні дикуни, бо не можемо навіть думати про таке звучання"²²⁴. Цей виконавський фольклоризм К. Пігров згодом відчув і високо поцінував у діяльності українських диригентів *Петра Миколайовича Гордовського, Григорія Митрофановича Давидовського та Василя Григоровича Завадського*²²⁵.

З цим набутим багатим слуховим досвідом К. Пігров сформував хорову школу в Одеській консерваторії. Спів студентського хору під його орудою вирізнявся технічною та інтонаційною досконалістю, добрим ансамблем і великим творчим репертуаром. Результатом практичної роботи з хором стали наукові праці, на яких і нині виховуються молоді хорові диригенти. З української музики К. Пігров озвучував хорові партитури М. Лисенка, М. Леонтовича, Л. Ревуцького, П. Козицького, Б. Лятошинського та інших композиторів. Як педагог К. Пігров виховав цілу плеяду хорових диригентів, деякі з них уже відійшли з земного життя, а інші й нині творчо розвивають традиції своїх попередників у двох виконавських сферах української хорової культури – класичній академічній і народнопісенній.

Академічну традицію школи Костянтина Пігрова гідно репрезентувала творча діяльність *Дмитра Загрецького* (Одеса), *Віктора Іконника* (Київ), *Петра Горохова* (Донецьк). Ця традиція співу нині живе у виконавському мистецтві студентського хору Одеської консерваторії під керівництвом *Григорія Ліознова*, у творчій діяльності *Віталія Газинського* (Вінниця). Народнопісенна стихія Пігровської школи найвиразніше виявила себе у творчості *Анатолія Авдієв-*

ського і керованого ним Українського народного академічного хору імені Г. Верьовки, *Михайла Гринишина* в період праці з Гуцульським ансамблем пісні й танцю та ін.

Хорове мистецтво К. Пігрова – цікава сторінка в історії українського хорового виконавства періоду 30–60-х роках ХХ ст., яка чекає на своє осмислення.

Юрій (Георгій) Федорович Таранченко (1905–1978) – хоровий диригент, педагог, музичний діяч. Заслужений артист України (1946). Художній керівник і диригент Державного жіночого хорового ансамблю України "Жінхоранс" (1937–1939), художній керівник і диригент Молодіжного хору Українського радіо (1935–1939), художній керівник і диригент Хорової капели Українського радіо й телебачення (1945–1968).

Юрій Таранченко народився на станції Ворожба Сумської області в родині залізничника. Змалку співав у церковних хорах, брав участь у музично-драматичних гуртках м. Білопілья. З 14 років керував різними самодіяльними оркестрами міста. У 1924 р. дістає направлення на навчання до Києва, де здобуває музичну освіту в Київській музпрофшколі по класу скрипки. У 1928–1932 рр. навчається у Київському Музично-драматичному інституті (так було перейменовано на певний час Київську консерваторію) по класу скрипки у проф. Д. Бертє і М. Вольф-Ізраєля. Одночасно навчається по класу диригування у професора О. Орлова, а згодом – у проф. Г. Таранова. Під час навчання працював як диригент з різними хорами та оркестрами м. Києва. Грав у знаменитому симфонічному оркестрі Пролетарського саду та в оркестрі Київського оперного театру.

У 1934–1939 рр. навчався на диригентсько-хоровому факультеті Київської державної консерваторії (клас Г. Верьовки). Згодом, у 1937–1939 роках за рекомендацією диригентсько-хорової й композиторської кафедр Київської консерваторії та особисто П. Козицького Управління у справах мистецтв запросило його на посаду художнього керівника та головного диригента Державного жіночого хорового ансамблю України ("Жінхоранс"). Після ліквідації ансамблю керував різними хоровими колективами.

У 1935–1939 рр. – організатор і керівник Молодіжного хору Українського радіо, який складався зі студентів консерваторії (зокрема там співав П. Муравський).

У 1941 р. пішов добровольцем на фронт і після тяжкого поранення у 1944 р. повернувся до Києва. У 1944–1945 рр. працював художнім керівником Ансамблю бандуристів Українського радіо.

З 1945 по 1968 рр. був художнім керівником та головним диригентом хорової капели Українського радіомовлення і телебачення.

З 1964 по 1970 рр. викладав хорове диригування у Київській консерваторії (серед його учнів – І. Томашевський, Ю. Федоренко, М. Єрошевський, Г. Горбатенко).

Ю. Таранченко один із засновників Хорового товариства (1959).

Він увійшов в історію українського хорового виконавства ХХ ст. як різнобічно обдарований диригент, музикант високої культури та ерудиції. Палкий інтерпретатор і послідовний пропагандист творів української хорової класичної спадщини, більшість із яких уперше прозвучали під його орудою (М. Лисенко, К. Стеценко, М. Леонтович та ін.), а також численних хорових опрацювань українських народних пісень та пісень народів світу, Ю. Таранченко озвучив величезну кількість творів західноєвропейської та вітчизняної музики, яка вперше прозвучала у спеціально виконаних перекладах українською мовою.

Як художній керівник та головний диригент хорової капели Українського радіо він створив високопрофесійний хоровий колектив, який у 40–60-х роках був провідним колективом в Україні. Капела поєднувала концертну діяльність із постійними виступами у прямому ефірі й здійсненням записів до фонду радіо, а також із озвучуванням фільмів на Київській кіностудії ім. О. Довженка та з записами грамплатівок і фонограм музики до театральних спектаклів. Ю. Таранченко проводив широку просвітницьку діяльність. Зокрема, ініціював і здійснив записи унікальних радіоциклів “Музична Лисенкіана”, маловиконуваних опер українських композиторів.

Серед кінофільмів, озвучених Ю. Таранченком: “Доля Марини”, “Долина синіх скель”, “Літа молоді”, “Сон”, “Кров людська – не водиця”, “Ключі від неба”, “Два роки над прірвою” та багато інших.

Ю. Таранченко автор та упорядник збірників: “З піснею на вустах”, “Народні пісні Київщини”, “Хорові твори М. Лисенка для дітей”, “Вибрані хорові твори Н. Стеценка”, “Українські класичні хори”, “Хорові твори М. Лисенка”, “В ефірі – пісня”, “Українські хорові твори композиторів західних областей України ХІХ–ХХ ст.”, “Веселі співаночки” та інших. Збирання й записування народних пісень,

їх аранжування й хорові розкладки класичних і сучасних вокальних творів поглиблювали його професійну діяльність.

Багаторічна виконавська діяльність Ю. Таранченка своєрідно відображає найважливіші етапи українського хорового мистецтва в розмаїтті жанрових форм: від масового хорового руху 20-х років до створення широкої мережі потужних академічних хорових колективів. Багата практика диригента пов'язана з формуванням нових типів хорових ансамблів (молодіжний камерний хор, ансамбль театралізованої пісні, універсальний “радіохор”). Серед багатьох тодішніх хорових колективів Хор радіо вирізнявся *універсальністю*, зумовленою *специфікою* виконавської практики. Крім широти жанрово-стильових обріїв та напрямків діяльності, Хор радіо під керуванням Ю. Таранченка мав напружений тематичний графік роботи й гранично насичений репертуар, що складався з великої кількості постійно оновлюваних концертних програм (хору була притаманна *мобільність* і *оперативність* у розучуванні та виконанні творів): від композиторських опрацювань народних пісень до великих хорових полотен різних епох та стилів (Й. Гайдн, В.-А. Моцарт, Л. Бетховен, Б. Барток, С. Рахманінов, О. Скрябін, Д. Шостакович, С. Прокоф'єв та ін.).

Хор радіо був лабораторією для сучасної української хорової музики. Тут уперше виконувалися твори Г. Майбороди, І. Шамо, О. Білаша, Г. Жуковського, А. Штогаренка, Н. Данькевича, Л. Дичко, а також хори Б. Лятошинського (на тексти Т. Шевченка та О. Пушкіна), С. Людкевича, М. Колесси.

Мистецтво Ю. Таранченка ґрунтувалося на органічному засвоєнні національної хорової культури, на традиції українського музично-театрального мистецтва (досвід Лисенка–Стеценка–Леонтовича), поєднаний з досвідом сучасних українських та зарубіжних диригентів хорового та оперно-симфонічного жанру (М. Малько, О. Орлов, В. Дранишников).

Звукова естетика хорів під орудою Ю. Таранченка позначалася неповторною своєрідністю, тембровою збалансованістю, високою академічною культурою (вплив багаторічного вивчення досвіду української та італійської вокальних шкіл). В інтерпретації Ю. Таранченка звучання хору набувало м'якого романтичного забарвлення, поетичності. Його рухи були не розмашисті, а прості, природні, що ніби спрямовувалися “від серця”³²⁶.

Диригентський жест його вирізнявся особливою природною чутливістю й виразною пластикою рук. Точність і гучність інтонування впливали з вокальної, суто національної природи мислення диригента. Звідси – тонке відчуття і вміння Ю. Таранченка передати багатобарвність ладового звучання, повноту хорових ліній.²²⁷ Це дозволяло митцеві з однаковою проникливістю виконувати як сучасні пісенні твори, так і масштабні кантатно-ораторіальні жанри, оперні хорові сцени.

Павло Іванович Муравський (1914) – один із найвидатніших митців сучасності. Народний артист України, професор, лауреат Національної премії України ім. Тараса Шевченка, лауреат премії ім. В. Вернадського, кавалер відзнаки Президента України – Ордена “За заслуги” II ступеня, Ордена Святого Володимира.

Павло Муравський народився 30 липня 1914 року в селі Дмитрашківка Піщанського району Вінницької області. Музичну освіту здобув у Київському музичному технікумі (1930–1934) та Київській консерваторії (1936–1941). З 1934 р. П. Муравський стоїть за диригентським пультом. І нині у свої 88 років, він такий же енергійний і повен творчих сил, як і в молодості! Могутньою енергією свого ясного таланту П. Муравський прилучив до висот нашої хорової традиції тисячі співаків. І хоч би де він творив – у капелах “Трембіта” (1948–1964), “Думка” (1964–1969), у хорі імені П. Майбороди (1985–1986) – скрізь у людях залишається духовна суть його праці. З 1965 р. (уже 37 років!) він незмінно очолює студентський хор Київської державної консерваторії (нині НМАУ ім. П. Чайковського).

Павло Іванович Муравський належить до найвидатніших митців сучасності. Його життя і творчість – це майже все ХХ століття. Упродовж цього часу Павло Муравський явив усім нам органічну цілісність своєї особистості як митець, педагог і громадянин. За 68 років творчої діяльності на ниві хорової культури, цей митець виплекав свій виконавський стиль. Як педагог сформував цілу хорову школу. Як громадянин завжди залишався відданий ідеї високого мистецтва, своїй національній культурі. І ніякі проминуші ідеологічні чинники не змогли вплинути на сутність митця. Він живе і творить за будь-яких умов, утверджуючи істинне в мистецтві й тим самим утверджує його позачасовість.

Творча особистість Павла Івановича увібрала духовну енергію тих митців, які допомагали, підтримували і раділи його успіхам. Це були композитори, диригенти, співаки. Деякі з них належали іншим

етнічним культурам, але духом своїм були споріднені з П. Муравським. Нині їх уже немає серед нас, але частка їхніх сердець живе у творчості Павла Муравського. Це Нестор Городовенко, Борис Гмиря, Натан Рахлін, Станіслав Людкевич, Пилип Козицький, Левко Ревуцький, Борис Лятошинський, Анатолій Кос-Анатольський, Євген Козак, Семен Козачков, Владислав Соколов, Клавдій Птиця, Григорій Ширма, Роберт Шоу та інші митці.

Осмислюючи феномен П. Муравського, я збагнула, що народження особистості не є випадкове. Наша співоча традиція як колективний набуток багатьох поколінь завжди зберігалася і продовжувала себе в окремих геніальних обдарованих індивідуальностях. Ці особистості в різні періоди історії воскрешали з глибин нашу традицію.

Наприкінці ХІХ ст. класичні зразки хорового виконавства відстоювали Микола Лисенко, Кирило Стеценко, Микола Леонтович. Цю традицію успадкували видатні хорові диригенти з Наддніпрянщини – Олександр Кошиць, Нестор Городовенко і Дмитро Котко, які у 20–30-х роках ХХ ст. уперше явили світові співочу традицію українців у практиці хорового співу. Світ захоплено сприйняв унікальну природність українського співу. Однак в умовах запровадження радянського типу культури класичні зразки українського співу, репрезентовані О. Кошицем, Н. Городовенком і Д. Котком, цілеспрямовано винищувалися. Їхнє місце посідала усереднена, зденационалізована за суттю модель хорового співу. Для впровадження цієї нової моделі українського співу готувалося й нове покоління хорових диригентів.

Єдиний, хто за тоталітарного режиму, всупереч соціальним замовленням зміг зберегти, утвердити й донести до наших днів чистоту, природність і красу академічної хорової традиції, є Павло Муравський. 68 років із дня в день відстоює, виборює й утверджує високохудожні принципи, які успадкував від попередників. Своєю натхненною працею і творчим життям П. Муравський у другій половині ХХ ст. сформував глибококультурний феномен, ім'я якому “хор Муравського”. В його основі – індивідуальний художній стиль, який яскраво вирізняє постать митця серед сучасних хорових диригентів. Слухач упізнає його виконавський професіоналізм із перших звуків.

П. Муравський виробив своє неповторне хорове мовлення. Сприймаючи музичну мову як даність, він через мовлення-інтонування її виявляє свою неповторність. Кожен диригент уміє прочитувати му-

зичну мову хорового твору. На те він і вчиться. Але тільки через натхнення *мовлення* цієї мови відрізняється митець від ремісника. У Павла Муравського в процесі живого інтонування музична мова набуває нових смислових значень. Звідси точність його визначення – *“Написана музика, це ще не музика”*. Найвражаючішим у художньому стилі Муравського є *досконалість інтонації*, точність передаваного настрою й *краса звуку*, його своєрідний звуковий ідеал. Маючи оцей звуковий образ співу в своєму слуховому передчутті й знаючи “мову почуттів” цієї традиції, Павло Іванович завжди забезпечує хоровому звучанню національну своєрідність. Його індивідуальне виконавство несе в собі неповторні ознаки національного духу і тим самим набуває загальнолюдського значення.

Можна виконувати музику на пристойному технічному рівні, мати ефектний сценічний імідж. Але таке виконавство ніколи не явить світові національної неповторності мистецького явища.

Преса багатьох країн зарубіжжя, де виступав Павло Муравський, високо поцінювала його талант. За суттю ці відгуки дуже близькі до рецензій на виступи хору Олександра Кошиця. Справжнім тріумфом став виступ хору Київської консерваторії (нині НМАУ ім. П. Чайковського) на міжнародному хоровому фестивалі у Канаді в 1993 р. Канадська преса так писала про студентський хор із Києва, який виборов перше місце серед 800 кращих хорів світу: “У всьому і всюди українці співали як Ангели. Муравський продовжував дивувати виконанням українських пісень, і тим самим продемонстрував уміння бездоганно виконувати різні нюанси у музиці”²²⁸. “Муравський диригує великою мірою так, як маляр-митець малює... Він часто починає фразу і тоді слухає, з руками схрещеними на грудях”²²⁹.

Проникливо висловився про спів студентського хору під керівництвом Павла Івановича професор Казанської консерваторії (Семен Козачков: *“Какой у Вас замечательный хор! Какой очаровательный звук и манера пения! Оказывается, еще не погубило истинное пение и среди современного крика и бесцветного звуколуствия, еще живы оазисы настоящего хорового искусства. Bravo!.. Сейчас редко так поют. Все больше кричат, шумят, паясничают, то есть всеми силами вытесняют из звука живую музыку. Слушая Ваше пение, я получил огромное удовольствие и преисполнен искренней и глубокой благодарности”*²³⁰.

Павло Іванович Муравський уособлює у своїй творчості позачасовість мистецтва співу. Спілкуючись із ним, розумієш, що для нього не існує часу в житті культури. Далекі й близькі часові полюси сходяться й наче зникають. Залишається незмінною лише пульсація серця культури. Візьмімо кілька історичних зрізів у нашій культурі й простежмо цю позачасовість, ті глибинні витоки нашої співочої традиції, які нині пульсують у творчості П. Муравського.

У другій половині XVII ст. Макарій Третій, патріарх Антіохійський та всього Сходу, вирішив відвідати Московське царство. Дорога із Сирії до Московії пролягала через Україну. У цій подорожі патріарха супроводжував син Павло, який виконував обов'язки секретаря й водночас вів подорожні записи. (Згодом ці записи склали книгу “Ріхлят ель-батріарк – Макарійус” – “Подорож патріарха Макарія”, яку написав Павло Алепський. Невдовзі ця книга стала відома у західній Європі, а в Росії видрукувана лише через 250 років).

Отже, 10 червня 1654 р., в суботу вранці, патріарх Макарій із своїм почтом переплив через Дністер і ступив на українську землю. Першим поселенням було сотенне місто Рашків, а за дві милі від нього – Дмитрашків. Павло Алепський записав: “... До вечора ми прибули в місто на ймення Дмитрашків... Тисячі тисяч його мешканців вийшли нам назустріч. Ми помітили у цьому благословенному народі побожність та благочестя просто таки дивовижні. Так ми дійшли до церкви святого Димитрія...”²³¹. У церкві Павло Алепський почув спів і зробив запис, який нині вже став хрестоматійним: *“Та ніщо так не дивувало нас, як врода маленьких хлопчиків і їхній спів, що виконувався від усього серця, в гармонії зі старшими. Цей спів тішить душу й відганяє журбу, бо приємний іде від усього серця й неначе з одних вуст... Вони дуже люблять ніжні й солодкі мелодії”*²³².

Павло Алепський занотував свої глибинні враження у місті Дмитрашків, де через 260 років (на той час місто вже стало селом і звалося Дмитрашківка) народився Павло Муравський*.

* Рідне місто-село Муравського – Дмитрашків – заснували переселенці з сусіднього Рашкова (після великої пожежі), і первісно звалося це поселення – *ДимитРашків*. Так оповідає місцева легенда. А місцевість ця й справді зберігає сліди давньої цивілізації, які свідчать про глибинну, ще трипільську, основу культури в цьому Наддністрянському краї.

У Дмитрашківці ще стояла стара дерев'яна церква св. Дмитрія. (Зруйнували її вже за радянського часу, наприкінці 20-х років). Співав у тій церкві Павло Муравський ще хлопчиком і згадує тепер: *“А найбільше я любив співати разом із дорослими у церковному хорі, яким керував мій двоюрідний брат. Співали твори Леонтовича, Стеценка. І цей спів назавжди спрямував мою життєву дорогу”*²³³.

А в 1981 році до Київської консерваторії приїхав ще один посланець із Сирії, ректор Консерваторії міста Алеппо Фашим Фанса і відвідав репетиції студентського хору, яким керував Павло Муравський. Він залишив запис у книзі відгуків: *“Слухав хор студентів Київської консерваторії, яким керує відомий музикант Павло Іванович Муравський. Він диригував хором натхненно і з експресією. Він співпереживав музику безупинно і явився для мене диригентом світового рівня. Хор звучить прекрасно і є зразком високо-мистецького еталону...”*²³⁴.

Ці історичні паралелі ще раз підтверджують позачасовість життя духовної традиції, носіями якої є видатні особистості.

Простежуючи розвиток традицій академічного хорового виконавства у культурному просторі ХХ століття, виявляєш цікаві часові перетини життя трьох великих українських хорових митців – Олександра Кошиця, Нестора Городовенка і Павла Муравського. Ці різночасові перетини доводять, що народження Павла Івановича не є випадковим і має свою закономірність. Існує в житті невидимий, не проявлений назовні закон збереження духовної енергії, який забезпечує від занепаду ціннісні орієнтири в культурі. Простежимо ці часові перетини в житті трьох митців.

1914 рік – Олександр Кошиць прийшов на диригентсько-хоровий відділ Київської консерваторії як керівник хорового класу. Саме тоді народився Павло Іванович.

1930 рік – Нестор Городовенко очолив диригентсько-хоровий відділ Київської консерваторії. Павло Муравський вступає до Київського музичного технікуму.

Склавши вступні іспити до музичного технікуму, увечері, у переповненій залі Київської філармонії П. Муравський отримав перше враження від співу капели “Думка”. Диригував Нестор Городовенко. І це враження зберігає свою первинність у пам'яті Павла Івановича й

нині: “Коли я підійшов до філармонії, то побачив величезну кількість людей... Усі вони хотіли послухати “Думку”, а кінна міліція розганяла цих людей, бо у залі не було вже місця...”²³⁵.

1936 р. – Нестора Городовика звільняють із кафедри хорового диригування Київської консерваторії, а Павло Муравський вступає на диригентсько-хоровий відділ консерваторії.

1937 р. – Нестора Городовенка звільняють з посади художнього керівника капели “Думка”. Павло Муравський у той час проходив у капелі “Думка” хорову практику. Тоді вони й зустрілися на кути вулиць Прорізної й Грінченка. Нестор Городовенко сказав студентові Муравському:

“Чув про Вас дуже добрі відгуки. Думаю, що з Вами ми скоро зустрінемося і будемо разом працювати...”. Та не судилося. Як згадує Павло Муравський, “Городовенко мав прямий, сміливий і незалежний характер. Він не вмів пристосовуватися до ситуацій часу, як це буває з багатьма диригентами. Але при тому тоталітарному режимі такий характер не був у моді. Тому комуністи його так і не повернули назад у капелу...”²³⁶.

1944 р. – помирає в далекій чужині, у Канаді, Олександр Кошиць. У 1948 р. Нестор Гордовенко переїздить до Канади, а Павла Муравського призначають художнім керівником капели “Трембіта”. У цій капелі він і починає закладати основи свого виконавського стилю.

1964 р. – помирає в Канаді Нестор Городовенко. Павла Муравського призначено художнім керівником капели “Думка”, а через рік він очолив хоровий клас Київської консерваторії ім. П. Чайковського.

Великий вплив на формування особистості П. Муравського як диригента мав видатний український симфонічний диригент *Натан Рахлін*. Протягом 1937–1938 рр. Павло Іванович опановував “живі” репетиції на філармонічній сцені Натана Рахліна з філармонічним симфонічним оркестром. Методика Натана Рахліна згодом виявиться й у творчості Павла Муравського. Її головний принцип – від звуку до стилю, *від чистоти одного окремо проспіваного звуку до чистоти і краси звучання цілого музичного твору*. Згодом, 1967 р., після успішного виступу “Думки” у залі Московської консерваторії Натан Рахлін скаже Павлові Муравському: “А Ви були моїм учнем”²³⁷.

І це правда, бо за час навчання в Київській консерваторії Павло Муравський опановував методику кожної репетиції Натана Рахліна. Цей диригент був для нього зразком досконалості техніки диригування і “магічної сили” впливу на оркестр.

У 1949 р. в залі Київської філармонії Павло Іванович продиригує свій перший концерт уже як художній керівник і головний диригент капели “Трембіта”. Буде присутня вся музична громадськість Києва. А особливо всі педагоги й учні Київського музичного училища, де Муравський працював перед приходом до “Трембіти”.

Згодом, у 1964 році, Павло Іванович продиригує свій звітний концерт як художній керівник і головний диригент капели “Думка”. Платон Майборода у рецензії на цей концерт визначить якісно новий етап у виконавському мистецтві “Думки”.

У цій залі 27 квітня 1969 р. пройде останній концерт Павла Івановича Муравського і його близького духовного друга Бориса Романовича Гмирі, який для Муравського був найяскравішим взірцем досконалості й професійності співу. 1 серпня 1969 року раптово помер Борис Гмиря. А 16 серпня вийшов несподіваний для всіх наказ №1010к від 11.08.1969 р. Міністерства культури, в якому було написано: “Тов. Павла Муравського звільнити з посади художнього керівника і головного диригента капели “Думка”²³⁸. Це був час високого художнього злету П. Муравського. Його мистецтво знали й високо поцінювали в усіх республіках Радянського союзу. Він здо-був найвищі похвали й відзнаки за своє мистецтво.

Леонід Більчинський, звукорежисер, який усі роки працював поряд із Павлом Муравським, згадує: “Звільнивши Павла Муравського за принципову позицію щодо кадрової політики тодішнього Міністерства культури, капелу “Думка” позбавили такого обдарованого диригента, і вона відразу понизила свій художній рівень... А записи капели “Думка” і “Трембіта” і нині залишаються зразком високого професіоналізму, а особливо еталоном чистоти хорового співу”²³⁹. Вірний своєму природному покликанню, Павло Іванович продовжує своє творче життя із студентським хором Київської державної консерваторії/НМАУ ім. П. Чайковського.

Уже в 70–80-х роках студентський хор представив складні хорові програми в Колонній залі Київської філармонії. Із симфонічним

оркестром звучали твори Моцарта, Бетховена, Гайдна, Малера, Скребіна, Стравинського та ін.

Микола Гоголь стверджував прикрий для нього факт, що кожен розуміє його настільки, наскільки розуміє себе.

Павло Муравський завжди зовні простий. Простий у одязі, простий і доступний для всіх у спілкуванні. Але за цією зовнішньою простотою Муравського ховається істинна сутність митця. Вона виявляється лише в моменти внутрішнього осяяння – в його мистецькій практиці. Якщо наукова істина пізнається через слово, то суть хорового мистецтва пізнається через інтонування. Феномен мистецької практики Муравського – це школа “життя в істині”. Колись Григорій Сковорода був для своїх сучасників таким простим і дивним чоловіком, а перед нами він постає велетнем духу.

Пройшовши духовну школу від Сковороди й Гоголя до Муравського, ми також набудемо здатності осягати сутність життя й мистецтва.

Володимир Володимирович Василевич (1911–1962) – хоровий диригент, педагог, музично-громадський діяч. Заслужений діяч мистецтв України. Своїм яскравим талантом сформував у 50–60-х роках ХХ ст. у Львівській консерваторії ім. М. Лисенка хоровий колектив, виконавський стиль якого впливав на розвиток хорового мистецтва у всій Західній Україні. Студентський хор Львівської консерваторії під орудою В. Василевича – це найвищий період творчої діяльності хору.

Володимир Василевич народився 20 червня 1911 року в селі Могильниця Стара на Тернопільщині. Диригентську освіту здобув у Львівській консерваторії (клас професора М.Ф. Колесси). Працював диригентом академічної хорової капели “Трембіта” разом із такими майстрами хорового мистецтва, як Д. Котко, П. Гончаров та П. Муравський. Як диригент вирізнявся високим професіоналізмом, чудовим знанням специфіки хорової звучності, володів виразною мануальною технікою. Як згадує Павло Муравський, який упродовж 1948–1964 рр. працював художнім керівником і головним диригентом капели “Трембіта”, Володимир Василевич був обдарованим музикантом, інтелігентною, чуйною і доброю людиною.

Згодом В. Василевича запросили до Львівської консерваторії ім. М. Лисенка (нині Львівська державна музична академія ім. М. Лисенка) на посаду завідувача диригентської та вокальної кафедр; там він також обіймав посаду декана музично-педагогічного факультету.

Студентський хор консерваторії, який очолив В. Василевич, мав у своєму складі диригентів, вокалістів, студентів музично-педагогічного факультету та Львівського музичного училища. Окрім навчальної роботи, колектив провадив велику концертну діяльність. Репертуар хору охоплював твори вітчизняних та західноєвропейських композиторів. З української музики студентський хор озвучив такі твори, як “Кавказ” С. Людкевича, “Радуйся, ниво неполітая” М. Лисенка, “Хустина” Г. Топольницького, “Хустина” Л. Ревуцького, “Лічу в неволі дні і ночі” Д. Січинського. Хор консерваторії давав також тематичні концерти. Один із них був присвячений творчості К. Стеценка, виконувалися такі твори: “Сійтеся, квіти”, “Сон”, “Ой, сивая та і зозуленька”, кантата “Шевченкові”. Як згадує учень В. Василевича С. Стельмахук, хор уперше виконав у Львові опрацьовану К. Стеценком для хору пісню “Чуєш, брате мій?”, яку згодом почали співати й інші хори²⁴⁰.

Співові студентського хору під керуванням В. Василевича була притаманна висока виконавська культура, яка базувалася на чудовій вокально-художній інтонації, тембровій злагодженості голосів і природному інтонуванні. Ці якості Василевича-хормейстера споріднювали його стиль роботи з методикою Муравського. У виконавському мистецтві В. Василевич сповідував ті ж художні принципи, які понад півстоліття утворює П. Муравський.

Влітку 1962 року хор Львівської консерваторії мав здійснити велику концертну подорож по Німеччині. Концертна програма охоплювала твори великої форми: “Реквієм” В.-А. Моцарта, “Реквієм” Дж. Верді, “Самсон” Г. Генделя, “Кавказ” С. Людкевича, хорові твори М. Лисенка, М. Леонтовича, О. Кошиця. Про приїзд студентського хору широко писали німецькі газети. Як згадує П. Муравський, у червні 1962 р. вони востаннє зустрілися вдома у Василевича. Розмовляли до пізньої ночі, ділилися творчими планами, розмірковували над концертною програмою студентського хору під час його виступів у Німеччині, згадували творчу співпрацю в “Трембіті”. Саме тоді В. Василевич зізнався П. Муравському, що як диригент він є вихованцем школи Миколи Колесси, але як хормейстер він успадкував хороваву методику Муравського²⁴¹.

Через кілька днів, 28 червня 1962 р., В. Василевич загинув у авіакатастрофі. Як декан консерваторії він мав оглянути табір відпо-

чинку для педагогів Львівської консерваторії, який уперше відкрився на березі моря. Над Адлером літак розбився. У день смерті Василевича Міністерство культури видало наказ про його призначення ректором Харківської консерваторії.

В. Василевич закла в Львівській консерваторії основи високої культури співу студентського хору, навчаючи молодих хормейстерів хоровавому мистецтву. Львівському консерваторському хору належить відродити культуру співу, якої навчав у цьому закладі талановитий педагог.

Як тут не згадати мудрих думок духовного побратима В. Василевича Павла Муравського про перспективи виховання диригента-хормейстера у вузах України: *“Доброго хормейстера можна виховати лише у доброму хорі. Студентський хор має бути еталоном для наслідування, зразком для професійного зростання. Лише у хорі студент пізнає всі таємниці хорової звучності. У консерваторіях, де хор не є центральною дисципліною (і не тільки як навчальний, але і як концертуючий), натомість спеціальністю називають техніку диригування у класі “під рояль”, там досить часто випускають диригентів двох видів: махальщиків і розмовників. Одні чудово диригують руками, інші чудово говорять про хор, але ні одні, ні другі не зможуть зробити справжнього хорового колективу”*²⁴².

В. Василевич поділяв думки П. Муравського про важливість хорового класу у підготовці майбутніх диригентів-хормейстерів. Тому і пам'ять про митця живе нині лише у творчості учнів, які пам'ятають його мистецтво, і в творчості тих людей, які сповідують його духовні принципи у практичній роботі. Це митці старшого покоління: Народний артист України Андрій Кушніренко, професор Дрогобицького педагогічного університету Степан Стельмахук, Заслужені діячі мистецтв України Орест Кураш, Олег Цигилик, Іван Майчик, Микола Попенко.

Степан Ількович Стельмахук (1925) – професор Дрогобицького державного університету імені І. Франка, хоровий диригент, фольклорист, учень Володимира Василевича. Засновник і художній керівник чоловічого хору “Бескид” (1962–1989), який мав великі гастролі по Україні, дав поштовх до виникнення хорів у різних регіонах України. Повернувшись із забуття ім'я Дмитра Котка. Автор книги “Дмитро Котко та його хори”, автор багатьох статей про життя і твор-

чість С. Людкевича, Є. Козака, Я. Полянського. Зробив багато опрацювань народних пісень для хору, видав збірники народних пісень: “Сто українських народних пісень села Скородинці на Тернопільщині” (1960), “Пісні Тернопільщини” (1989) та ін.

З іменем Заслуженого діяча мистецтв України *Олега Івановича Цигилика* (1939) пов’язане становлення хорового руху на Львівщині, починаючи з 70-х років ХХ ст. Професійне зростання О. Цигилика відбувалося у Львівській консерваторії при безпосередній підтримці й допомозі В. Василевича.

У 70-х роках у Дрогобицькому музичному училищі О. Цигилик створив студентський хор, який був чудовою лабораторією для львівських композиторів: А. Кос-Анатольського, Є. Козака, М. Колесни, Д. Задора. Цей колектив гастролював по всій Україні, мав щорічні звіти у Львівській філармонії, був улюбленим колективом А. Кос-Анатольського, який супроводжував хор у концертних поїздках по Україні (саме в цьому хорі А. Кос-Анатольський зустрів свою майбутню дружину – Надію Кос). Про виконавську майстерність цього колективу багато писала преса. Згодом О. Цигилик заснував у Дрогобичі хорову капелу “Легенда”, яку нині очолює його учень – Заслужений працівник культури України *Ігор Циклінський*. Львівський період життя і творчості О. Цигилика – це праця зі студентськими хорами Львівської консерваторії та Львівського музичного училища, із Заслуженою хоровою капелою “Трембіта”, аматорськими капелами “Сурма”, “Гомін” та “Боян”. У роботі з цими хорами диригент сповідує вокальні принципи В. Василевича та П. Муравського. Як педагог виховав відомих в Україні хорових диригентів: Заслужених діячів мистецтв України *Миколу Гобдича, Володимира та Юрія Курачів*, Заслуженого працівника культури *Ігора Циклінського*.

Учні й духовні побратими прагнуть повернути пам’ять про В. Василевича в рідну консерваторію (музичну академію) як зразок служіння високому професіоналізмові в царині хорового співу.

Лев Миколайович Венедиктов (1924) – хоровий та оперний диригент, педагог, музично-громадський діяч, один із засновників українського оперно-хорового виконавського стилю. Його мистецтво спрямоване на утвердження у світі України як висококультурної держави. Народний артист України (1974), народний артист СРСР

(1979), лауреат Національної премії України ім. Т. Шевченка (1976), професор НМАУ ім. П. Чайковського.

Лев Венедиктов народився 6 жовтня 1924 р. у Тамбові; батько був музикантом, а мати працювала вчителькою. Упродовж десяти років (1931–1941) сім’я жила у Ростові-на-Дону, де Л. Венедиктов закінчив середню школу. У 1941–1944 рр. – музикант Північно-Кавказького ансамблю пісні й танцю; у 1944 р. вступив на диригентсько-хоровий факультет Київської державної консерваторії ім. П. Чайковського. Після закінчення консерваторії творчу дорогу розпочинав диригентом та художнім керівником Заслуженого ансамблю пісні й танцю Київського військового округу. З 1954 р. – хормейстер, згодом – диригент, а з 1972 р. – головний хормейстер Національної опери України ім. Т. Шевченка.

В українському хоровому виконавстві Л. Венедиктов уособлює універсальну єдність *митця-мислителя* і *музиканта-інтуїтивіста*. Оця органічна єдність надає індивідуальному виконавському стилю особливої характерності і яскраво вирізняє його творчість у сучасному музичному просторі.

Любов до оперного мистецтва передалася Л. Венедиктову у спадок. Адже його батько – Микола Венедиктов – після закінчення Петербурзької консерваторії працював хормейстером у Маріїнському театрі, де творили видатні митці оперної сцени – Е. Направник, Ф. Шаляпін, Л. Собінов. Ці родинні імпульси наснажували майбутнього диригента й визначили шлях формування його творчої особистості.

Оперний театр приваблював Л. Венедиктова масштабністю мислення, виразністю вияву драматизму дії та психологізму образів, монументальністю хорових полотен.

Талант митця яскраво виявився у прочитаннях хорових партитур опер італійського композитора Дж. Верді – “Отелло”, “Набукко”, “Траїата”, “Трубадур”, “Бал-маскарад”; російських композиторів: М. Мусоргського – “Хованщина”, “Борис Годунов”, П. Чайковського – “Пікова дама”, “Євгеній Онєгін”, Д. Шостаковича – “Катерина Ізмайлова”; українських композиторів: М. Лисенка – “Тарас Бульба”, “Утоплена”, “Наталка Полтавка”, С. Гулака-Артемівського – “Запорожець за Дунаєм”, Г. Майбороди – “Милана”, Б. Лятошинського – “Золотий обруч”. Хор оперного театру вперше озвучив опери: “Ярослав Муд-

рий” Г. Майбороди, “Наймичка” М. Вериківського, “Купало” А. Вахнянина, “На русалчин Великдень” М. Леонтовича.

Етапною для хору Національної опери була постановка Вердієвського “Реквієму”, яка й нині має величезний успіх у вітчизняного й зарубіжного слухача.

В озвучені хорових сцен із опер українських композиторів Л. Венедиктов постає як представник “романтичної школи”. Відкрита емоціональність, гнучкість фразування, інтонаційна злагодженість і багата темброва палітра надають звучанню хору художньої довершеності. Преса різних країн світу характеризує Хор Венедиктова такими епітетами: *“особливий хор”, “блискучий хор”, “чудовий хор”, а маестро – “видатний майстер”, “талановитий музикант і диригент”, “найкращий хормейстер”*.

В репетиційній роботі з хором Л. Венедиктов сповідує принцип, що репетиція – це натхнення праця, яка вимагає технологічної довершеності й емоційної наповненості. Особливу увагу маестро звертає на точне відтворення авторського задуму: *“Треба... виконувати те, що вказано в нотах – там висловлено все, покладатися на своє відчуття, і воно виведе тебе правильним шляхом, тому що інший шлях просто неможливий”*²⁴³.

У мистецькій практиці Л. Венедиктов сповідує і розвиває ті художні принципи, які споріднюють його з творчістю близьких йому за духом людей. І хоч більшість із них уже відійшла у вічність – Костянтин Сімеонов, Веніамін Тольба, Микола Тараканов, Степан Турчак, Володимир Шток та інші, все ж їхній практичний досвід живе у мистецтві Л. Венедиктова і тим самим забезпечує безперервність розвитку традиції українського оперно-хорового співу.

Особливою знаменною подією в мистецькому житті Києва було виконання хором і оркестром Національної опери кантати Л. Ревуцького “Хустина” під орудою Л. Венедиктова в рамках щорічного фестивалю “Золотоверхий Київ” (2002). Хор та її мистецький керівник постали тут як єдиний музичний організм і явили слухачам довершеність утілення пісенної традиції в сфері оперно-хорового співу. *“Висока... музична культура... майстерність хорового диригування, бездоганний смак... глибоке проникнення в стиль і зміст виконуваних музичних творів...”*²⁴⁴, – такими словами В. Тольби можна охарактеризувати творчість Л. Венедиктова і його колективу нині.

Свій талант, уміння й досвід Л. Венедиктов щиро передає вихованцям. Уже понад чотири десятиліття він прилучає до висот хорового мистецтва сотні молодих душ. Л. Венедиктов є одним із найавторитетніших, найпоціновуваниших педагогів у стінах НМАУ ім. П. Чайковського.

Мистецька практика й педагогічна праця Левка Миколайовича Венедиктова служить зразком високого професіоналізму і утверджує непроминущі художні цінності.

Віктор Михайлович Іконник (1929–2000) – хоровий диригент, педагог, композитор, засновник багатьох хорових колективів. Його творчість збагатила українську хорову культуру новим виконавським напрямком – камерний хоровий спів. Лауреат Національної премії України ім. Т. Шевченка (1982), Народний артист України (1989), володар почесної відзнаки Американського біографічного інституту, член науково-дослідної колегії цього інституту.

Віктор Іконник народився 29 вересня 1929 р. в селі Іванівка на Полтавщині в родині вчителів. У 1936 р. батьки дістали працю в селі Святилівка, де він закінчив школу. У 1948–1952 рр. навчається в Одеському музичному училищі, у 1952–1957 рр. – в Одеській консерваторії на диригентсько-хоровому факультеті (клас К. Пігрова).

По закінченню консерваторії керував студентським хором Ніжинського педінституту ім. М. Гоголя. Цей колектив здобув схвальні відгуки відомих діячів культури України та Росії (А. Штогаренка, Г. Майбороди, Д. Кабалевського). В. Іконника запрошують до Київського педагогічного інституту (1961). Одночасно він викладає у Київській консерваторії ім. П. Чайковського, керує хором музично-педагогічного факультету (1961–1965). З ініціативи студентської молоді консерваторії створює любительський хор, який згодом став камерним хором Музичного товариства (1964–1973).

За пропозицією Міністерства культури та Українського гастрольно-концертного об'єднання у 1973 р. створено професійний Київський камерний хор Укрконцерту; на посаду художнього керівника і головного диригента запросили В. Іконника. У 1981 р. Київському камерному хору присвоєно ім'я Бориса Лятошинського. А з 1985 р. колектив переведено до Національного будинку органної та концертної музики. У травні 1993 р. В. Іконник створює Ансамбль класичної музики ім. Б. Лятошинського, долучивши до хорового складу камерний оркестр.

Як композитор В. Іконник є автором багатьох хорових творів (хор “Сонце заходить” на сл. Т. Шевченка вже став класичним у репертуарі українських колективів) та опрацювань народних пісень. Частина його композиторського доробку увійшла у власну збірку “Хорові мініатюри” (1988). Диригент редагував хорові партитури М. Дилецького, А. Веделя, Д. Бортнянського, М. Березовського; за його редакцією вийшли збірки: “Співає Київський камерний хор” (2 випуски), “Кантати та хори К. Стеценка”, ораторія Й. Гайдна “Пори року”.

В. Іконник реалізував свій творчий талант у кількох напрямках. Київський камерний хор ім. Б. Лятошинського під його керівництвом був першим виконавцем багатьох невідомих українському слухачеві хорових партитур композиторів різних епох і стилів: Д.-П. Палестріна, О. Лассо, К. Монтеверді, А. Вівальді, Й.-С. Бах, Й. Гайдн, В.-А. Моцарт, Г.-Ф. Гендель, Ф. Пуленк, І. Стравинський, А. Шенберг, Е. Кшенек та ін. Одночасно хор озвучував українську духовну музику: хорові полотна М. Дилецького, А. Веделя, М. Березовського, Д. Бортнянського та інших композиторів.

Особливою сторінкою в історії українського хорового мистецтва є творча співпраця В. Іконника з Б. Лятошинським. “Любительський” камерний хор був першим виконавцем хорових мініатюр Лятошинського, і саме цей колектив своїм виконавським мистецтвом надихав композитора на творення нових хорових партитур. Хоровий цикл “З минулого”, який є чи не найскладнішим з огляду хорового інтонування, був написаний для цього хору і присвячений В. Іконнику. На той час хорові твори Лятошинського майже ніхто не співав, оскільки вони вимагали від диригента й артистів хору нового підходу в освоєнні музичної інтонації. В. Іконник відмовився від традиційної методики вивчення хорової партитури (співу окремими партіями), а застосував принцип “мотивної інтонації” (А. Лашенко). Суть методики В. Іконника полягає в тому, що диригент виокремлював із хорової тканини найскладніші інтонаційні блоки і співував їх одночасно усім хором. Таким чином хористи засвоювали опорні “вузли” хорової конструкції і в процесі інтонування володіли ладовим передчуттям цих цілісних побудов.

Останній концерт митець провів 12 січня 2000 р., звучали твори Й.-С. Баха, Й. Гайдна, Г.-Ф. Генделя. 18 січня 2000 р. Віктор Іконник відійшов у інший світ. Похований у Києві.

Юрій Іванович Кулик (1937–1988) – хоровий диригент, педагог, музично-громадський діяч. Його творчість пов'язана з музичним життям Харкова, де він упродовж 60–80-х років XX ст. утверджував класичні традиції українського хорового співу і одночасно виховав цілу плеяду талановитих хормейстерів. Заслужений діяч мистецтв України (1985), професор, Голова Харківського відділення Музичного товариства України, член президії Музичного товариства України (1971–1988).

Юрій Кулик народився 2 червня 1937 р. в селі Решетилівка на Полтавщині. У 1956 р. закінчив Московське хорове училище. Його педагогами були відомі діячі російської музичної культури, хорові диригенти – О. Свєшніков, О. Юрлов, В. Мінін. Згодом навчався у Харківській консерваторії (1956–1961), після закінчення якої очолив хор української народної пісні Харківської філармонії. Як талановитий хормейстер з 1962 р. розпочинає працю на кафедрі хорового диригування Харківського інституту мистецтв ім. І. Котляревського, очоливши хор студентів цього навчального закладу. Окрім творчої праці в інституті мистецтв, Ю. Кулик у різні роки працював з багатьма навчальними хорами Харкова (хор музичного училища, педагогічного інституту та інституту культури), організовував та керував різними аматорськими колективами. Одночасно займався композиторською творчістю – аранжував хорові партитури (понад 200) для колективів різних напрямків, уклавши збірки: “Співає академічний хор”, “Люблю я тебе, Україно”, “Гнуться лози”, “Слухай, Земле” та ін. Українські хорові колективи й нині послуговуються творчим доробком Ю. Кулика. Особливо цікавими є опрацювання народних пісень, які увійшли в окремі збірки: “Летіла зозуля”, “Горіхове сіделечко”, “Шість українських народних пісень Харківської області”. Ю. Кулик – автор багатьох наукових праць, які висвітлюють питання хорового виконавства і специфіку хорового диригування.

Творча особистість Ю. Кулика органічно поєднувала філософський склад мислення з емоційно-інтуїтивним осягненням музичних образів. Він володів виразним диригентським темпераментом, високою ерудицією, феноменальною пам'яттю й гіпнотичним впливом на колектив. Стиль його роботи з хором – це завжди творче взаємодія, взаємопорозуміння між учителем і учнями. Тому його репе-

тиційні заняття сприймалися як живий процес, у якому хористи пізнали таїну народження чистоти і краси звуку. Саме ці два компоненти хорової звучності – інтонування й темброве злиття голосів – лежали в основі методики Ю. Кулика. Отже, його звукова естетика – це не абстрактне звуковиявлення, а цілком природне інтонування, яке випливало із законів українського світовідчуття та світосприйняття. Спів хору Ю. Кулика ніколи не втомлював надмірною потугою сили звуку, а благотворно і гармонійно лягав на душу як співакам, так і слухачам. Вироблена в процесі довготривалої праці методика Ю. Кулика дала можливість хору зрости до високого мистецького рівня. Оцінюючи спів хору, музична критика зазначала: “Хор звучав як слухняний, чудово відлагоджений інструмент. Його виконання відзначалося сценічною чарівністю, свіжістю, захопленістю, піднесеністю тону...”²⁴⁵. Студентський хор інституту мистецтв вів велику концертно-виконавську діяльність. Репертуар хору – це своєрідна антологія світового хорового мистецтва, яка охоплювала вітчизняну хорову класику, різні жанри і стилі хорової музики західноєвропейських композиторів й сучасні полотна композиторів ХХ ст. Більша частина хорової музики, яку озвучував Ю. Кулик уперше виконувалася в Харкові (М. Березовський, Д. Бортнянський, М. Лисенко, Б. Лятошинський, Л. Ревуцький, А. Штогаренко, Й.-С. Бах, Х.-В. Глюк, В.-А. Моцарт, Ф. Ліст, Ф. Шуберт, С. Танєєв, Г. Свиридов, Р. Щедрін). Він був великим прихильником творчості харківських композиторів, його хор уперше озвучив хорові полотна П. Гайдамаки, В. Губаренка, В. Борисова, В. Бібка, М. Стецюна, А. Гайденка, В. Кармінського та ін. Концертні подорожі студентського хору Харківського інституту мистецтв під орудою Ю. Кулика залишили яскраву сторінку в історії виконавської діяльності цього колективу. Виступи хору по містах України, Росії, Естонії утверджували імідж хору як високопрофесійного колективу. Особливо захоплено слухачі сприймали інтерпретацію Ю. Куликом української хорової класики (М. Лисенко, Б. Лятошинський, Л. Ревуцький), у якій хор виявив високу виконавську культуру й технічну майстерність. “Манера виконання була позбавлена зовнішньої ефектності... відчувалась зосереджена стриманість і водночас емоційна схвильованість, тонка реакція на кожну зміну в палітрі настроїв виконуваного твору”²⁴⁶.

Під час цих подорожей Юрій Іванович у деяких консерваторіях України показав відкриті репетиційні заняття, на яких ділився досвідом роботи над інтонацією, звукотембром, хоровою фактурою, формою музичного твору. У Львівській консерваторії ці заняття маестро проводив у формі діалогу зі студентами, які найбільший інтерес виявили до інтерпретації Ю. Куликом української хорової класики.

Значна частина життя Ю. Кулика була віддана педагогічній роботі. Його індивідуальні заняття з диригування розвивали у студентів розуміння сутності музичного твору в єдності його форми змісту й стилю. Техніка диригування завжди підпорядковувалася особливостям відчуття хорової звучності, специфіці хорової фактури. Його учні, знані й визнані митці та вчені, силою свого таланту продовжують досвід Юрія Івановича у виконавській та науково-педагогічній діяльності (Народний артист України О. Литвинов, Заслужений артист України Є. Кузьма, Заслужений діяч мистецтв Росії О. Пономарьов, Заслужений артист України Є. Береза, кандидат наук В. Матюхін, А. Кречківський, Д. Пільгуй та інші митці). І все ж творча та науково-публіцистична діяльність Юрія Івановича Кулика ще чекає свого теоретичного узагальнення задля пам'яті про історію становлення хорового руху в Слобідському регіоні України.

До останніх хвилин життя він творив з вірою у майбутнє.

Передчасно відійшов у інший світ 10 жовтня 1988 року. Похований у Харкові.

Елеонора Олексіївна Виноградова (1931) – хоровий диригент, педагог, музично-громадський діяч. Засновник центру диригентів-хормейстерів “Тоніка”, засновник та художній керівник дитячих хорів – “Дзвіночок”, “Любисток”, “Кантус”. Ці колективи вперше витворили еталон дитячого хорового співу, який став прекрасним взірцем для наслідування. Заслужений діяч мистецтв України, професор НМАУ ім. П. Чайковського.

Серед плеяди хорових диригентів другої половини ХХ ст. творча постать Елеонори Виноградової вирізняється мистецькою неповторністю й високою духовністю. Е. Виноградова своїм творчим життям вписала нову сторінку в історію становлення українського хорового співу. З її ім'ям пов'язаний цілий напрям хорового виконавства

– це *дитячий хоровий спів*, класичні традиції якого Елеонора Олексіївна плекає понад три десятиліття. На всіх етапах довгої мистецької дороги вона послідовно й цілеспрямовано відстоює високий професіоналізм і відданість своєму покликанню. Життя в музиці Елеонори Виноградової – це шлях утвердження Любові, Краси й величі Духу.

Висота її таланту закорінена в родинних, родових первенях. Ці генетичні імпульси, успадковані від батьків, незмінно живлять її творчість. Любов до хорового співу прийшла ще у ранньому дитинстві через безпосередню участь у хорах і багатий слуховий досвід. Мати Елеонори Олексіївни – Віра Романівна – мала чудовий голос і музичний слух, а найбільше любила співати у хорі. Батько – Олексій Миколайович – був військовим, і сім'я часто переїздила з одного міста в інше. І скрізь, хоч би де жила родина (Грозний, Сухумі, Тбілісі, Магаданська область), мати завжди знаходила хор і з донькою відвідувала всі репетиції й концерти. У десятилітньому віці (1941) Виноградова уперше почула хорові твори Миколи Леонтовича у містечку Сусумал на Колимі (800 км від Магадана). Керівником хорового колективу був українець, і хор співав багато українських пісень. Крім співу, вдома у Виноградових панувала також стихія літератури. Батько, за фахом військовий, а за покликанням журналіст, чудово читав вірші, був прекрасним лектором, володів виразним мистецьким і акторським талантом. Ці риси передалися у спадок і дочці. Через постійні переїзди батьків Е. Виноградова не змогла закінчити музичної школи, тому й не наважилася після закінчення середньої школи вступати до музичного закладу.

У 1949 р. – вона студентка Московського текстильного інституту і, звичайно, активна учасниця хорового колективу. На одній з репетицій нею зацікавився керівник хору Б. Певзнер (тоді студент Московської консерваторії, нині відомий хоровий диригент). Її чудові голосові дані й музикальність викликали у нього захоплення. За його порадою Е. Виноградова вступила до музичного училища ім. Гнесіних на диригентсько-хоровий відділ. Цей музичний заклад давав добру музично-теоретичну й хорову підготовку, яка згодом їй прислужилася при вступі до Київської консерваторії ім. П. Чайковського (нині Національна музична академія України ім. П. Чайковського). В музичному училищі Е. Виноградова навчалася у відомих педагогів: з диригування – у

В. Краснощоківа, з хорового класу – у О. Хазанова (на той час він працював головним хормейстером Великого театру). Як згадує Е. Виноградова, в мистецькому житті вона пережила два сильні враження. Перший раз – коли хор музично-педагогічного інституту та училища ім. Гнесіних виконували “Реквієм” Моцарта. “Монолітне звучання хору, тембри оркестру – все захоплювало до глибини серця, – зізнається Елеонора Олексіївна, – а коли ми заспівали “Lacrymosa”, сльози градом покотилися мені по обличчю. Я вперше зазнала такого сильного переживання, і цей стан пам'ятаю донині.”²⁴⁷.

Наступним етапом на шляху осягнення Е. Виноградовою тайни хорового мистецтва став київський період її життя. По закінченню Київської консерваторії ім. П. Чайковського 1965 р. вона працює керівником хору музично-педагогічного факультету. Саме в цей час очолити студентський хор диригентсько-хорового факультету запросили Павла Івановича Муравського. *“При зустрічі з хоровим мистецтвом Павла Івановича я пережила своє друге сильне враження, – згадує Елеонора Олексіївна, – звук хору, інтонація, тембри – все було нове, сповнене дивовижної краси та природності. У Москві диригенти більше уваги зосереджували на загальному звучанні хору, працювали над формою і стилем хорового твору. Над звуком та інтонацією так ніхто не працював, як Павло Іванович. Лише у Муравського я зрозуміла, як народжується краса музики від звуку до стилю”*²⁴⁸.

Наділена від природи яскравим талантом і працелюбністю, збагачена досвідом навчання у Москві та Києві, Е. Виноградова починає торувати свою дорогу до вершин хорового мистецтва. Адже ще у Москві, слухаючи хор хлопчиків із Лейпцига, вона заповіла собі створити у майбутньому капелу хлопчиків та юнаків. І створила не один хор, а цілий напрям, цілу школу дитячого хорового співу в Україні. У нас уже стало звичним визначати хорові школи за географічними, територіальними ознаками. А школи виникають там, де творять видатні особистості. І творять школу не адміністративним способом, а яскравим талантом, яким Всевишній наділяє окремих людей. А все людське оточення або сприяє становленню цього таланту, або створює перешкоди. Е. Виноградова, крок за кроком долаючи щоденне й скороминуще, утверджувала одвічні духовні вартості. Нині з висоти пройденого шляху ще виразніше постають усі етапи творчої діяльності Елеонори Олексіївни.

У 1966–1983 роках вона – засновник і художній керівник хору хлопчиків та юнаків “Дзвіночок”. Цей колектив уперше в Україні озвучив заборонені на той час хорові партитури Д. Бортнянського та М. Березовського. Він став дипломантом Міжнародного фестивалю дитячих хорів, а Е. Виноградова – лауреатом конкурсу. Хор “Дзвіночок” уперше в Україні сформував *еталон дитячого виконавського стилю*, який згодом успадкували інші диригенти. З її ініціативи і сприяння при чоловічій капелі ім. Л. Ревуцького створено хор хлопчиків та юнаків для збереження спадковості хорової традиції.

У 1975–1990 роках – засновник центру диригентів-хормейстерів та композиторів “Тоніка”, діяльність якого активізувала процес відродження дитячого хорового співу та зацікавленість питаннями дитячого виконавства в Україні.

У 1983–1986 роках – художній керівник та головний диригент дитячого хорового колективу “Любисток” при Київській державній консерваторії ім. П. Чайковського.

У 1986–1997 роках – художній керівник та головний диригент дитячого хору хлопчиків та юнаків Київської спеціалізованої музичної школи ім. М. Лисенка. Гастрольні поїздки хору під орудою Е. Виноградової майже в усі європейські країни (Франція, Бельгія, Німеччина, Норвегія, Угорщина, Іспанія, Італія та ін.) утвердили авторитет цього колективу як високомистецького.

Нині Елеонора Олексіївна Виноградова – художній керівник та головний диригент дитячого хору “Кантус” Київської музичної школи № 5. Цей колектив вона створила у 1997 році, й від того часу його спів захоплює слухачів своєю художньою довершеністю. В Іспанії вимоглива преса назвала хор “Кантус” одним із кращих дитячих хорів у світі. Колектив став володарем двох найвищих нагород на III Міжнародному фестивалі “Артеківські зорі” та на Міжнародному фестивалі в м. Рівне. Репертуарний діапазон колективу охоплює українську (М. Лисенко, К. Стеценко, М. Леонтович, В. Зубицький, Б. Фільц, В. Стеценко) та світову хорову музику (Г. Гендель, В.А. Моцарт, Г. Форе, Ф. Пуленк).

Виконавський стиль Е. Виноградової позначений яскравою індивідуальністю. Особливо вражає глибоке знання Елеонорою Олексіївною природи дитячих голосів. Темброва палітра її хорів, інтонаційна виразність співу, вміння працювати над музикою різних стилів – усе

це вирізняє її постать у сучасному музичному просторі. Свою виконавську діяльність вона поєднує з педагогічною: понад три десятиліття виховує молодих диригентів як професор кафедри хорового диригування НМАУ ім. П. Чайковського. Елеонора Виноградова – авторитетний і глибоко шанований педагог серед колег і студентів музичної академії.

Євген Герасимович Савчук (1947) – хоровий диригент, педагог, музично-громадський діяч. Своїм яскравим талантом як музикант-художник збагатив сучасне українське хорове виконавство. Народний артист України (1990), лауреат національної премії України ім. Т. Шевченка (1998), член-кореспондент Академії мистецтв України (1998), професор НМАУ ім. П. Чайковського.

Євген Савчук походить з Буковини. Народився 10 лютого 1947 р. в селі Брусниця Кіцманського району Чернівецької області. Після закінчення школи вступив до Чернівецького музичного училища на диригентсько-хоровий відділ (1962–1966), а згодом – до Київської консерваторії ім. П. Чайковського. 1971 р. закінчив консерваторію і розпочав свою диригентську діяльність. 1970–1973 рр. – головний хормейстер Київського театру оперети, згодом – диригент Українського народного хору ім. Г. Верьовки (1973–1978), художній керівник Київської чоловічої капели ім. Л. Ревуцького (1978–1984). Близько двох десятиліть (з 1984 р.) Є. Савчук очолює один із найстаріших хорових колективів України – Національну заслужену академічну хорову капелу України “Думка”. У цьому знаменитому хоровому колективі Є. Савчук продовжує славу традицію своїх попередників – Н. Городовенка, П. Гончарова, П. Муравського, з року в рік збагачуючи репертуар хору новими сучасними полотнами. Власне, нині хорова капела “Думка” під орудою Є. Савчука – це *хор-новатор*, який озвучує невідомі, а то й зовсім нові хорові партитури. Так, упродовж останніх років капела явила слухачам масштабні хорові твори Є. Станковича (Симфонія-диптих на вірші Т. Шевченка, “Панахида в пам'ять жертв голодомору 1933 року”), Л. Дичко (ораторія “І нарекоша...”, кантата “Червона калина”), І. Карабиця (ораторії “Київські фрески” на вірші Б. Олійника та “Сад божественних пісень” на вірші Г. Сковороди), хорові сюїти В. Зубицького та ін.

Виконавський стиль капели “Думка” виріс із основ пісенної традиції, яка тут передавалася у спадок і утверджувалася у мистецтві

різних поколінь диригентів. На цій основі капела сформувала свою тембральну палітру й вокально-художню інтонацію. Тому українська класична традиція, представлена творчістю М. Лисенка, М. Леонтовича, С. Людкевича, К. Стеценка, Л. Ревуцького й нині живить спів капели первинними витоками.

Спів капели “Думка” здобув широке визнання не лише в Україні. Зарубіжного слухача захоплює майстерне володіння капелою усіма засобами художньої виразності, оригінальне трактування Є. Савчуком різностильової хорової спадщини. Багато відомих митців із близького і далекого зарубіжжя охоче співпрацюють із цим хором. Серед них відомі французькі композитори – Б. Карлоземон та І. Кляує.

Концертні виступи “Думки” успішно пройшли в найпрестижніших залах Австрії, Франції, Польщі, Іспанії, Бельгії, Голландії, Італії, Великобританії, Канади та США. Вимоглива критика високо поцінувала спів українців. Ось кілька фрагментів із зарубіжної преси: *“Національний хор України “Думка” є феноменальний..., один із найкращих вокальних ансамблів Європи..., “Думка” – один з найбільш багатогранних, гнучких, подиву гідних, що я коли-небудь чув”*²⁴⁹.

*“Хор, де всі голоси співають з повною рвучкістю. Однак зрівноважено та натхненно. “Думка” заслуговує на найвищу похвалу виконанням тільки цього концерту (Д. Бортнянський. Хоровий концерт № 4). Його не можна наслухатись удосталь”*²⁵⁰.

*“Національна хорова капела України “Думка” була прекрасною і на висоті, її виступ відрізнявся повним ансамблем і балансом між партіями та особливим неповторним “оксамитовим” тембром у звучанні – чудова робота художнього керівника Євгена Савчука”*²⁵¹.

*“... Голоси гарно збалансовані, вони є складовою частиною доброго інструменту, яким Є. Савчук володіє з музикальністю... Є. Савчук вміє досягати максимум”*²⁵².

Мистецька практика Є. Савчука є чудовим зразком для наслідування молодому поколінню хорових диригентів.

Сучасні хорові колективи

Камерний хор “Київ” (художній керівник – Заслужений діяч мистецтв України **Микола Гобдич**) створений у 1990 р., а в 1995 р. отримав статус муніципального. За двадцять років творчої праці цей

колектив сягнув висот світової слави. Він дав понад сімсот концертів за кордоном, співав у найпрестижніших залах Європи та Америки. Спів хору “Київ” зафіксований на чотирнадцяти компакт-дисках, які дають уявлення про історію українського хорового співу. В концертних програмах хору – сучасна хорова музика, створена на основі пісенних джерел; це – творчість Є. Станковича, Л. Дичко, В. Степурка, Ю. Алжнева. З ініціативи Камерного хору “Київ” засновано хоровий фестиваль “Золотоверхий Київ”, який органічно влився в музичне життя країни й став невід'ємною часткою сучасної національної культури. Хор-фест привернув увагу композиторів, оскільки щоразу представляє творчий портрет одного з сучасних творців. Так, у 1997 р. прозвучала програма Віктора Степурка “Той дивний світ”, у 1998 р. – Юрія Алжнева “Пробудження”, у 1999 р. – Лесі Дичко “Відлуння віків”, у 2000 р. – Євгена Станковича “До Тебе, Господи, взиваю”.

Упродовж останніх років творчої праці на ниві хорової культури камерний хор “Київ”, намагається охопити і представити слухачам цілісну панораму пісенного багатства українців – від витоків до сучасності.

Тому його концерти не обмежуються якимись окремими жанрами хорової музики, а прагнуть до стилістичної органічності. Свої художні принципи камерний хор “Київ” утверджує, в цілому, у двох напрямках. Українську духовну традицію цей колектив освоює через певну історичну ретроспективу – від творчості класиків (А. Ведель, М. Березовський, Д. Бортнянський), через романтизм композиторів кінця XIX – початку XX ст. (М. Лисенко, М. Леонтович, К. Стеценко, О. Кошиць) аж до вияву цієї традиції у творчості сучасних композиторів (Л. Дичко, В. Степурко).

Особливу неповторність хор “Київ” виявляє в освоєнні прадавніх інтонаційних основ української пісенності. Саме тут його спів сягнув висот технічної майстерності, яка не має аналогів у сучасному культурному просторі України. Цей виконавський фольклоризм, спрямований до архаїчних витоків культури, найвиразніше і найорганічніше постав у творчості: Є. Станковича, Л. Дичко, Г. Гаврилець, Ю. Алжнева, В. Степурка та інших сучасних композиторів.

Четвертий хоровий фестиваль “Золотоверхий Київ”, який мав назву “*Українське Різдво*”, був присвячений творчості **Віктора Сте-**

пурка. Колядки та щедрівки у виконанні камерного хору “Київ” явили слухачам своєрідний жанр “переспіву” Віктором Степурком народних перлин К. Стеценка, М. Леонтовича, О. Нижанківського, В. Барвінського. Акапельні хорові твори у поєднанні з оркестровими барвами звучали світло й велично. Тонке оркестрове “мереживо” В. Степурка, не порушуючи загального настрою хорового співу, надало добре знаним колядкам нового звучання.

Виконавська манера хору вирізнялася високою професійністю співу, точністю передаваного настрою та багатим звуковим колоритом чоловічих і жіночих голосів. Ще одна особливість концертної програми. Українське Різдво має прадавню міфологічну основу. Первісно – це свято відродження сили Сонця й невмирущості Світла як джерела життя на Землі. В окремих регіонах і нині можна чути: “Від Різдва Сонце збільшується у своїй силі”.

Солярні мотиви були поширені й у народів Сходу (іранці, єгиптяни) та Європи (кельти, галли, етруски – звідси й грецькі та римські Брумналії, Сатурналії, Календи).

У християнську добу ідея світла трансформувалася в українців у народженні й воскресінні Христа як символу безсмертя Світлої сили Духу. Тому в прадавні тексти українських колядок і щедрівок органічно вплітається мотив Різдва Христового. Спів хору “Київ” довів, що українське Різдво має свою особливу тему свята. Вона найвиразніше виявляється в образах, темах та сюжетах колядок та щедрівок.

Органічність концерту “Українське Різдво” забезпечило поєднання тематики давньої, дохристиянської та християнської традицій. Обидві традиції українських колядок та щедрівок виявляють різні рівні осмислення композиторами історії нашої пісенної традиції.

Мішаний хор Національного педагогічного університету України імені М. Драгоманова виник у 1957 р. У різні часи колектив очолювали – Народний артист України, Лауреат Національної премії України ім. Т. Шевченка *Анатолій Авдієвський*, Народний артист України, Лауреат Національної премії України ім. Т. Шевченка *Віктор Іконник*, Народний артист України, професор *Олександр Петровський*.

З 1987 р. хором керує обдарований хоровий диригент, випускник Київської консерваторії *Павло Ковалик*.

Традиційне виконавство хор представляє творчістю Є. Станковича (“Купальська”), В. Зубицького (кантата на фольклорні тексти для хору, соліста й ансамблю народних інструментів “Ярмарок”), О. Яковчука (“Веснянка”, “Ми кривого танцю йдемо”). Хор був першим виконавцем хорової кантати В. Зубицького “Ярмарок” у 1994 р., за що нагороджений премією імені Миколи Лисенка. Хор – володар Гран-прі III Всеукраїнського хорового конкурсу ім. Миколи Леонтовича.

Жіночий хор Київського державного вищого музичного училища ім. Р.Глієра виник у 1986 р. при диригентсько-хоровому відділенні. Його керівник і творчий натхненник – Заслужений діяч мистецтв України *Галина Горбатенко*. Під її творчим спрямуванням цей колектив здобув звання лауреата на трьох міжнародних конкурсах (Угорщина, Німеччина, Іспанія). Жіночому хору притаманна висока технічна майстерність співу, прагнення опановувати і являти слухачам найновіші стилі й напрямки хорового мистецтва. Пісенну традицію репрезентує через творчість П. Козицького, Л. Дичко, Є. Станковича, В. Степурка, В. Стеценка та інших відомих композиторів.

Жіночий хор “Павана” музично-педагогічного факультету Національного педагогічного університету України ім. М. Драгоманова заснувала у 1985 р. Заслужений діяч мистецтв України *Людмила Байда*. Співу цього хору притаманна інтонаційна виразність і темброва злагодженість в опануванні як класичних, так і сучасних хорових полотен.

Хор “Павана” – постійний учасник музичних фестивалів “Золотоверхий Київ”, “Прем'єри сезону”, “Київ-Музик-Фест”. Колектив є володарем Гран-прі III Всеукраїнського хорового конкурсу ім. Миколи Леонтовича.

Українську пісенну традицію колектив представляє творчістю Л. Дичко, В. Зубицького, І. Щербакова, В. Степурка, Ю. Алжбева.

Хор “Фрески Києва” заснував у 1989 р. *Олександр Бондаренко*.

Хор – володар Гран-прі на міжнародному конкурсі хорів у м. Сайго (Ірландія). Його гастрольні маршрути пролягають через Францію, Бельгію, Італію, Іспанію, Польщу. Виконавський фольклоризм цього колективу репрезентує жанр колядок, щедрівок, веснянок в опрацюванні М. Лисенка, К. Стеценка, М. Леонтовича, О. Кошиця, М. Колесси та творчість сучасних композиторів.



Микола Лисенко



Львівський "Боян", 1892 р. Диригент – Остап Нижанківський



Микола Лисенко серед учасників чоловічого хору в Полтаві



Кирило Стеценко



Микола Леонтович



*Перший Український Національний хор у Києві.
Керівник — Кирило Стеценко*



Олександр Кошиць



*Олександр Кошиць
із дружиною Тетяною*



*Українська республіканська капела.
Художній керівник — Олександр Кошиць*



*Українська республіканська капела. Станіслав, 1919.
Художній керівник — Олександр Кошиць*



Дмитро Котко



Хор Дмитра Котка. 1925 р.



Чоловічий хор Дмитра Котка



Нестор Городовенко



*Капела "Думка". Тифліс, 1925 р.
Художній керівник – Нестор Городовенко*



Капела "Думка". 1936 р. Художній керівник – Н. Городовенко



Юрій Таранченко



*Хор Українського радіо.
Художній керівник – Юрій Таранченко*



Володимир Василевич



*Хорова капела "Трембіта".
Художній керівник — Павло Муравський*



*Співає Борис Гмиря і хорова капела "Думка". 1968 р.
Художній керівник — Павло Муравський*



Диригує Павло Муравський



*Хор студентів НМАУ ім. П. Чайковського.
Художній керівник — Павло Муравський*



Євген Станкович і Павло Муравський. 2001 р.

*Лев Венедиктов*

*Хор
Донецького
музично-педагогічного
інституту.
Художній керівник
Петро Горохов*

*Елеонора Виноградова**Евген Савчук*

*Віктор Іконник*

*Київський камерний хор ім. Б. Лятошинського.
Художній керівник — Віктор Іконник*

Юрій Кулик

*Хор Харківського інституту мистецтв.
Художній керівник — Юрій Кулик*



*Чоловіча хорова капела ім. Л. Ревуцького.
Художній керівник — Богдан Антків*



*Богдан Антків
(у центрі),
Юрій та
Володимир Курачі*



*Чоловіча хорова капела "Гомін".
Художній керівник — Олег Цигилик*



*Хор Дрогобицького музичного училища. Художній керівник —
Олег Цигилик. Львівська філармонія, 1975 р.*



Ігор Циклінський

*Молодіжний хор "Соноріс".
Художній керівник —
Ігор Циклінський*



*Хор "Легенда". Дрогобич.
Художній керівник — Ігор Циклінський*

Микола Гобдич



*Камерний хор "Київ".
Художній керівник — Микола Гобдич*



*Хор Київського педагогічного університету ім. М.Драгоманова.
Художній керівник — Павло Ковалик*



*Жіночий хор Київського музичного училища ім. М.Глієра.
Художній керівник — Галина Горбатенко*



*Жіночий хор Київського педагогічного університету
ім. М.Драгоманова.
Художній керівник — Людмила Байда*



*Камерний хор "Світлич". Ніжин.
Художні керівники — Людмила Шумська, Людмила Костенко.*

Мішаний хор “Світич” Ніжинського державного педагогічного університету ім. М. Гоголя виник у 1993 р. Його очолюють обдаровані хорові диригенти – Заслужені діячі мистецтв України **Людмила Шумська**, випускниця Київської консерваторії ім. П. Чайковського, та **Людмила Костенко**, кандидат педагогічних наук, випускниця Львівської консерваторії ім. М. Лисенка. Під їхньою орудою хор “Світич” здобув звання лауреата на багатьох міжнародних хорових конкурсах (Італія, Німеччина, Білорусь, Польща).

Хор “Світич” озвучив хорові партитури В. Зубицького (хоровий концерт “Гори мої”), Л. Дичко (хорова кантата “Пори року”), Є. Станковича (фольк-опера “Цвіт папороті”) та опрацювання народних пісень Бориса Лятошинського.

Камерний хор “Легенда” з Дрогобича виник на основі однойменної хорової капели ще в 1970 р. Художній керівник – Заслужений працівник культури України – **Ігор Циклінський**. Учасники хорового колективу – студенти й викладачі мистецьких закладів Дрогобича. Цей колектив здобув широке визнання не лише в Україні. Він – Лауреат міжнародних конкурсів у Польщі, Угорщині, Німеччині, Франції, Словаччині та інших країнах.

Хор “Легенда” озвучив хорові партитури на пісенні теми Л. Дичко, Є. Станковича, В. Зубицького, В. Степурка, Ю. Алжнева та інших сучасних композиторів.

У напрямку відродження пісенних традицій, явлених творчістю композиторів минулих епох і сучасності, працюють і інші хорові колективи в різних регіонах України. Їх очолюють талановиті хорові диригенти старшого й молодшого покоління: **Григорій Ліознов** – Заслужений працівник культури, художній керівник студентського хору Одеської консерваторії; **Віктор Бахарев** – Заслужений діяч мистецтв України, художній керівник студентського хору Донецької державної консерваторії; **Віктор Газинський** – Народний артист України, художній керівник Вінницького камерного хору; **В'ячеслав Палкін** – Народний артист України, художній керівник камерного хору Харківської філармонії; **Василь Ірха** – Заслужений діяч мистецтв України, художній керівник студентського хору Харківської академії культури; **Олексій Юзефович** – Заслужений діяч мистецтв України, художній керівник хору ім. О. Кошиця Богуславського педколед-

жу; **Ігор Левенець** – художній керівник студентського хору Тернопільського державного музичного училища; **Любомир Боднарук** – Заслужений діяч мистецтв України, художній керівник камерного хору ім. Д. Бортнянського; **Богдан Іваноньків** – Заслужений діяч мистецтв України, художній керівник студентського хору Тернопільського державного університету; **Олександр Тарасенко** – Заслужений діяч мистецтв України, художній керівник камерного хору “Воскресіння”; **Юрій Любович** – Заслужений діяч мистецтв України, художній керівник Кіровоградського камерного хору; **Лариса Бухонська** – художній керівник муніципального камерного хору “Хрещатик”; **Дмитро Радик** – Заслужений діяч мистецтв України, художній керівник студентського хору Київського Національного університету культури і мистецтв; **Олександр Шадурський** – художній керівник студентського хору заочного відділення Донецької державної консерваторії та інші митці.

§ 7. ПРОФЕСІЙНИЙ НАРОДНИЙ ХОРОВИЙ СПІВ

Професійні народні хори та ансамблі пісні й танцю сформувалися на пізньому етапі розвитку хорової культури. Їх виникнення припадає на 40-і роки ХХ ст., і відтоді цей напрямок хорового виконавства набув широкого розвитку. Поступово витісняючи професійне академічне хорове виконавство, ця сфера культури у 70–80-х роках ХХ ст. стала наймасовішою.

Так, починаючи з 40-х і до 80-х років сформувалися професійні колективи народного виконавства: Гуцульський ансамбль пісні й танцю (1939), Закарпатський народний хор (1940), Прикарпатський ансамбль пісні й танцю “Верховина” (1940), Державний український народний хор (1943), Буковинський ансамбль пісні й танцю (1944), Поліський ансамбль пісні й танцю “Льоник” (1960), Черкаський народний хор (1963), Волинський народний хор (1973), Ансамбль пісні й танцю “Подільська” (1983), Театр українського фольклору “Берегиня” та ін.

Діяльність Гната Хоткевича й організовані ним виступи автентичних виконавців були першими етнографічними концертами, спрямованими на достовірне відтворення регіональних традицій.

Передумовою виникнення в Україні народних професійних хоро-вих колективів можна вважати творчу практику Охматівського хору під керівництвом Порфирія Демуцького на початку ХХ ст. У своїй співочій практиці Демуцький дотримувався принципів народної підголоскової поліфонії, яка сформувалася в центральному, степовому регіоні України.

Порфирій Данилович Демуцький (1860 – 1927) – лікар, хоро-вий диригент, фольклорист, композитор, педагог. Народився 10 березня 1860 р. в селі Янишівка (нині с. Іванівка) на Київщині. Навча-вся у церковнопарафіяльній школі рідного села, а згодом – у Київсь-кому духовному училищі та духовній семінарії. У 1982–1989 рр. – студент медичного факультету Київського університету. Під час на-вчання в університеті відвідував студентський хор, яким керував М. Лисенко. Ці хорові заняття визначили його мистецьку долю. Після закінчення університету, відмовившись від міського життя й кар’єри, П. Демуцький обирає місцем праці село Охматів, непода-лік від Києва. Климентій Квітка писав у праці “Порфирій Демуць-кий” про те, що він мав усі можливості поринути у глибше студію-вання західноєвропейської музики, однак пішов іншим шляхом, оскільки мав інше життєве призначення: “... Його тягло не від свого сільського ґрунту, а до цього ґрунту... Він не стояв на одному місці, розвивався, але не студіюванням творів великих світових композиторів, не поїздками до музичних центрів Заходу і Росії, а поглибленням свого досвіду в тій самій справі, якій безпосередньо служив: студіюванням того матеріалу, над яким безпосередньо пра-цював, – розуміючи під цим розширене пізнання не тільки народно-го пісенного репертуару, але також голосових засобів своїх співаків і всіх умов звучання”²⁵³.

В Охматові він працює сільським лікарем і організовує хор, виконавська манера якого згодом уплинула на формування народ-ного професійного виконавства в Україні. Диригентську діяльність поєднував із фольклористичною – зібрав понад 700 народних пі-сень із сіл Київщини. З 1918 р. проживав у Києві, працював у Музично-драматичному інституті ім. М. Лисенка. Помер 3 червня 1927 р. в Києві.

Порфирій Демуцький був одним із перших організаторів сіль-ського хору (в Східній Україні такі хори мали на Чернігівщині

Г. Давидовський у с. Мельня та Д. Ревуцький у с. Іржавець). Хор П. Демуцького налічував майже сто співаків. До нього входили як діти віком 8–10 років, так і люди середнього й старшого покоління. Заняття відбувалися у вільні від праці дні: субота й неділя. П. Демуцький сам записував пісні від односельців. Оскільки пісні були одноголосні, то при перенесенні на сцену вони зазнавали гармо-нізації. Її здійснював або сам П. Демуцький, або хористи в процесі вивчення пісні розспівували її на голоси. Так виникав новий варіант пісні – результат творчої співпраці хору. Ці варіанти Демуцький записував, уміщував у своїх збірниках, вони закріплювалися й вико-нувалися в концертах. Інші багатоголосні пісні переймалися хором так, як їх співав народ, і не підлягали опрацюванню.

П. Демуцький витворив свій стиль праці з хором. Насамперед, він виходив з того, що пісня має бути близька серцю співака, і лише після того її можна вивчати. На репетиціях він перш за все тлума-чив значення музичних образів народної пісні, однак розумів, хоч би яким високим було слово, воно завжди виконує другорядну, допомі-жну роль. Головне – це мистецький хист диригента, його емоційний вплив на хоровий колектив, бо “... коли диригент не має в собі моральних чарів, виконання хору навіть при високій техніці може мати малий ефект, через бездушність і залишити слухачів холодни-ми”, – стверджував сам диригент²⁵⁴.

Порфирій Демуцький у своїй діяльності виходив із потреби худож-ньої співтворчості з учасниками хору. Його творчі принципи впли-вали з розуміння того, що:

- а) пісню необхідно насамперед полюбити, – аж тоді співати²⁵⁵;
- б) диригент і хористи в процесі виконання – єдине ціле; П. Де-муцький зливався з хором у спільній співтворчості як “найа-вторитетніший її учасник” (К. Квітка);
- в) при виконанні народних пісень виходити з природи самої піс-ні й не нав’язувати їй штучні прийоми.

Виконавський стиль хору під орудою П. Демуцького не був за-снований тільки на “грудній” манері співу, а поєднував у собі два виконавські стилі. У народній манері співав не весь хор, а лише його частина. Іноді поєднував звучання ансамблю хористів, які співали народною манерою зі всім складом хору, що співав у академічній манері. Для відтворення ефекту природного звучання пісні в її пер-

винному середовищі він використовував такий мистецький прийом, коли пісня виконувалася з різних сторін концертного залу. Цей прийом був необхідний для того, щоби компенсувати ті втрати, яких зазнають виконавці, коли народна пісня переноситься з природної атмосфери в умови сцени”²⁵⁶.

Співоча манера, яку культивував П. Демуцький, називалася “співати жанром”; її використовували, співаючи на відкритому просторі, “просто неба” і протиставляли штучній манері співу цих же пісень. Своєрідність цієї манери співу полягала в особливому способі звуковидобування й використанні грудних резонаторів у жіночих голосах.

К. Квітка, вивчаючи способи народного виконання, вказував, що цю манеру співу не можна сприймати як адекватну для всіх регіонів України. Цей спосіб “форсованої” подачі звуку “сформувався в фізичних умовах роботи на степу..., а ті, що приходили... як сезонні заробітчани, розносили й співи, і манеру співати... на цілу українську територію”²⁵⁷. П. Демуцький найвиразніше розкрив свій талант як диригент-практик. Збагачений досвідом диригентської діяльності М. Лисенка, він не пішов шляхом достовірного відтворення народного співу, а намагався внести у виконавську творчість свою індивідуальність. Тому виконавський стиль хору П. Демуцького інтегрував автентичне виконання й виконання опрацьованого диригентом народнопісенного матеріалу.

У творчій праці П. Демуцького з хором виявлялася методика, характерна для праці з академічним колективом. Так, особливо дбав про виразність дикції, хоч у традиційному співі виконавці не надають цьому окремої уваги.

У першій третині ХХ ст. в українському хоровому виконавстві виникає унікальний колектив “*Жінхоранс*”, творча діяльність якого вплинула на розвиток сучасних форм фольклоризму – творення своєрідних театрів української пісні. Біля витоків цього нового напрямку хорового співу стоїть *Василь Верховинець*.

Василь Миколайович Верховинець (Костів) (1880 – 1938) – видатний фольклорист, хормейстер, композитор, хореограф, етнопедagog, культурний діяч. Народився 5 січня 1880 р. в с. Мизунь на Станіславщині (нині Івано-Франківськ). Після закінчення школи навчався у бурсі при Ставропігійському інституті у Львові, а згодом

– у вчительській семінарії та Краківській консерваторії. З 1899 р. – диригент-хормейстер театру “Руська бесіда”. У 1906 р. вступає до трупи М. Садовського.

Тут він грає поряд із М. Заньковецькою, М. Садовським, І. Мар'яненком, виступає в операх М. Лисенка, С. Монюшка, П. Масканиї. Паралельно виконує в театрі хормейстерську роботу. Під час гастролів театру по Україні В. Верховинець збирав і опрацьовував народнопісенну культуру, в чому згодом став новатором як теоретик і практик.

Весь практичний досвід В. Верховинця виклав у ґрунтовній праці “Теорія українського танцю”, й ця робота згодом стала основою, на якій формувалося українське професійне хореографічне мистецтво. У 1923 р. виходить ще одна наукова праця “Весняночка”, у якій митець розробляє концепцію сучасної етнопедagogіки, основні принципи якої надзвичайно актуальні й нині.

Увесь життєвий шлях В. Верховинця був пов'язаний із хоровим рухом: керує Полтавською окружною капелою, в якій працював разом із О. Свешніковим та Ф. Попадичем; засновує в Харкові капелу “Чумак” (Червону українську мандрівну капелу); у 1930 р. створює унікальний в історії українського хорового виконавства колектив “Жінхоранс”.

У 1937 р. В. Верховинця безпідставно заарештували. Помер 11.04.1938 р. Реабілітований посмертно у 1958 р.

Василь Верховинець уперше в Україні, у Полтаві, створив своєрідний театр української пісні “Жінхоранс” (жіночий хоровий ансамбль). Мета колективу – через пісню показати велике музично-театральне дійство, де цілісно й органічно поєднувалися б спів, гра, танець і художнє слово. Озброєний творчим досвідом у театрі М. Садовського, В. Верховинець розпочав працю разом із своєю дружиною Є. Верховинець-Костівкою. Насамперед було вирішено, що музичний матеріал звучатиме зі сцени паралельно з театралізованою грою. Перший експеримент творення нового виконавського стилю проведено з піснею П. Демуцького “Коли б уже вечір”. “Верховинець поділив... хор на декілька груп: одна група співаків була на сцені, інші розмістилися серед глядачів. Пісня розпочалася несподівано на верхніх ярусах... З верхніх ярусів мелодія поступово переходила до низу, поширювалася по усій залі, а тоді її підхоплював хор, що

стояв на сцені. Глядачі теж починали підспівувати і тоді незабаром хор... зливався з імпровізаційним хором усіх присутніх на концерті...”²⁵⁸.

Театралізацію хорового співу, яка базувалася на поєднанні пісні й танцю, уперше втілював В. Верховинець. “Жінхоранс” виявляв особливу гармонію у співі й танці, високопрофесійний спів поєднувався з чудовою хореографією. Природність виконання впливала з глибокого знання В. Верховинцем народної хореографії. Свій великий практичний досвід він узагальнив у праці “Теорія українського народного танцю”, яка стала основою для розвитку хореографічного мистецтва в Україні. Він уперше серед науковців дав назви різним танцювальним рухам, зафіксував їх у малюнках і словесно описав різні комбінації рухів. Митець писав: *“Досить придивитися ближче до пісенного матеріалу... ми побачимо, що деякі пісні, особливо обрядові, веснянки, купальські та весільні... зберігаються з іграми, танцями та хороводами. Це наводить на думку, що всякі ігри й танці наш народ водив спершу під пісню. Інструмент як чинник, що підтримує ритм танцю, увійшов у вжиток пізніше... Без пісні чи без музики танцю нема. Танцювальна пісня і танець – це одне нероздільне гармонійне ціле”*²⁵⁹.

“Жінхоранс”, крім самостійних концертів, брав участь у виставах Київського оперного театру (“Наталка Полтавка”). Серед інсценованих українських народних пісень найбільш вражаючими були: “Ой вишенько-черешенько”, “Сиділа на колодці”, “Казала мені мати”, “Як ходила Наталонька”, “На вгороді калина”, “Перепілка” та ін.

Після *Василя Верховинця* колективом деякий час керував *Юрій Таранченко* зберігав виконавські традиції свого попередника, доповнюючи жанрову визначеність “Жінхорансу” як ансамблю театралізованої української пісні. Паралельно він плекав високий професіоналізм хорового співу. Пилип Козицький у 1938 р., оцінюючи мистецьку працю керівника хору, відзначав, що “в особі Ю. Таранченка ансамбль отримав кваліфікованого керівника, справжнього музиканта-художника, який зумів об’єднати і запалити любов’ю до своєї справи весь колектив”²⁶⁰. Зберігаючи в репертуарі обрядові дійства, поставлені ще В. Верховинцем, Ю. Таранченко доповнював їх іншими народними піснями в композиторському опрацюванні. Манера виконання “Жінхорансу” була академічною з опорою на традиції на-

родного багатоголосся. У 1939 р. колектив було ліквідовано Постановою РНК УРСР про реорганізацію державних художніх колективів. Мистецький стиль “Жінхорансу” згодом виявився в діяльності Державного танцювального ансамблю під керівництвом П. Вірського, а у 80–90-х роках відроджується у таких сценічних формах як театри української пісні.

У 1943 р. Рада Народних Комісарів УРСР видала Постанову “Про організацію Державного українського хору”, керівником колективу запросили Г. Верьовку.

Григорій Гурійович Верьовка (1895 – 1964) – хоровий диригент, композитор, педагог, Народний артист УРСР.

Григорій Верьовка народився 13 (25) грудня 1895 р. в містечку Березна на Чернігівщині. Музичну освіту здобув у архієрейському хорі Чернігівського духовного училища, а згодом – у Чернігівській духовній семінарії (1916). У 1918 – 1921 рр. навчається в Музично-драматичному інституті імені М. Лисенка (клас композиції Б. Яворського). Паралельно керує різними аматорськими хорами, створює робітничий самодіяльний хор. У цей період творчо співпрацює з П. Тичиною. У 1933 р. закінчує екстерном Музично-драматичний інститут по класу диригування, викладає у Київському музичному технікумі. З 1934 р. – викладач кафедри хорового диригування Київської державної консерваторії, з 1947р. – професор, у 1946–1955 рр. – завідувач кафедри хорового диригування.

У 40–60-х роках Г. Верьовка очолює Державний український хор. Виконавський стиль цього хору під керівництвом Г. Верьовки згодом закріплюється в культурі як адекватно-народний. Загальна орієнтація на виконавський стереотип цього колективу зумовлювалася тим, що перед колективом поставлено офіційне завдання бути “репрезентатором усіх різноманітних пісенних ареалів України”²⁶¹. Однак основу його репертуару склали переважно пісні народного багатоголосся з використанням грудних регістрів. Основна риса цих пісень – наявність підголосків, які є самостійними відгалуженнями від основної мелодії й розташовуються над нею. А. Гуменюк у методичному посібнику “Український народний хор” характеризує роль і природу підголоска, його залежність від характеру пісні. Він виділяє два його різновиди: *фальцетний* (використовується при виконанні весільних пісень), якому притаманні невеликий діапазон звучання

(від піанісимо до меццофорте) і *грудний*, який співають сильним, насиченим звуком, діапазон його йде від меццофорте до фортисимо.

Для народного багатоголосся характерна індивідуалізація кожного хорового голосу і його функція відтворена у народній термінології. Так, верхній голос визначався як “голосить”, “вершить”, середній голос – “тягне”, “важить”, а нижній – “громить”, “басує”. Тому підголосковий склад народного багатоголосся нерідко порівнювали з давнім церковним співом, зокрема таким його різновидом, як “строчний” спів, у якому було таке розташування голосів: *основна мелодія* – “путь” (звідси назва “путники”, *мелодія над ним* – “верхом” (“вершники”), *мелодія внизу* – “низ” (М. Молдавін). Стосовно самого підголоска існують два погляди. Ряд вчених (І. Земцовський, М. Молдавін, І. Дубовський) вважають, що народний хор складається з верхніх, нижніх і середніх підголосків. Інші (В. Можейко, Г. Титович, О. Листопадов, А. Гуменюк) пов’язують підголосок лише з верхнім голосом.

Основна функція підголоска – прикрашати, відтінювати головну мелодію. Тому в народній термінології підголосок має різні назви, які випливають із практики співу: “*підтягувати*”, “*підхоплювати*”, “*виводити*”. За всіх різних його визначень підголосок зумовлюється двома ознаками:

- а) він виявляє міру відхилення співака від основного наспіву вниз або вгору;
- б) підголосок завжди виконує один співак.

В основу народного хору Г. Верьовка поклав принципи народного поліфонічного багатоголосся. Цьому сприяв той факт, що співаки хору були майстрами багатоголосного розспіву. Вони не мали спеціальної музичної освіти. Зате були обдарованими носіями співочої традиції, що важило більше, ніж вишколеність у спеціальних музичних закладах, де регіональних традицій співу взагалі не вивчають. Але орієнтація хору на репрезентацію всіх регіональних пісенних стилів не змогла реалізуватися, оскільки колектив ішов двома шляхами:

- а) він виконував народнопісенний матеріал у композиторському опрацюванні, як правило, це були чотириголосні розкладки, характерні для академічного звучання;
- б) народні пісні виконував у стилі, характерному для центрального регіону України.

Невідповідність звучання народного хору регіональним пісенним традиціям виявилася також у кількісному складі колективу, наявності оркестрової групи, не типової для традиційного виконавства (наприклад баяни, домри). Відомо, наприклад, що кількість співаків у традиційному колективі невелика (максимум 20–25 осіб) і вони не прагнуть до сили звучання хорової фактури. У традиційному виконавстві переважає творча ініціатива і майстерність кожного співака, чого неможливо досягти в народних хорах кількістю 70–100 осіб.

Діяльність українського народного хору під керуванням Григорія Верьовки припадає на період масового витравлення в культурі національно своєрідного. Панівна система передусім нівелювала регіональні осередки культурної традиції народу, перекриваючи, пригнічуючи місцеві духовні джерела. Все це робилося задля утвердження “*нової спільноти – радянського народу*” та його масової культури. І український хоровий спів почали зводити до функції *обслуговування* цього соціального замовника. З цією метою керівні партійно-державні органи сформували стереотип, прийняли його за еталон, а далі вже за інерцією йшло його копіювання й масове наслідування по всій Україні.

У західних регіонах України поняттям народний спів охоплюють різні співочі традиції, орієнтовані, як правило, на гомофонно-гармонічний стиль розспівування народних пісень. Ця традиція поширена як серед селян, так і в міському середовищі. В умовах міста уявлення про народний спів формувалося тільки крізь призму опрацювання народнопісенного матеріалу. В побутовому музикуванні пісню розспівували три-чотири голоси, й цю традицію передавали з покоління в покоління. Ще на початку ХХ ст. широко популярною у міському середовищі була традиція розспівування народних пісень чоловічими квартетами. На їхній основі сформувалися чоловічі аматорські хори-ревелерси. Ці чоловічі хорові ансамблі виконували народні пісні в триголосній розкладці, репрезентуючи слухачам своєрідний жанр міської культури – пісні танго.

Міцно вросли у побут західних регіонів і старогалицькі пісні (М. Загайкевич). Ліричним характером вони нагадували пісні літературного походження (“*Чорні брови, карії очі*”, “*Скажи мені правду*”

та ін.), розспівувалися в хоровому викладі й були улюбленими серед міського населення. Слова і мелодії пісень мали своїх авторів, однак із часом вони ставали близькими широким верствам і їх згодом називали народними піснями (“Як ніч мя покриє”, “Сонце ся сховало” та ін.). Будова й аранжування старогалицьких пісень нагадує кантову традицію: мелодія у верхньому голосі, бас є функціональною основою, а решта голосів доповнюють будову акорду.

В селянському середовищі народнопісенна традиція зазнавала впливу церковної культури. Хори в селах виконували подвійну функцію: вони обслуговували культовий обряд, тому в побуті розспівували народні пісні переважно в хоровій розкладці А. Вахнянина та Я. Ярославенка.

У 1940 р. в Західній Україні виник перший у цьому регіоні колектив народного напрямку – *Гуцульський ансамбль пісні й танцю*. Його організатором і мистецьким керівником був *Ярослав Барнич*.

Ярослав Васильович Барнич (1896 – 1967) – композитор, диригент, скрипаль, педагог і музично-громадський діяч. Його ім'я на довгі роки було вилучено з історії української музичної культури. З 1944 р., після виїзду Я. Барнича за кордон, його композиторську, диригентську й педагогічну спадщину заборонили в Україні. А такі загальновідомі пісні як “Гуцулка Ксеня” та “Червоні маки”, які вже стали народними, звучали за іншим авторством.

Ярослав Барнич народився 30 вересня 1896 р. в с. Балинці на Івано-Франківщині. Навчався у Коломийській гімназії. У 13 років, організувавши оркестр із своїх шкільних товаришів, він уперше стає за диригентський пульт і диригує “Наталку Полтавку” М. Лисенка. З цього часу розпочалася його мистецька кар'єра. У 1914 р. вступає до легіону Українських січових стрільців. З 1916 р. – диригент театру Товариства “Руська бесіда” у Львові. Закінчив Вищий музичний інститут ім. М. Лисенка (диригування й скрипку – у професора В. Зуні, фортепіано – в Г. Ясеницької-Волошин, теоретичні предмети – у В. Барвінського). Навчання з диригування згодом продовжував у Берліні у професора В. Гросса. Працював диригентом Українського театру “Просвіта” в Ужгороді, симфонічного оркестру в Станіславській філармонії, диригував хорами “Боян” та “Самбірський Боян”. У 1940 р. організував Гуцульський ансамбль пісні й танцю. З 1944 р.

й до кінця життя жив і творив на чужині (спочатку в Німеччині, а згодом – у США). З 1950 р. працював диригентом Українського хору ім. Т. Шевченка у Клівленді. Я. Барнич – автор багатьох композицій для симфонічного оркестру, фортепіано, скрипки, чотирьох оперет, хорів, пісень та ін.

Ярослав Барнич – володар “Золотої Батути”, “Почесний громадянин міста Вінніпега”. 23 квітня 1966 року названо Днем Барнича. Усі визнання й нагороди він отримав не на рідній землі, а в далекій Америці. Помер 1.06.1967 р. в Клівленді (США), там і похований.

Ярослав Барнич ще задовго до виникнення Гуцульського ансамблю пісні й танцю осмислював концепцію його художнього стилю. Мета колективу – “на канві самобутнього, колоритного та темпераментного гуцульського танцю та пісні створити ансамбль, якому не буде рівні” – зізнавався митець²⁶². У пошуках талантів було відправлено експедицію до Космача, Жаб'яго, Криворівні, Красноілля. Коли хористів і танцюристів відібрали, Барнич розпочав репетиції. Вони поділялися на два етапи: перед обідом слухали лекції, а після обіду відбувалися репетиції хору.

До складу Гуцульського ансамблю пісні й танцю входило 120 осіб: 20 танцюристів, 8 трембітарів, 16 музикантів-скрипалів, цимбалістів і сопілкарів. Більшість учасників ансамблю – хористи й оркестранти – не знали нотної грамоти. Однак, високе музичне обдарування, наснажлива праця, зусилля і любов дуже швидко давали творчі успіхи. Хорова програма Гуцульського ансамблю складалася з композицій Я. Барнича та в'язанок давніх гуцульських обрядових пісень у гармонізації диригента. Особливою майстерністю виділялися “Ой легойка коломийка”, “Ой на горі два дубки”, “У неділю на дворі музики заграли” та вокально-хореографічна сюїта “Верховина”. Сюїта, побудована на регіональному гуцульському мелосі, який пронизував хорові, оркестрові й танцювальні номери, була творчим портретом Гуцульського ансамблю. Концертна програма ансамблю укладалася таким чином, що кожен номер програми доповнювався і в'язався з наступним певним словесним текстом; автором текстів був Юрій Шкрумеляк, поет із Гуцульщини. Тексти озвучувала обдарована артистка Ярослава Барнич, дружина диригента. Концертну програму розпочинали “два трембітарі, символ вічнозеленої верховини, одягнені в чудові гуцульські строї. Вони стояли по боках ансамблю,

надаючи концертні своїм тужливим голосінням-перегукуванням оригінального колориту. Після цього відкриття появляється на авансцені арт. Ярослава Барнича, постійний заповідач програми концертів, із інтродукцією-привітом:

*Верховино, пишна квітко,
чому так сумуєш... і т.д.*

По цій інтродукції впадав хор із композицією Барнича. На канві фольклорних джерел використав композитор протяжні верховинські заспіви, імітуючи перегукування трембіт, поєднавши повільні ліричні пісні з рухливим темпом коломийки. Цим номером викликавав хор бурю захоплення, надаючи “тон” цілій програмі”²⁶³.

Багато уваги приділяв Я. Барнича танцювальній групі ансамблю, яка мала в програмі окремі жанрові танці та хореографічні композиції на народній основі. Через таець глядач пізнавав основні риси гуцулів – їхню ліричність, відвагу, почуття жарту й гумору. Танці зберігали характерну для гуцулів народну хореографію. Особливо самобутніми були такі номери, як “Аркан”, “Пастушок”, “Козачок”, “Гуцулка на царині” та ін. Окрім самостійних танцювальних номерів, танцюристи були задіяні у великих вокально-хореографічних композиціях, які органічно поєднувалися з тематикою виконуваних народних пісень.

Виконавський стиль Ярослава Барнича визначив на десятиліття наперед творче обличчя Гуцульського ансамблю пісні й танцю. Мінялися керівники колективу, та дух його першого диригента живе й донині, відроджується в творчо-естетичних принципах ансамблю, хоч ім’я Я.В. Барнича лише тепер повертається в Україну.

Диригенти професійних народних хорів Буковини, Закарпаття, Гуцульщини культивують виконавський стиль, характерний для академічної традиції. Цей підхід позначається на репертуарній спрямованості колективів, принципах їхньої організації: розташування хору за аналогією до академічного, стабільність хорових партій, визначення їхніх функцій, обов’язковий чотириголосний виклад пісні. Манера звукоутворення теж наслідок зразки академічної традиції – заокруглений звук, рівний по всьому голосовому діапазону. В роботі над пісенним матеріалом основні компоненти звучності – тембр, динаміка, дикція, агогіка, дихання не зберігають звуковий образ природної манери співу, вони є результатом їх диригентської інтерпретації.

Хорові опрацювання закарпатських чи буковинських пісень Михайла Кречка, Анатолія Авдієвського, Андрія Кушніренка для колективів народного напрямку (“Ой на плаю”, “Гайчі, сину, гайчі”, “Веснянка”, “Буковинська полька”, “Павочка ходить”) продовжують класичні традиції хорових опрацювань пісенного матеріалу. Регіональні особливості пісень виявляються лише у мовленні тексту та різного роду етнофонічних звуконаслідуваннях “гоя”, “гей”, “ой дана”, “ші-ді-рі-ді” та ін.

Становлення й розвиток творчих засад Закарпатського народно-го хору пов’язане з ім’ям М. Кречка.

Михайло Михайлович Кречко (1925 – 1996) – народний артист України, хоровий диригент, музично-громадський діяч. Народився 5 вересня 1929 р. в с. Порошкове, на Закарпатті. Після закінчення школи навчається в Ужгородській семінарії, а згодом учителює, створює хор, з яким виступає в концертах. У 1945 р. – студент Ужгородського державного університету (історичний факультет), а згодом – Київської державної консерваторії (нині НМАУ ім. П. Чайковського). Після закінчення консерваторії – художній керівник та головний диригент Закарпатського народного хору (1954–1969). Подальша творча праця М. Кречка пов’язана з Києвом. З 1969 р. – директор та головний диригент академічної хорової капели “Думка”; з 1983 р. – головний хормейстер Державного дитячого музичного театру України; професор Київської консерваторії. Автор двох збірок хорових опрацювань народних пісень із Закарпаття: “З народної криниці” (1986) та “Співає Закарпатський хор” (1973).

Принципи роботи М. Кречка із закарпатським народним хором виявлялися в утвердженні академічної манери співу, продовжуючи традиції свого попередника Милославського. Звідси – своєрідний, особистісний підхід до побудови репертуару хору: народні пісні із Закарпаття в композиторському опрацюванні звучали поряд із хоровим класичним репертуаром – творами М. Лисенка, М. Леонтовича, Л. Ревуцького, Б. Лятошинського. Закарпатський хор під орудою М. Кречка озвучував і хорові полотна великої форми – М. Лисенка, Л. Ревуцького, західноєвропейських класиків (Г.Ф. Генделя, Ф.Й. Гайдна). Народні закарпатські пісні М. Кречко сам опрацював для хору, не порушуючи їхнього характерного тембрового забарвлення. Найвідоміші хорові переклади пісень і нині звучать з концертної

естради: “Іванку, Іванку, купи ми рум’янку”, “Коли тоту команицю сіяли”, “Не рубай ліщину”, “Пішов Іван в полонину косити” та інше.

Творчі принципи, які М. Кречко утверджував у Закарпатському народному хорі, споріднювали його з іншими диригентами: *Андрієм Кушніренком* – Народним артистом України, художнім керівником Буковинського ансамблю пісні й танцю, *Михайлом Гринишиним* – Народним артистом України та *Богданом Дерев’янком* – Заслуженим діячем мистецтв України, які очолювали Гуцульський ансамбль пісні й танцю. Всіх їх споріднювало те, що вони тяжіли до втілення академічного звуковиявлення у професійному народному співі.

За дещо відмінними принципами формує свій виконавський стиль Анатолій Авдієвський. Його мистецьке бачення функції народного хору полягає в інтеграції двох співочих манер: народного багатоголосся, яке має відмінну від співу в західних регіонах манеру звукоутворення та академічного звуковиявлення, яке характерне для озвучення класичних хорових партитур.

Анатолій Тимофійович Авдієвський (1933) – хоровий диригент, композитор, педагог, музично-громадський діяч. Народний артист України, Лауреат Національної премії України ім. Т. Шевченка, генеральний директор – художній керівник Національного заслуженого академічного українського народного хору ім. Г. Верьовки, академік Академії мистецтв України, дійсний член Національної академії педагогічних наук України, голова Національної Всеукраїнської музичної спілки (з 1991 р.).

Анатолій Авдієвський народився 16 серпня 1933 р. в с. Федварі (нині – Підлісне) на Кіровоградщині. Хорову освіту здобув в Одеській державній консерваторії ім. А. Нежданової (клас професорів К. Пігрова та Д. Загрецького). У 1958–1963 рр. – художній керівник та головний диригент Державного поліського ансамблю пісні й танцю “Льонок”; у 1963–1966 рр. – художній керівник та головний диригент Черкаського українського народного хору. З 1966 р. й донині очолює Національний заслужений академічний український народний хор ім. Г. Верьовки.

З іменем А. Авдієвського пов’язана нова сторінка в історії розвитку хору ім. Г. Верьовки. Як диригент академічної школи, він привносить у звучання народного хору свою індивідуальну первину, яку можна назвати “стилем Авдієвського”. Це, насамперед, виявляється

у намаганні поєднати в народному хорі дві співочі манери – *народну й академічну*. І хоч у теоретичній літературі таке “змішування” не знайшло особливого схвалення, все ж А. Авдієвський довів правомірність такого стильового синтезу. Це дало змогу колективу значно розширити репертуар хору: від простих аранжувань народних пісень, через жанр класичних опрацювань пісні до озвучення сучасних хорових партитур. Етапною для творчого колективу стала праця над фольк-оперою Є. Станковича “Цвіт папороті”, яку вперше озвучив саме цей хор. Згодом була праця над іншим твором Є. Станковича – “Чорна елегія”, хорами Б. Лятошинського на вірші Т. Шевченка, кантатою “Хустина” Л. Ревуцького, хоровими сценами з опер М. Лисенка. Ці твори виявили мистецьку й технічну довершеність хору, уміння вдало використовувати соковито-барвисту народну манеру співу та прикрито-світлу академічну. Анатолію Авдієвському належить творення багатьох цікавих програм, у яких він постає як чудовий диригент – інтерпретатор народних пісень, митець із виразним артистизмом і темпераментом. Свою творчу співпрацю з колективом диригент характеризує так: *“Я як хормейстер маю можливість – справді унікальну – у контакті зі співаками будувати нову звукову форму навіть тих творів, які часто виконуються, бо бачу перед собою живих людей з повною гамой їхніх почуттів. І всіх їх потрібно злити ... в єдину художню цілісність, бо лиш з нею можна втілити свої творчі задуми. І коли хор починає звучати як одна багатюща душа – я щасливий”*²⁶⁴.

Як композитор А. Авдієвський створив понад 40 оригінальних творів та стільки ж опрацював, “оздобив” (термін А. Авдієвського), народних пісень. Нині хорові колективи активно озвучують його твори, серед яких найвідомішими стали “Павочка ходить”, “Чуєш, брате мій”, “Колискова”, “Зозуленька”, “Місяць ясненький” та ін.

Осмислюючи природу інтонування народних пісень, А. Авдієвський виходить із того, що вона залежить, перш за все, від законів живої розмовної мови. Мовна інтонація безпосередньо впливає на манеру народного співу і забезпечує інтонуванню специфічну виразність і неповторність: “ковзання” голосу, своєрідні гліссандо, наявність різного роду призвуків, розтягування голосних, виспівування приголосних та ін. Вивчення і збереження у виконавській практиці



*Василь
Верховинець*



Жінхоранс. Художній керівник — Василь Верховинець



*Український народний хор (художній керівник — Григорій
Верьовка, зліва Елеонора Скрипчинська) та
хорова капела "Трембіта (художній керівник — Павло
Муравський). Львів, 1949 р.*



Анатолій Авдієвський



*Закарпатський народний хор.
Художній керівник — Михайло Кречко*



Михайло Кречко

Ярослав Барнич



*Гуцульський ансамбль пісні й танцю.
Художній керівник — Ярослав Барнич*

народної мови дає можливість відтворювати характерну фонетичну специфіку співу й запобігає процесам нівеляції регіональної традиції.

Основні методичні засади навчання народному співу засновані на принципі: співай так, як ти розмовляєш. Зумовлено це тим, що народна розмовна мова насичена різними інтонаційними нюансами, і тому спів народних пісень потребує збереження всіх цих інтонаційно-тембрових ознак. Важливо дотримуватися при співі механізмів звукоутворення, які впливають зі специфіки мовлення. Як у співі, так і в мовленні ми вирізняємо тембри голосів, пониження й підвищення тонів, тобто висоту, регістри й діапазон голосу. Бо жива розмовна мова завжди співуча, виразна і м'яка, їй притаманна та ж сама розспівність, яку ми звикли відчувати лише у пісні.

Осмислюючи виконавський фольклоризм у народному професійному виконавстві, можна визначити такі характерні його ознаки:

- 1) відхід від регіональної традиції й засвоєння форм індивідуального композиторського опрацювання народної пісні;
- 2) засвоєння народнопісенного матеріалу через нотну систему вивчення, яка трансформує усну традицію у сферу писемної традиції;
- 3) у процесі вивчення пісні хористи засвоюють лише один варіант, що не сприяє збереженню імпровізаційності співу, як основи народного традиційного виконавства.

§8. ФОЛЬКЛОРНО-РЕПРОДУКТИВНИЙ ГУРТОВИЙ СПІВ

У хоровій культурі України діяльність *репродуктивних*, або *науково-експериментальних*, фольклорних ансамблів (лат. *produco* – створюю) є своєрідним віддзеркаленням автентичних (первинних) співочих традицій у міському (вторинному) середовищі.

Найбільшого розвитку цей виконавський напрямок у хоровій культурі набув наприкінці 70-х років ХХ ст., насамперед у Прибалтиці, Росії, а в 80–90-х роках і в Україні.

Мистецька діяльність репродуктивних колективів є виявом надзвичайно важливої тенденції в сучасному музичному мистецтві. В умовах поступового згасання традиційної культури ці колективи відроджують інтерес до конкретного регіонального пісенного стилю, збе-

рігають його звуковий образ в умовах цивілізованого й винародовленого міського середовища. Крім того, способом організації, репертуарною спрямованістю й манерою співу вони протистоять наймасовішій сфері культури – народним хорам і ансамблям пісні й танцю.

В Україні цей новий фольклорний рух сформувався у 80-х роках ХХ ст. і був започаткований діяльністю фольклорного ансамблю “Древо” (керівник етномузиколог, кандидат мистецтвознавства *Єген Єфремов*). Цей колектив виник у 1979 р. на базі Київської державної консерваторії (нині НМАУ ім. П. Чайковського). Під назвою “Древо” колектив виступає з 1988 р. Своєю творчою діяльністю фольклорний гурт “Древо” започаткував новий напрямок у музичній культурі України, явивши світові традиційну пісенну культуру в її природному звучанні, без композиторського втручання. Учасники гурту – студенти й випускники кафедр фольклору, композиції та музикознавчих кафедр, викладачі НМАУ. Основне творче завдання колективу – цілісне відтворення конкретної регіональної співочої традиції шляхом “входження” в її природне середовище. Основною науковою базою та джерелом оригінального репертуару “Древа” стала активна експедиційна робота на теренах центрального й західного Полісся (північ Рівненської, Житомирської та Київської областей), Лівобережжя (Полтавщина, Сумщина), східного Поділля (Уманщина). Перші етапи осмислення регіонального стилю розпочиналися з творчого спілкування в середовищі істинних носіїв фольклору, які є найавторитетнішими вчителями для учасників репродуктивних ансамблів. Упродовж багатьох місяців відбувалося поступове “входження”, “вростання” в пісенний стиль. Найперше учасники ансамблю засвоюють характерну темброву основу композиції пісні, яка перебуває у прямій залежності від фонетики місцевого говору, потім – принципи голосоведення й імпровізації. Опануванням усіх цих параметрів можна наблизитися до справжнього звучання народнопісенного матеріалу. Ансамбль працює над тим, аби окремі регіональні стилі відрізнялися один від одного (Полтавщина, Поділля, Київське і Рівненське Полісся та ін.), оскільки кожен із регіонів має свій звуковий образ. Принцип вивчення народної пісні ансамбль веде двома способами: спочатку сприймає пісню безпосередньо від первинних виконавців, досить часто музикуючи разом із ними, а згодом здійснює магнітофонний запис, роз-

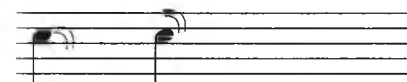
шифровка якого весь час контролюється слуховим передчуттям первинного звучання. Таким чином, нотний текст, зберігаючи сталу композиційну основу, весь час доповнюється новими виконавськими нюансами. Роботу з нотним текстом, його розшифруванням і моделюванням кожен співак веде індивідуально.

Відомо, що варіантність є основою традиційної усної культури. Народні співаки ніколи однаково не повторюють одну й ту ж саму пісню. І хоч самі виконавці не усвідомлюють відмінностей між “виконавськими версіями” пісні (Є. Єфремов), для дослідників фольклору вони є суттєвими. Пісні у виконанні “Древа” щоразу звучать варіантно-оновлено, залишаючись водночас тими самими. Це стало можливим завдяки створеній Є. Єфремовим спеціальній *методиці мелодичного варіювання*, що базується на закономірностях побутування пісні в автентичному середовищі. Тому фольклористи насамперед порівнюють різні варіанти пісні, виводять стабільні (сталі) й мобільні (змінні) елементи наспіву. На їхній основі виявляють інваріант пісні – її незмінну основу, яка згодом доповнюється, “обростає” різними, але допустимими в традиції, варіаціями. Моделювання інваріанту здійснюється на рівні ритму, ладу й фактури, оскільки ці елементи є основою для відтворення традиції.

Основні принципи попередньої роботи ансамблю “Древо” зводяться до двох етапів. Спочатку керівник здійснює моделювання інваріанту пісні на основі складоритмічної моделі. А згодом цю штучно створену модель порівнює з різними виконавськими версіями і виявляє індивідуальні особливості пісні в межах однієї регіональної традиції²⁶⁵. Запропонований Є. Єфремовим метод вивчення народного виконавства передбачає обов’язкове слухове уявлення звучання народної пісні у її природному середовищі.

Ансамбль виступав у Бельгії, Франції, Грузії, Росії, Литві, Польщі.

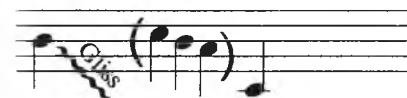
Останніми роками вдосконалилася система запису особливостей виконавської манери. Кожен із етномузикологів прагне якомога повніше відтворити на нотному письмі розмаїття виконавської манери. Наводимо зразки знаків музично-етнографічної транскрипції, вироблених європейськими етномузикологами, в тому числі українськими – М. Мишаничем, А. Іваницьким та Б. Луканюком²⁶⁶. Більшість із них використовує ансамбль “Древо”, оскільки саме виконавські деталі – у центрі його уваги:



– “з’їзд” звуку вниз або вгору



– глісандо



– глісандо із зазначенням проміжних звуків, які у співі інтонуються менш інтенсивно, ніж звуки



– звук береться з під’їздом знизу



– ледь уловима висота звуку



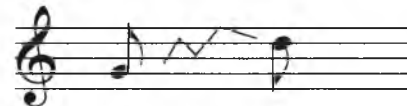
– коротке дихання.



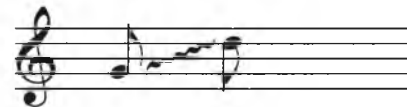
– глісандо визхідне

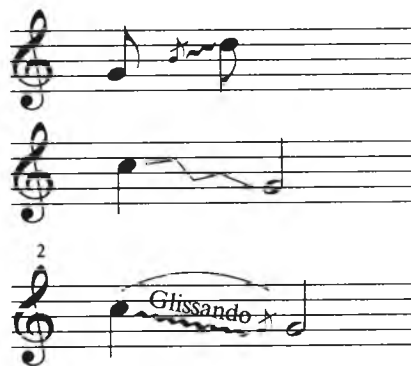


– низхідне



– під’їзди: від невизначеної ноти





- манера "шукання ноти",
близьке до portamento



- форшлаги

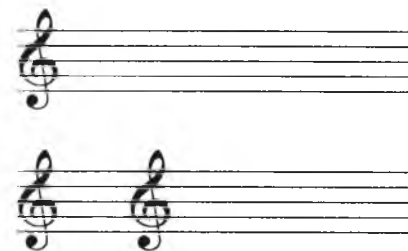


- виразна вібрація окремих нот

- фальцетні звуки

- акцентування
а) слабке

- б) сильне



- мелодії, співані жінками²⁶⁷

- мелодії, співані чоловіками,
нотуються октавою нижче

uno, due, tre, tutti

- кількість виконавців окремих
частин мелодії або голосів у
цілому за багатоголосного
виконання



- спосіб подачі багатоголосся
залежить від характеру спів-
відношення голосів: в ізорит-
мічному багатоголоссі (а) вони
об'єднані спільним штилем;
різнонаправлені штилі засто-
совані у гетероритмічному (б)
та унісонному (в) з епізодич-
ними багатоголосними розга-
луваннями виконання

$\text{♩} = 100$

$\text{♩} \approx 100$

- метроном рівного темпу
(*tempo giusto*)

- метроном хиткого темпу
(*tempo rubato*)



- ритмічне дроблення, що в
інших проведеннях музичного
періоду зливається в одну

ритмічну вартість або переходить у злігований мелодичний розспів, і – навпаки



- петит в основному тексті (дрібні нотки зі штилями у зворотному напрямку) – висотні або ритмічні варіанти окремих звуків мелодії в різних проведеннях музичного періоду



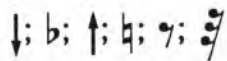
- при багаторазовому повторенні завжди виконується варіант зі стрілкою справа наліво й лише за останнім разом, при переході до наступної побудови – варіант зі стрілкою зліва направо



- варіантні відміни даного музичного рисунку в різних проведеннях музичного періоду



- виноски з основного музичного тексту – варіантні відміни, що заступають далі музичні фрази при подальшому відтворенні музичного періоду



- виставлені поряд і розділені комою вказані діакритичні знаки варіантно взаємозамінюються в різних проведеннях музичного періоду

()

- взяті в дужки: окрема нота чи група нот, розмір, форшлаґ, нахшлаґ, ліґа, знаки альтерації, дезальтерації, мікроальтерації, вібрато, ґлісандо – факультативні, тобто наявні в одному проведенні музичного періоду та відсутні в іншому

attacca

- перехід від одного проведення музичного періоду до наступного без паузи, на одному диханні

*

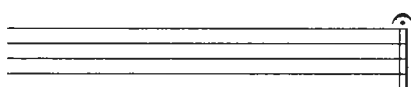
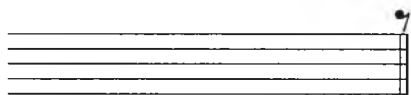
- знак * у кінці словесного тексту біля мелодії означає, що його більше не записано, що він увесь поміщений у нотній частині збірки

accelerando sempre

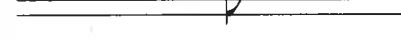
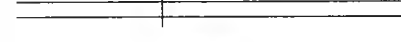
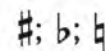
- а) безпосередньо над нотним станом – рівномірне прискіпування темпу в рамках одного пісенного періоду, при повторенні якого повертається початковий темп;
- б) біля позначення метронома – генеральне прискіпування протягом усього твору. В обох випадках зазначено метрономом початковий і кінцевий темп



- пролонґація й аббревіація – незначне подовження або вкорочення ноти чи паузи в межах менше 1/2 зазначеної тривалості



- уточнена пролонгація, переважно надмірна для даної форми
- плавний перехід ритмічних тривалостей від шістнадцяток до вісімок
- пауза – природне місце взяття дихання і його тривалість
- коротке взяття дихання, за якого пауза ледь прослуховується
- переважно стабільна, означена, але надмірна перерва між проведеннями музичного періоду
- невизначена надмірно тривала перерва, що стабільно виникає між проведеннями музичного періоду
- висота першого звуку мелодії у дійсному звучанні²⁶⁸; без такого позначення подано нотації, зроблені на слух безпосередньо під час співу
- висота форшлагу, що попереджує перший звук мелодії у дійсному звучанні



- знаки альтерації, як постійні, так і випадкові, виписуються безпосередньо в нотному тексті й діють упродовж цілого такту; приключеві знаки виставляються лише в мелодіях напливових пісень
- факультативне підвищення (а) чи пониження (б) даного звука
- мікроальтерація – незначне, не більше 1/4 тону, підвищення (а, б) чи пониження (в, г) звука
- вібрато, інколи близьке до морденту
- *striecciando la voce*, “в’їзд у ноту” за рахунок тривалості даної ноти, що супроводжується деяким посиленням звучності



— мелодичний розспів на межі з глісандуванням



— з ряду залігованих нот саме відзначена діакритичною рисочкою є основною нотою, що звучить виразно, на відміну від наступних, що співаються легше і звучать менш виразно



— звук приблизно означеної висоти; у кінці музичних періодів такий звук лише артикулюється на віддиху, майже пошепки

Досвід ансамблю “Древо” творчо стимулював виникнення у 80–90-х рр. репродуктивних фольклорних ансамблів на різних теренах України. Так у середині 80-х – на початку 90-х років такі колективи з’явилися: у Харкові – “Слобожани”, згодом ансамбль назвався “Муравський шлях” (керівник – *Галина Лук’янець*, науковий консультант – кандидат мистецтвознавства *Віра Осадча*), “Горлиця” (керівник – етномузиколог, кандидат мистецтвознавства *Алла Гуріна*). Ці колективи відтворюють народнопісенну традицію Слобідщини, Полтавщини, Київського Полісся. Наприкінці 90-х років у Києві виникають: “Отава” (керівник – *Анна Коропниченко*), “Володар” (керівник – кандидат мистецтвознавства *Ірина Клименко*), у Кіровограді – “Гілка”, згодом колектив отримав назву “Дике поле” (керівники – етномузикологи *Наталія та Олександр Терещенки*). Нещодавно у студентському середовищі виникли цікаві фольклорні ансамблі: “Божичі” (керівник – *І. Фетисов*) та “Буття” (керівник – *О. Бут*).

Найактивніше науково-експериментальні ансамблі функціонують у Києві, Харкові та на півдні України. У західних регіонах цей вид творчої діяльності не набув поширення. З кінця 80-х років у Львові



Науково-експериментальний фольклорний ансамбль “Муравський шлях”.

Керівники — Галина Лук’янець, Віра Осадча



Науково-експериментальний фольклорний ансамбль “Володар”.

Керівник — Анна Коропниченко



Алла Гуріна



Євген Єфремов



*Науково-експериментальний фольклорний ансамбль "Горлиця".
Керівник — Алла Гуріна*



*Науково-експериментальний фольклорний ансамбль "Древо".
Керівник – Євген Єфремов*



*Науково-експериментальний фольклорний ансамбль "Володар".
Керівник – Ірина Клименко*



*Інструментальний фольклорний ансамбль “Надобридень”.
Керівник — Михайло Хай*



*Інструментальний фольклорний ансамбль “Веселі музики”.
Керівник – Раїса Гусак*

Існує єдиний на всю Західну Україну фольклорний ансамбль “Родовід” (керівник – етномузиколог *Юрій Кондратенко*), який вивчає і реконструює пісенно-інструментальну традицію лемків, гуцулів та бойків.

Серед інструментальних фольклорних ансамблів, які відтворюють традиційну інструментальну культуру Східного і Західного Поділля, Буковини, Бойківщини, Гуцульщини, Полтавщини найвідоміші нині “Весільні музики” (1992, керівник – заслужена артистка України *Раїса Гусак*) та ансамбль “Надобридень” (1992, керівник – етномузиколог, кандидат мистецтвознавства *Михайло Хай*).

Зміст діяльності репродуктивних ансамблів ставить певні вимоги до керівника і його учасників:

1. Керівник колективу повинен органічно поєднувати в собі вченого-фольклориста, який володіє теорією аналізу природної пісні, й вирізнятися високим професіоналізмом як мистецький керівник і співак-імпрровізатор.
2. Учасники такого фольклорного ансамблю мають бути яскраві творчі індивідуальності, які вмють швидко “вживатися” в первинну фольклорну традицію, “розмовляти мовою” цієї традиції, а в умовах сцени творити атмосферу природності й безпосередності співу.

Глибоке проникнення у сферу народнопісенної традиції учасниками колективів сприяє збереженню імпрровізаційної природи співу. Адже для них, на противагу народним хорам, важливо не лише точно відтворити музично занотований текст, а вільно імпрровізувати, відповідно до законів народного виконавства.

Для досягнення цілісності музичних образів народної пісні учасники ансамблів попередньо вивчають історичні, природні й культурні традиції певного регіону. Коли ця праця завершена, настає другий етап – це вже сам процес вивчення пісні.

Творча діяльність репродуктивних фольклорних ансамблів, і зокрема “Древа”, вплинула на розвиток цього виду фольклоризму не лише в Україні, а й у сусідній Польщі. Прикладом цьому є щорічні фольклорні фестивалі “Музика кресів”, де досвід українських фольклористів переймають польські, білоруські, російські вчені, створюючи аналогічні науково-експериментальні ансамблі на своїх землях. До країн Європи для проведення майстер-класів з українського фольклору

часто запрошують керівників фольклорно-репродуктивних ансамблів з України.

§9. САМОДІЯЛЬНА (АМАТОРСЬКА) ТВОРЧІСТЬ

Наука не виробила єдиного методологічного підходу до визначення сутності самодіяльної творчості²⁶⁹. Це пояснюється тим, що вона досить довго (до 70-х роках ХХ ст.) не викликала у науковців зацікавленості, її розвиток мав суто стихійний характер і був покладений на ініціативу диригентів-практиків. І лише в останні три десятиліття вчені почали формувати різні погляди на самодіяльну творчість як предмет наукового пізнання.

Дослідження самодіяльності виробило два напрямки у визначенні її специфіки: один базується на диференціації знань про предмет дослідження; другий спрямований на узагальнення результатів наукового аналізу й створення єдиної системи знань про предмет дослідження. Специфіку й генезу самодіяльності виявляють шляхом порівняння її з традиційним та професійним мистецтвом і цей напрямок сформував різні погляди: в одних випадках генезу художньої самодіяльності виводять із специфіки фольклору й визначають “як сучасну форму фольклорної творчості”²⁷⁰; в інших – пов’язують з організаційними процесами, що їх здійснюють державні й суспільні органи культури. Нема єдиного погляду і на специфіку самодіяльності. Одні вчені вважають, що вона не є специфічною формою мистецтва, його самостійним напрямком, і визначають її як своєрідну форму заняття мистецтвом. Інші вчені виводять специфіку художньої самодіяльності з особливостей її організації, за якої любителі музики отримують ще одну додаткову професію.

У 70-х роках специфіку самодіяльності почали вивчати на основі методів соціокультурних досліджень. Такий підхід почав широко використовувати філософське поняття “самодіяльність” і розглядати питання її особливості не на організаційно-художньому рівні, а за соціокультурними ознаками.

В історії розвитку самодіяльності витворилися різноманітні форми творчості, залежно від укладу життя людей і їхніх соціальних умов. Таким чином уся сукупність творчої ініціативи народу постас

як самодіяльна творчість у найширшому значенні цього поняття. З цієї позиції самодіяльністю можна назвати все, що створено поза межами професійного мистецтва. Таке широке визначення цього поняття й поширення його на всі види непрофесійного мистецтва відображено в сучасних культурологічних дослідженнях. Однак, на цьому рівні поняття самодіяльності зближується з поняттям народна творчість і втрачає свій сенс, оскільки факт організації стає не принциповим. “Дослідникам не залишається нічого іншого, як зводити своєрідність... самодіяльності до особливих умов її організації..., у такому випадку різниця між самодіяльним і професійним мистецтвом не є принциповою”²⁷¹. Але практика самодіяльної творчості потребує диференційного підходу саме до питання організації творчого процесу, бо ці питання найістотніше виявляють її специфіку.

Тип організації художньо-творчого процесу в самодіяльних колективах визначається системою художніх і соціологічних ознак. Широке розуміння сутності самодіяльної творчості виявляє два типи організації: *централізований* та *заснований на самоуправлінні*.

Спосіб організації колективу, *заснований на самоуправлінні*, виявляє особистісну ініціативу і не зазнає впливу органів культури. Спонукою самоорганізації тут стає внутрішня потреба людей до творчого спілкування і самовиявлення.

Організованість цих колективів передбачена багатьма природними чинниками: спільністю виховання, побуту, умов праці. Самоуправління, яке є основою для соціально однорідних колективів, охоплює любительські колективи й ті, які належать до первинної традиційної культури. Однак, їхні функції різні: якщо в любительських хорах вони обумовлені внутрішньо ситуативними чинниками, то в автентичних колективах – переважно художніми.

Специфіка *централізованого* типу організації хоч і не виключає добровільної творчої ініціативи людей, та все ж вона спрямовується і підтримується державними органами культури – як правило, центральними і обласними будинками народної творчості. Наявність державного і суспільного управління, приписи яких виконує диригент колективу, а також наявність навчальної і методичної літератури, репетицій і концертних виступів дає можливість розглядати цей тип організації як *соціально-інституційний*. Така самодіяльність “виступає як своєрідна форма заняття мистецтвом” і наближа-

ється за типом організації до професійних колективів. Але самодіяльний співак, на відміну від професійних співаків, має інші мотиви участі в ній: він не має матеріальної й службової залежності, може будь-коли залишити колектив, якщо художній процес не відповідає його внутрішнім творчим вимогам.

Централізований тип організації самодіяльної творчості представляє її як “організоване любительство” (О. Сохор). Саме в такому значенні художня самодіяльність функціонує в сучасній хоровій культурі.

Хорова самодіяльність України в цілому не є однорідною як за характером репертуару, так і за виконавською майстерністю. Вона поєднує в собі різні види виконавської творчості: розвиває традиції професійного мистецтва і традиції фольклору. Ця диференціація виявляє розмаїття форм самодіяльності, дає можливість виділити традиційний тип творчості й форми творчості, орієнтовані на професійне мистецтво.

У 80-х роках ХХ ст. в хоровій самодіяльності значно посилилась увага до пісенної традиції та пошуків нових форм її сценічного втілення. Цей процес виявив себе через популяризацію концертних виступів *автентичних* ансамблів і через творчість *фольклорно-етнографічних* колективів.

Традиційний спів в умовах самодіяльної творчості зазнає суттєвих змін. Це пов'язано з тим, що він потрапляє в інші часові й просторові умови і при цьому зазнає трансформації. Видозмінюється не лише спосіб і манера співу, але й саме “життя” фольклору: руйнується його первинна синкретичність, змінюється функція, у виконання вносяться нові елементи, пов'язані зі співом “на публіку”, цілком відсутня імпровізація.

У цій ситуації ефективність пропагування народнопісенної творчості залежить від розуміння соціокультурної природи співу. Адже незнання природи традиційного виконавства, його “сценічне” шліфування за законами академічного виконавства позбавляє спів багатьох колективів своєрідності й неповторності.

Первинною формою організованої самодіяльної творчості є діяльність фольклорних ансамблів, виконавство яких хоч і засноване на місцевій традиції, проте виявляє нахил і до опанування загальнонаціональним репертуаром. Це поєднання (місцевого і загальноукра-

їнського) впливає з умов, які диктує сцена і керівник певного колективу. Репертуар цих колективів охоплює пісні місцевої традиції та інших регіонів України.

У 70–80-х роках ХХ ст. найтипівішим зразком таких фольклорних колективів стали фольклорно-етнографічні гурти, які виникали спочатку як місцеві автентичні гурти, а згодом, під керівництвом органів культури, трансформувалися в різного роду сценічні колективи.

У практиці фольклорних ансамблів вироблено свої художні принципи в підходах до традиційного виконавства. Освоєння і трансформація фольклору в різних сценічних умовах значно розширили його функціонування. Діяльність фольклорних ансамблів набула суспільного значення для різних соціальних груп, тому цей напрямок самодіяльності можна вважати явищем позитивним. **Фольклорні колективи, залежно від освіти, віку, місця проживання їх учасників, можна поділити на два типи.**

Перший тип репрезентують *фольклорно-етнографічні* ансамблі. Вони сформувалися на основі місцевих гуртів, а також сімейних співочих ансамблів. Основним завданням цих колективів є популяризація традиційного виконавства, що виявляється в репертуарі, манері співу, костюмах, інструментарії.

Цінність цих колективів у тому, що вони стали центром об'єднання обдарованих традиційних співаків, як правило жінок середнього і старшого покоління, які не беруть участі в народних хорах. Крім того, фольклорно-етнографічні ансамблі останніх років дедалі активніше залучають молодь, що забезпечує спадкоємність народнопісенних традицій. У виконанні цих колективів народна пісня зберігає характерну для певної місцевості ладо-інтонаційну природу, тембровий колорит і діалектні особливості мови.

Другий тип самодіяльних колективів репрезентують ті народні колективи, діяльність яких проходить у рамках *організованого* показу їх на сцені. У цих колективах не всі учасники є носіями місцевої традиції. Репертуарна спрямованість залежить від керівника колективу, його обізнаності з традиційним виконавством. Практика доводить, що репертуар *організованих* самодіяльних колективів, у яких керівник не знає специфіки місцевої традиції, обмежується загальноукраїнськими піснями. Це народні пісні пізнішого походжен-

ня, позбавлені регіонального забарвлення. Під впливом хорової музики (академічної традиції) ці колективи переймають манеру співу, наближену до академічного співу з вібрато.

Цей напрямок сценічного втілення фольклору можна визначати як *стилізацію традиційного пісенного матеріалу*. У 80-х роках ХХ ст. його представляє наймасовіша форма хорового руху в Україні – *народні самодіяльні хори та ансамблі пісні й танцю*. Тоді ж ці народні колективи зазнали великих змін: зміцнилася їхня матеріальна база, сформувався репертуар, устійнилися естетичні норми.

Однак вимоги до втілення традиційного виконавства в умовах сцени не відповідали тим формам репрезентації, що їх виробили самодіяльні народні хори. Про це свідчить низка критичних публікацій фольклористів, музикознавців, диригентів, у яких ставилися питання про завдання цієї сфери культури.²⁷²

Основним недоліком у діяльності більшості народних самодіяльних колективів у 80-х роках було те, що вони цілком відмовилися від традиційного репертуару й замінили його авторськими стилізаціями. Адже для колективів такого напрямку важлива не лише специфіка репертуару, але й манера його виконання. Однак, більшість народних колективів не прагнуть освоєння конкретної народної традиції та її діалекту. Без перебільшення можна стверджувати, що в цілому самодіяльні ансамблі пісні й танцю та народні хори виявляють поверхове розуміння традиції й не відтворюють її цілісності в єдності всіх компонентів. Є ще одна негативна тенденція в діяльності цих колективів – виконання акапельних народних пісень у супроводі баяну, який не є традиційним інструментом, а привнесений іззовні. У результаті слухач отримує не оригінальне звучання, наприклад, ліричних підголоскових пісень, а різного роду спрощені підробки в авторському опрацюванні.

У діяльності цих колективів виявилася також тенденція на копіювання виконавських зразків, запозичених від колективу, який береться за еталон народного хорового співу. Як правило, таким еталоном є творчість Українського народного академічного хору імені Г. Верьовки. Безперечно, переймання досвіду в професійних хорів – тенденція позитивна, якщо вона стає творчим чинником розв'язання власних мистецьких питань. Проте, наслідування виконавського стилю іншого колективу призводить до уніфікації власної творчої діяльнос-

ті народних колективів. Головним завданням народної хорової самодіяльності є настанова на збереження місцевого народного матеріалу. Знімання копій із професійного хору імені Г. Верьовки й перенесення їх на самодіяльні колективи з регіонів – це шлях до нівеляції традицій народного співу.

Академічні самодіяльні хорові колективи становлять третю частину від загальної кількості самодіяльних хорів в Україні. Їх виконавський стиль орієнтований на професійні форми академічного акапельного співу. Традиційний спів тут трансформується в системі композиторської творчості, а концертні виступи пов'язані з втіленням його через загальноприйняті канони академічної традиції. Самі ж композиторські опрацювання народних пісень виявляють тенденцію на пристосування пісні до виконавських манер класичної академічної традиції.

Народна пісня в умовах академічного виконавства збагачує його виконавську манеру, оскільки додає звучанню своєрідного інтонаційного колориту, вивільняє строгу статичність академічного стилю виконання. Цей тип виконавського фольклоризму виявляється через систему “композитор-фольклор”, тому не ставить за мету адекватно відтворювати традицію. “...Ми не стверджуємо апіорі, що лише ті форми фольклоризму позитивні, в яких елементи фольклору виступають у безпосередньому “чистому” виді і що всіяке опрацювання ставить під сумнів цінність фольклоризму... Загальна закономірність, характерна для мистецтва – ... освоєння фольклорних традицій – реалізується в різних видах мистецтва, в різних стильових напрямках дуже своєрідно та індивідуально.”²⁷³

У сучасній хоровій культурі України актуалізується лише один із можливих видів взаємозв'язку між традиційним виконавством і самодіяльною творчістю, який спрямований на *професійну писемну традицію*. Разом із тим, взаємозв'язок між цими виконавськими сферами хорової культури може дати більший результат при засвоєнні самодіяльністю *форм усної народної творчості*. Переорієнтація на форми усного музикування є перспективним завданням розвитку сучасної самодіяльності.

Тільки на цьому шляху самодіяльна творчість стане гідним репрезентатором регіональної традиції й виконуватиме властиві традиційній культурі функції.

§10. МИТЦІ УКРАЇНСЬКОГО ЗАРУБІЖЖЯ

Етнокультурну реальність *зарубіжне українство* часто передають поняттям діаспора. Загальновживаний етнополітичний термін *діаспора* з грецької означає “розсіяння різними країнами народу, вигнаного з батьківщини чужинцями”²⁷⁴. Цей термін не охоплює всього явища зарубіжного українства, зокрема українських етногеографічних, етнокультурних реальностей у межах нинішніх Румунії, Молдови, Словаччини, Польщі, Білорусі, Росії, де українці живуть споконвіку як корінний етнос. Кожен третій українець живе поза нинішньою Україною, але не всі з них – на чужині, в діаспорі, а – на своїх етнічних землях. Для українців Берестейщини, Придністров’я, Підляшшя, Холмщини, Лемківщини, Надсяння, Пряшівщини, Південної Буковини, Мараморощини, Кубані, Вороніжчини, Білгородщини, Брянщини, Курщини “діаспорний українець” звучить образливо. До 90-х років поняття *українська діаспора* вживалося лише стосовно західного світу. А на теренах колишнього СРСР, де всі простори залюднював “єдиний радянський народ”, українців діаспорою ніхто не вважав. У 1992 р. на I Всесвітньому форумі українців, зафіксовано поняття *східна українська діаспора* – українці, які мешкають на теренах колишнього Радянського Союзу. Розмежування на західну та східну діаспору до певної міри умовне, але й виправдане. Якщо українці західного світу, які нині є п’ятим та шостим поколінням колишньої трудової еміграції, повністю адаптовані в чуже соціокультурне середовище, то українці з пострадянського простору та з етнічних земель не так відірвані від рідної землі, вони перебувають у живому зв’язку зі своїм родом. Культурна підтримка українців зі східної діаспори та з етнічних земель нині стає найактуальнішою проблемою оскільки через цілеспрямовану й послідовну політику денационалізації, що проводилася тоталітарними урядами СРСР, Польщі, Словаччини, Румунії українці стоять на межі втрати своєї етнічної характерності²⁷⁵.

Поза межами нинішньої України живе майже третина українців. І серед них значна частка – це діячі культури, які збагачують інші держави своїми інтелектуальними й духовними набутками. Доля української культури склалася так, що її творці змушені працювати на чужих теренах. Багатьох із них уже наіменовано представниками культур країн проживання. Але є митці, які й на чужині творять

українську культуру і тим самим відстоюють свою національну приналежність, утверджують Україну у світі. Довголітня ідеологічна ізоляційність України від світу не давала можливості мати цілісну уяву про їхню діяльність. І лише з 90-х років нашого століття в Україну поволі повертаються імена диригентів, композиторів, співаків, педагогів, музичних діячів українського зарубіжжя, маловідомих і зовсім невідомих в Україні, але добре знаних і поцінованих у світі – *Ірина Маланюк, Мирослав Антонович, Ігор Соневицький, Ярослав Бабуняк, Юрій Олійник, Марія Дитиняк, Лев Туркевич, Євген Дольний, Мар’ян Кузан, Андрій Гнатишин, Володимир Климків, Квітка Цісик, Арістид Вірста* та інші яскраві таланти.

Видатний український історик професор Володимир Антонович проникливо визначив суть етнічного духу: “Ніякими силами не можна змінити духовного типу людини... Людина під сильним тиском може змінити зверхні ознаки своєї національності, але ніколи не змінить ознак внутрішніх, духовних. Можна говорити різними мовами світу, визнавати себе громадянами різних держав, служити різним культурам, але духовно змінитися не можна”²⁷⁶.

Яскравий зразок українського духовного типу явила творчість багатьох українських композиторів, співаків, диригентів з усіх кінців світу.

І хоч більшість із них змушені були творити в чужому середовищі, та за духом завжди лишалися дітьми своєї материзни.

Мирослав Антонович (1917) – хоровий диригент, оперний співак, музикознавець, композитор. Організатор і художній керівник “Візантійського хору” та хору ім. М. Лисенка в голландському місті Утрехт. Кавалер “Золотої медалі” (найвищої Королівської відзнаки у Голландії), офіцер Лицарського ордену. Доктор мистецтвознавства, Заслужений діяч мистецтв України.

Мирослав Антонович народився 1 березня 1917 р. в містечку Долина, на Станіславщині (нині Івано-Франківська обл.). Початкову освіту здобув у “Рідній школі”, згодом у польській гімназії. З 1931 р. розпочався львівський період життя М. Антоновича: навчається у філії державної української гімназії, у Львівському університеті та Вищому Музичному інституті ім. М. Лисенка. Згодом закінчив Віденську музичну академію як оперний співак. У 1942–1943 рр. – співає в оперному та драматичному театрі міста Лінц, а в 1943–1945 – у Лодзі

(“Бал Маскарад”, “Ріголетто” Дж. Верді, “Кільце Нібелунгів”, “Райн-голд” Р. Ваґнера, “Дон Паскуале” Г. Доницетті та ін.).

Після війни живе на чужині. З 1946 р. – музичний керівник і диригент табірної театру “Розвага” у Новому Ульмі. Через два роки разом із Українською Духовною Семінарією переїхав до Голландії. В Утрехті захистив докторську дисертацію, а в 1951 р. створив “Візантійський хор”. Понад півстоліття працює у науковій сфері. Його праці творчо збагачують українську наукову думку (“Мотиви українських Ірмоліїв”, “Українська церковна музика”, “Вокальна культура в Україні”, “Українські співаки на Московщині” та ін.). В Україні вийшла праця “Musica Sacra” (1997).

Формування М. Антоновича як хорового диригента розпочалося ще у “Рідній школі”. Там був добрий хор, яким керував М. Захаркевич. Тут уперше М. Антонович пізнав красу хорового звучання через творчість М. Лисенка, К. Стеценка, М. Леонтовича (хор виконував пісні у їхньому опрацюванні: Лисенкову “Ой пущу я коника”, Стеценкову “Зійшов місяць”, Леонтовичеву “Ой горе тій чайці”)²⁷⁷.

Основний вплив на розвиток М. Антоновича як хорового диригента мав Дмитро Котко. З цим диригентом він зустрівся у Львові, коли співав у хорі Малої Духовної семінарії. Хором керував Дмитро Котко. Найбільше враження М. Антонович виніс від виконання хорових творів А. Веделя, опрацювань народних пісень М. Леонтовича, хорів К. Стеценка, О. Нижанківського, С. Людкевича. Згодом, уже на чужині, М. Антонович писав: “... Ті враження й емоції через півстоліття осталися у мене живими”²⁷⁸. М. Антонович записав цікаві спостереження, порівнюючи диригентське мистецтво *Дмитра Котка* і *Петра Гончарова*, який у 1940 р. був призначений мистецьким керівником Львівської хорової капели “Трембіта”: “Велике враження на мене зробило диригування П. Гончарова... Диригував він досить своєрідно, іноді дещо ілюстративно, і пригадую, що при виконанні якоїсь козацької чи кавалерійської пісні Гончаров своєю поставою і рухом рук нагадував вершника на коні... На другому концерті диригував Дмитро Котко. В програмі були як нові твори, так і старі... “Трембіта” під керуванням Дмитра Котка якось немов би перетворилася в новий музичний інструмент із новими барвами й новими звуковими ефектами. Особливо вражало те, що хор був ідеально зіспіваний, так наче цей хор існував уже багато років. Це

був “Хор Котка”, яким він володів беззастережно”²⁷⁹. Увесь цей живий контакт із хоровим співом згодом добре прислужився М. Антоновичу на чужині. У 1951 р., коли припинив свою діяльність хор Української Духовної семінарії (оскільки семінарію перевели до Риму), М. Антонович створив в Утрехті “Візантійський хор”. Уже понад півстоліття існує цей колектив (його ще називають хором “Голландських козаків”). Особливість цього хору полягає в тому, що всі його співаки – корінні голландці. Вони не знають української мови, але чудово співають українських народних пісень. “Візантійський хор” виступає у найпрестижніших залах Європи й Америки. Його репертуар: українська і зарубіжна класика (М. Вербицький, М. Лисенко, М. Леонтович, Д. Січинський, С. Людкевич, Л. Бетховен, Ф. Ліст, К. Орф та ін.). Уперше в Україні цей хор виступив у 1990 р. Олесь Гончар із цього приводу писав: “... Такий концерт може бути раз у житті... гості в своїй щедрій талановитості принесли нам, мовби заново для нас відкривши, такі неоціненні скарби української духовності, що ми їх, здається, й самі не завжди усвідомлюємо повністю”²⁸⁰.

Ярослав Бабуняк (1924) – диригент, співак, бандурист, педагог, громадський діяч. Художній керівник чоловічого хору “Гомін” у Манчестері. Лауреат премії братів Богдана та Левка Лепких, Заслужений діяч мистецтв України (2001).

Ярослав Бабуняк народився 2 січня 1924 р. в с. Вербів Березанського району на Тернопільщині, в родині директора сільської школи, диригента церковного хору. Музичну освіту здобув у Березанській гімназії, а згодом – Львівській (1942–1943) та Манчестерській консерваторіях (1955). До 1941 р. був солістом професійного хору О. Осташевського при Інституті народної творчості та хору Т. Лозинського. Створив дует бандуристів, співав у складі квартету З. Штокалка, концертував по Галичині. У 1945–1948 рр. в Італії з військово-полонених українців в умовах табору організував хор “Бурлака”, малу капелу бандуристів та майстерню з виготовлення бандур. З 1948 р. проживає в Англії. У 1949 р., у Манчестері, створив мішаний хор, невдовзі – чоловічий хор “Гомін”.

Хор “Гомін”, який згуртував українських емігрантів із різних міст Великої Британії – Лондона, Кіхлею, Рочдейля, Ноттінгема, Ковентрі, Аштона, Брайфорда, Гаддерсфілда, Болтона, вже понад півстоліття має широке визнання у світі. “Гомін” – володар багатьох престижних

нагород та медалей, Лауреат восьми міжнародних фестивалів у Лондоні, Единбурзі, Кембриджі, Валії, Монтре (Швейцарія). Його гастрольні маршрути пролягають через основні європейські центри, а спів хору звучав у відомих залах Лондона (“Роял Альберт Голл”), Нью-Йорка (“Карнегі Голл”), Торонто (“Масей Голл”), Риму та ін.

У 1988 р., з нагоди 1000-ліття Хрещення Руси-України, на базі хору “Гомін” Я. Бабуняк створив “Хор Тисячоліття”, який об’єднав українські хори Великої Британії та хори інших країн і явив слухачам традицію українського співу від XVII ст. – XX ст. **Український митець із Англії Володимир Луців, оцінюючи цю мистецьку акцію писав: “Хор Тисячоліття” під умілим керівництвом Ярослава Бабуняка, тонкого знавця хорового мистецтва..., гідно репрезентував всю українську громаду Великобританії на... торжествах у Римі... Потрібно було володіти неабияким хистом і мати віру в свої сили, щоб створити той хор-моноліт**”²⁸¹.

Хор “Гомін” уперше побував в Україні 1995 р. Його гастрольні виступи проходили у Львові, Івано-Франківську, Тернополі, Києві. А згодом хор Я. Бабуняка та чоловічий хор “Гомін” зі Львова (художній керівник – Заслужений діяч мистецтв України **Олег Цигилик**), відкрили нову сторінку в історії хорового руху: за спільно підготовленою програмою обидва хори здійснили велику концертну мандрівку по Великобританії та Україні. В Україні до них долучився **Київський народний хор “Гомін”** (художній керівник – Лауреат Національної премії України ім. Т. Шевченка **Леопольд Яценко**). Творча співпраця трьох “Гомонів” в Україні переросла в **“мистецьке дійство, де сльози радості прикрасили сотні облич”**²⁸².

Як педагог Я. Бабуняк передає свої знання і мистецьку практику молодому поколінню диригентів з української діаспори, випускникам Манчестерської та Королівської консерваторій.

Творчий доробок Я. Бабуняка гідно поцінують митці з України – Павло Муравський, Степан Стельмащук, Михайло Гринишин, Богдан Антків, Михайло Головащенко, Олег Цигилик, Богдан Дерев’янок та ін.

Володимир Климків (1926 – 2000) – диригент, педагог, музично-громадський діяч. Понад п’ятдесят років очолював хор імені Олександра Кошиця. Лауреат Національної премії України ім. Т. Шевченка (1992). Нагороджений Шевченківською медаллю Конгресу Укра-

інців Канади, Грамотою “За заслуги” Федерального міністра багатокультурності громадянства. Колегія св. Андрея при Манітобському університеті присудила йому вчену ступінь доктора теології. Відійшов у вічність у 2000 році.

Володимир Климків народився 3 жовтня 1926 р. в селі Саранчуки на Тернопільщині. Ще коли він був хлопцем, його родина виїхала до Канади і оселилася в передмісті Вінніпегу – Бруклендс. Тут Володимир закінчив середню школу.

У 1944 р. вступає до Вищих Освітніх Курсів у Вінніпегу. На це було дві причини: перше – родинна традиція, де пісня була у великій пошані. На чужині мати постійно підтримувала у синові духовну пам’ять, співаючи і навчаючи народних пісень. По-друге, керівником Освітніх Курсів на той час був Олександр Кошиць, диригент зі світовим ім’ям. Мистецтво О. Кошиця захопило В. Климківа настільки, що він закінчив Курси у групі найкращих курсантів. Практичні знання, які він набув у О. Кошиця, стали основою для його майбутньої диригентської діяльності.

Згодом В. Климків навчається в Університеті Британської Колумбії у Ванкувері на факультеті історії та англійської літератури. Саме тут, у залі Українського Національного Об’єднання, він уперше випробував свої диригентські здібності.

Повернувшись у 1951 р. до Вінніпегу, В. Климків керує хором Молодіжного Українського Національного Об’єднання (МУНО). Паралельно удосконалює своє мистецтво диригування у Павла Маценка та дружини О. Кошиця – Тетяни Кошиць. Стажувався у видатних диригентів – Роберта Шоу та Роджера Вагнера.

З 1960 р. В. Климків став співзасновником підприємства імпресаріо DK Attractions. Через це підприємство, він мав нагоду познайомитися з різними визначними митцями. Особливо плідною була співпраця Володимира Климківа з Анатолієм Авдієвським. А. Авдієвський став третьою особистістю, яка мала великий мистецький вплив на В. Климківа як диригента.

Завдяки активній співпраці з Вінніпезьким симфонічним оркестром та диригентами – Рубеном Гуревичем, П’єром Гамбо, Вірко Балеєм і Брамвелом Товеем – Володимир Климків познайомив ширшу громадськість Вінніпегу і провінції Манітоба зі своїм хором, а головне – з творчістю українських композиторів-класиків і сучасних авторів.

Поступово поповнюючи колектив молодими співаками, народженими за межами рідної землі, систематично розширюючи і збагачуючи його репертуар та вдосконалюючи мистецтво співу, хор під керівництвом Володимира Климківа здобув авторитет, любов і популярність не лише на Американському континенті, а й у багатьох країнах світу. Його високо цінує музична громадськість і тисячі людей у рідному краї – в Україні.

Заповіт Олександра Кошиця *“Рідна мова, пісня й наука хай українців єднають”* Володимир Климків виконував сповна і на Американському континенті, і в Україні.

Творча діяльність Андрія Гнатишина (1906–1995) пов’язана з українським хором церкви св. Варвари у Відні. Народився митець 26 грудня 1906 р. в селі Чижів, на Львівщині. Музичну освіту здобув у Вищому музичному інституті ім. М. Лисенка у Львові та Віденській консерваторії. Майже 40 років керував хором церкви св. Варвари. Окрім диригентської діяльності займався ще й композиторською творчістю. Писав різноманітні за жанрами твори – опери, оркестрові сюїти, хорові кантати. Та особливу увагу А. Гнатишин зосереджував на пісенній культурі українців. Протягом усього життя він працював для того, аби зберегти український спів у його природній красі від чужих напашувань.²⁸³ Саме тому домінує в його хорових творах мелодично-пісенна первина. Така спрямованість творчості композитора зумовлена, очевидно, тим, що роки життя на чужині породжують *“... ностальгію за національним міфом, за тим, що уособлює прадавній дух і напівлегендарні постаті пращурів, оспівані в думах і піснях... Зберегти їх у знайомих формах, звичних і невід’ємних від спогадів дитинства, – це духовна потреба, народжена не стільки нездатністю сприйняти і переосмислити нове, скільки владним покликом збереження своєї сутності.”*²⁸⁴

Марія Дитиняк – диригент і мистецький керівник хору “Дніпро” в Едмонтоні (Канада). Народилася в Україні, вищу музичну освіту здобула в Австрії й Канаді. З хором “Дніпро” озвучила хорові сцени з опери “Купало” А. Вахнянина, “Запорожець за Дунаєм” С. Гулака-Артемовського.

У 1993 р. хор “Дніпро” уперше в Канаді виконав ораторіальний літопис “Святий Дніпро” українського композитора з Росії *Валерія Кікти*. Лібрето написала українська письменниця і поетеса Софія Майданська. Цей твір був присвячений 40-річчю хору.

Одинадцять частин ораторії наскрізно пронизані головною темою Дніпра-Борисфена, вічної ріки, живого свідка історії України. Кожна з частин ораторії – це окрема доба в історії України, що має свою інтонаційну мову. Тут виразно відчувається мелос козацьких, ліричних пісень, думного епосу. Ідею величчя Дніпра посилюють цитати з “Оди Дніпрові” Феофана Прокоповича, писані латиною.²⁸⁵

Цей твір В. Кікти здобув високу оцінку *“... як твір унікальний в українській музичній літературі. Він може репрезентувати нас як націю”*²⁸⁶.

В Україні ораторію “Святий Дніпро” уперше виконали в 2000 р. хор Національної радіокомпанії України та симфонічний оркестр Національної філармонії (диригент Заслужений діяч мистецтв України Володимир Сіренко).

Лев Туркевич (1901–1961) народився у містечку Броди, на Львівщині. Музичну освіту здобув у Львівській та Віденській консерваторіях як диригент, піаніст і композитор. У 1939–1941 рр. був музичним керівником театру ім. Лесі Українки у Львові, а в 1941–1944 рр. – музичним керівником Львівської опери. У повоєнний час керував чоловічим хором “Ватра”, заснованим у 1946 р. в Бремені, у французькій окупаційній зоні Австрії²⁸⁷. Хор проіснував чотири роки і дав понад двісті концертів в Австрії та Швейцарії. Згодом Л. Туркевич переїхав до Канади (Торонто). Тут він керував чоловічим та жіночим хорами “Прометей” та “Чайка”, очолював мішаний хор при Українській Католицькій Катедрі.

У 50-х роках у Торонто також було засновано чоловічий хор ім. Т. Шевченка. З 1952 р. його очолював випускник Київської консерваторії *Євген Дольний (1928 – 1983)*. До хорової групи він долучив оркестрову і згодом колектив отримав назву – ансамбль пісні й танцю ім. Т. Шевченка. Учасники ансамблю – канадці, за походженням українці, росіяни, угорці, данці, англійці, македонці, чехи, словаки. Цей колектив був двічі в Україні, останній концерт у Києві відбувся 1989 року. Є. Дольний упродовж життя підтримував міцні творчі стосунки з Павлом Муравським та Левком Колодубом.

Юрій Олійник (1931) – композитор, піаніст, педагог, музично-громадський діяч. У жовтні 1999 року в столиці України, на сцені Національної опери, де проходив заключний концерт Фестивалю мистецтв українського зарубіжжя “Український спів у світі”, відбу-

лося відкриття творчої особистості українського композитора з Каліфорнії (США) Юрія Олійника. У Києві вперше прозвучав фрагмент його четвертого концерту для бандури і симфонічного оркестру, який відразу привернув увагу слухачів і професіоналів до творчості композитора. Вражала музична концепція концерту з програмною назвою “Трипільський” та глибоконаціональна сутність музики.

Захоплювало й те, що Ю. Олійник, живучи в умовах заіндустріалізованого американського світу, вперше в українській музиці заглибився у прадавні інтонаційні витоки культури, які сягають доби трипільської цивілізації в Україні. Адже мало хто з українських митців, які живуть і творять на своїй питомій землі й мають “під ногами” ці культурні релікти, так глибоко осмислює їх.

Структура концерту і логіка розгортання музичної думки розкриває історичні етапи розвитку трипільської цивілізації. Це виявляється вже у назвах трьох частин концерту: “Світанок” (ч. I), “Апогей” (ч. II), “За горизонтом” (ч. III). Як пояснює сам автор, перша частина “Світанок” – це початок цивілізації, який охоплює період між VI і III тисячоліттями до н.е. Друга частина “Апогей” – це найвищий період мистецьких здобутків трипільців між III і II тисячоліттями до н.е. Третя частина “За горизонтом” охоплює період між II і I тисячоліттями до н.е., коли трипільці почали нести аграрну культуру в інші землі, а на трипільську землю почали приходити не завжди доброзичливі чужинці. Назви частин “Трипільського концерту” також передають сутність трипільської релігії сонцесповідання.

У цьому концерті, як і в трьох попередніх, Ю. Олійник виявляє чудове знання оркестрового письма. В яскравій тембровій палітрі, у переінтонуванні архаїчного пісенного мелосу, в нюансуванні ладових перемін, у виразному фактурному плетенні голосів – усюди відчувається індивідуальна майстерність і неповторна національна сутність митця. Особливо захоплює мелодична виразність концерту.

У творчій особистості Ю. Олійника органічно поєднався талант композитора, піаніста, педагога й музиколога. І кожен вияв цього таланту спрямовано на утвердження української музики у контексті світової культури. Цей митець здобув чудову професійну освіту: навчався у Німеччині та США – закінчив Клівлендський інститут музики по класу фортепіано та Кейс Вестерн Резерв Університет по музикології.

Як композитор Юрій Олійник працює у жанрах інструментальної та вокальної музики. Творча співпраця з відомою бандуристкою, Заслуженою артисткою України *Ольгою Герасименко-Олійник* спрямувала ініціативу композитора на творення багатьох оригінальних композицій для бандури. Серед сучасних українських композиторів він перший звертається до жанру концерту для бандури й симфонічного оркестру. Ці концерти Ольга Герасименко-Олійник з успіхом виконувала з різними симфонічними оркестрами.

Прем'єрне виконання першого “Американського” й другого “Романтичного” концертів здійснив Сакраментський симфонічний оркестр (1992, 1995). Прем'єра четвертого, “Трипільського”, концерту відбулася з Одеським симфонічним оркестром, спочатку в Одесі (1998), а згодом у Каліфорнії. У 1999 р. “Трипільський” концерт зазвучав на сцені столичної опери у виконанні симфонічного оркестру оперної студії Національної музичної академії України ім. П. Чайковського.

Ю. Олійник має чимало цікавих композицій: “Українське Різдво”, сюїта “Чотири подорожі по Україні”, він також автор багатьох фортепіанних творів, п'єс для дітей.

Як піаніст Ю. Олійник дає багато концертів у США. Він активно пропагує на американському континенті творчість С. Людкевича, М. Колесси, В. Барвінського, Л. Ревуцького, Р. Савицького та інших українських композиторів.

Свої педагогічні принципи Юрій Олійник реалізує в одному з університетів штату Каліфорнія, в Американ Рівер Коледжі. Як музиколог вивчає витоки української культури, які є ключовими для осягнення культурних процесів східноєвропейського регіону. За ініціативи Ю. Олійника проводяться лекційні курси в школах, коледжах, університетах, які висвітлюють історію української культури.

Подружжя – Юрій Олійник та Ольга Герасименко-Олійник видали за власний кошт книгу-довідник про Україну для американських шкіл, де подано відомості з історії, мови, усіх сфер культурного життя українців.

Окрім творчо-педагогічної праці Ю. Олійник веде активну громадську діяльність, очолюючи Товариство Збереження Української Спадщини Північної Каліфорнії.

Сподіваємося, творчість Юрія Олійника, що живиться з джерел нашої традиції, знайде нових прихильників і виконавців в Україні.



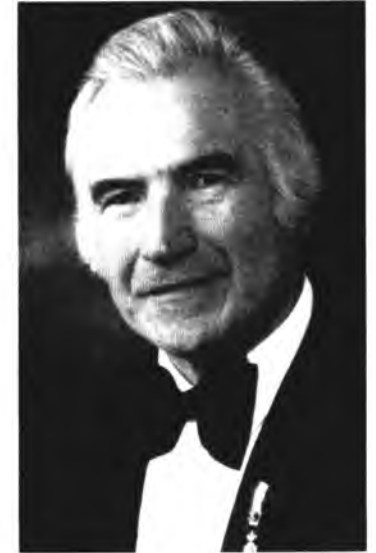
Ярослав Бабуняк



Володимир Климків



*Юрій Олійник та Ольга
Герасименко-Олійник*



Мирослав Антонович



Диригує Євген Дольний



Чоловічий хор "Ватра". Диригент – Лев Туркевич



Андрій Гнатишин

Фестиваль мистецтв українського зарубіжжя "Український спів у світі", який від 1999 р. проходить у рамках Всеукраїнського огляду майстрів мистецтв та народної творчості, дає змогу ознайомитися з мистецькими колективами і виконавцями з українського зарубіжжя. Мета Фестивалю – висвітлити, як пісенна традиція виявляється у професійній творчості композиторів, які через ті чи інші обставини життя опинилися за межами своєї етнічної батьківщини, а також показати регіональне розмаїття традиційної української культури на українських етнічних землях та плекання народнопісенної традиції в діаспорі.

Автентичні колективи показують на Фестивалі давні, маловідомі пісенні та інструментальні зразки, що збереглися на Лемківщині (ансамблі пісні й танцю "Лемковина" та "Кичера" з Польщі) й Підляшші (ансамбль "Ранок" із Польщі), на Берестейщині (ансамблі "Рицькі куфери", "Знаходка", "Журавка" з Білорусі), на Кубані (хор школи мистецтв із Краснодару), на Пряшівщині й Південній Буковині та Мараморощині.

Загальновідомі, популярні українські народні пісні пізнішого походження на Фестивалі репрезентують українські академічні та народні хори з Росії (Українська народна хорова капела в Москві, Хорова капела "Славутич" та "Чуєш, брате мій" з Москви; "Україна" з Республіки Комі; "Криниця" з Хабаровська; "Дніпро" з Тольятті; "Горлиця" з Владивостока; "Калинове гроно" з Нижнього Новгорода), з Придністров'я ("Хрустовчанка"), з Бухареста ("Зоря"); колективи з Естонії (гурт "Журба"), з Литви (сімейний гурт "Світлиця"), капела бандуристів ім. Т. Шевченка з Детройта (США).

Професійну музичну творчість, що закорінена в народному мистецтві, представляють українські композитори з діаспори: *Ігор Соневицький* та *Юрій Олійник* (США), *Володимир Довгань*, *Валерій Кікта*, *Ігор Мацієвський* (Росія), *Григорій Китасти* (Канада), *Чанго Спасюк* (Аргентина) та інші митці. Їхні твори прозвучали у виконанні відомих співаків та колективів з української діаспори: *Георгія Кузовкова*, *Ірини Семенової*, *Ірини Самойлової*, *Галини Чорноби*, *Руслана Кадирова*, *Сайфули Хайруліна* (РФ).

Фестиваль мистецтв українських етнічних земель та діаспори "Український спів у світі" – особливе явище в мистецькому житті України. Відбіркові тури проводяться вже четвертий рік за кордоном

і в Україні, а щодва роки в Києві проходять підсумкові концерти. Такі великі концерти відбулися в 1999 та 2001 рр. Завдяки цим імпрезам українська публіка має можливість познайомитися з самобутньою творчістю майстрів образотворчого мистецтва та чудовими колективами й виконавцями з українського зарубіжжя.

Для професійних митців і для аматорів плекання українського мистецтва, закоріненого в традиції етнічної культури, є чи не єдиним шляхом самоідентифікації, чи не єдиною ланкою, через яку здійснюється зв'язок із глибинними духовними первеннями рідної землі, що залишаються незмінними, незважаючи на те, якою мовою говорить людина, громадянином якої країни себе вважає. Тому таким щирим і зворушливим виявляється все, що приносять в Україну митці з українського зарубіжжя.

Фестиваль мистецтв українських етнічних земель та діаспори “Український спів у світі” показує Україні, що за її межами живуть глибинні традиції української культури, живе в зарубіжних українцях духовний тип етносу.

ВИСНОВКИ

Хоровий спів в Україні є основою музичної культури. Духовна сутність хорового співу закорінена в первинності гуртового обрядового співу, де він виконував функцію колективної молитви – звернення одухотвореної громади людей до вищої моральної сили, при вільному вияві духовної сутності кожного з індивідів.

Усі пізніші форми хорового співу розвинулися з цієї обрядової основи.

Цей традиційний характер хорового співу згодом трансформувалася і виявлявся у різних формах, залежно від цілей і завдань: його використовували у церковному ритуалі, а згодом у світських ідеологізованих культових церемоніях, де він виконував соціальні замовлення.

У процесі розвитку й становлення різних форм хорового співу звуковий ідеал первісного обрядового духовного співу виявлявся настільки, наскільки форми хорового співу відповідали його первинній сутності.

Практика хорового виконавства в Україні довела, що в музикознавчій науці академічну манеру співу розглядають як найпріоритетнішу в хоровій культурі, а традиційний спів – як нижчий рівень в ієрархії хорової культури. Така ситуація виникла через те, що практика хорового виконавства взяла за вихідний принцип у питаннях генези й традиції співу вторинну, пізнішу форму співу, привнесenu з Візантії в нашу культуру разом із християнством. А церковна культура писемної традиції фактично пристосувала первинну обрядову основу хорового співу до своїх культових потреб.

У 30-х роках ХХ ст. більшовицька ідеологія зруйнувала й давню традиційну, й пізнішу церковну культуру, а в 40-х роках створила новий вид хорової культури – народне хорове виконавство, завданням якого було збереження первинної функції традиційного виконавства. Але через штучність утворення й соціальну заданість художніх завдань ця сфера хорового виконавства стала придатком масових ідеологізованих церемоній.

Наукове осмислення традиційного виконавства і його функцій у соціокультурному просторі йшло шляхом розщеплення цілого і еле-

ментного аналізу письмово зафіксованих текстів фольклору, що не зовсім сприяло утвердженню його непроминущих духовних вартостей у традиції культури. В результаті наука про фольклор ішла одним шляхом, а реальне життя й практичне освоєння традиційного співу в культурі – іншим.

Життя традиційного виконавства в умовах сцени свідчить, що воно і нині не усвідомлюється в культурі як самостійна первинна сфера. Більше того, з року в рік дедалі загрозливіше постає деєкологізація культури: в умовах руйнації природного середовища фольклору штучно зростає і збільшується кількість колективів і виконавців, які співають “під народ” або “в народному стилі”.

Порушення природного розвитку та балансу між різними сферами хорової культури зумовлено такими чинниками:

- ♪ Традиційне виконавство в українському етномузикознавстві не стало предметом наукового осмислення. Наука про специфіку традиційного хорового співу розвивалася шляхом елементного аналізу первинної цілісності, що не відповідало вимогам практики.
- ♪ Художнє освоєння пісенних традицій ішло спочатку шляхом запису, а потім – через композиторське опрацювання зафіксованого виконавського результату. На цьому шляху традиційне виконавство не змогло повною мірою реалізувати своїх мистецьких можливостей, а основне – зазнало академізації.
- ♪ Диригенти-практики в підходах до народнопісенного виконавства лишали поза увагою його багате регіональне розмаїття і орієнтувалися на узагальнену схему фольклору як вияву загальнонаціональної моделі.
- ♪ Одним поняттям “народна творчість”, “фольклорна творчість” чи “народнопісенна творчість” у теорії й практиці хорового виконавства називали принципово різні виконавські реалії. В одну систему цінностей потрапляли, власне, традиційне виконавство і його різні імітаційні форми.
- ♪ Порушення природного паритету в хоровій культурі України обумовлено масовим зростанням народних хорів і ансамблів пісні й танцю упродовж останніх кількох десятиліть. Використовуючи традиційний спів, вони по суті з концертної

естради репрезентували не його виконавську естетику, а індивідуальну композиторську творчість керівника колективу (тут диригент і композитор зливалися в одне ціле). Проте індивідуальна творчість подавалася як адекватна традиційній, що негативно позначалося на сприйнятті її сутності.

- ♪ На практиці хорового співу негативно позначилася тенденція, спрямована на нівелювання розмаїття регіональних пісенних стилів шляхом “підтягування” їх до абстрактної моделі “загальнонаціональної манери співу” або “народно-академічної манери співу”. Ці поняття не відповідають реаліям традиційного виконавства, вони надумані й абстрактні.
- ♪ Хорова освіта музичних навчальних закладів України не володіє ретроспективою традиції українського хорового співу, тому не виробила перспектив розвитку різних сфер хорового виконавства. Кафедри народного співу у вищих навчальних закладах культури орієнтовані на усереднену модель “народного хору”, чим сприяють процесам нівеляції традиційного співу. У деяких навчальних закладах, наприклад, у консерваторіях ця проблема розв’язується лише частково за програмами кафедр фольклористики, а в інших такі підрозділи зовсім відсутні.

Перспективним для розвитку хорової культури в Україні є осмислення, освоєння і розвиток первинних основ українського співу.

Першочерговим завданням є збереження інтонаційного розмаїття регіонального співу, який має в собі багатий мистецький потенціал. Зберегти чистоту, природність глибинних шарів українського хорового співу можна лише в комплексному розв’язанні проблеми екології рідної природи й людської душі з позиції загальнолюдських духовних вартостей.

ДЖЕРЕЛА

Павло Алепський

КРАЇНА КОЗАКІВ

Подорожні нотатки

(Уривки)

У другій половині XVII ст. Макарій Третій, патріарх Антиохійський та всього Сходу подорожував до Московського царства. Дорога із Сирії, з міста Алепо до Москви пролягала через Україну. У цій подорожі патріарха супроводжував його син Павло, який виконував обов'язки секретаря і одночасно вів щоденникові записи. Згодом ці записи склали книгу "Ріхлят ель-батріарк-Макарійус" – "Подорож патріарха Макарія".

... Наступного дня вранці, в суботу 10 червня (1654 р.), ми під'їхали до берега великої ріки Дністер, яка розмежовує країну молдавську з країною козаків. Ми переправилися через річку на суднах...

Назустріч вийшли тисячі люду, сила-силенна, нехай Бог благословить і примножить їх! То були мешканці міста на ім'я Рашків. Це дуже велике місто на березі Дністра, воно має дерев'яну фортецю, озброєну гарматами...

У місті нікого не лишилося, навіть малих дітей – усі повиходили назустріч патріархові.

А поселили нас у господі одного шляхетного чоловіка.

Напередодні четвертої неділі після п'ятидесятниці ми відстояли повечірню, уранці – надранню, а потому обідню, яка затяглася до полудня. Отут уперше настав для нас час поту й труда, бо в усіх козацьких церквах до землі московитів зовсім нема на чому сидіти, навіть для архиєреїв. Уяви собі, читачу: вони стоять од початку служби до кінця непорушно, мов каміння, безупину доземно кланяються і всі разом, ніби з одних уст, співають молитви, і найдивовижніше, що в усьому цьому беруть участь і маленькі діти. Ревність їхня нас просто-таки вражала. Господи Боже! Як довго тягнуться у них молитви, співи й літургія!

Та ніщо так не дивувало нас, як врода маленьких хлопчиків і їхній спів, що виконувався від усього серця, в гармонії зі старшими.

Справді, спів козаків тішить душу й відганяє журу, бо приємний, іде від усього серця й неначе з одних вуст. Вони дуже люблять співати за нотами, люблять ніжні й солодкі мелодії...

Починаючи з Рашкова й далі по всій землі русів, себто козаків, ми завважили пречудову рису, яка викликала у нас подив: усі вони, за винятком небагатьох, навіть більшина їхніх дружин і доньок, уміють читати й знають порядок служб та церковні наспіви; опріч того, панотці не залишають сиріт напризволяще, аби ті невігласами вешталися вулицями, а навчають грамоти...

Ми виїхали з Рашкова у згадану неділю після полудня, супроводжувані десятима козаками. Зробивши понад дві великі милі, до вечора ми прибули в інше місто, на ймення Дмитрашків.

Ми опустилися схилом у велику долину, де зустрів нас чималий гурт людей з міста, вони допомогли нашим екіпажам піднятися на гору, де й розташовано місто. Тисячі його мешканців вийшли нам назустріч...

Коли ми піднялися на гору й, поминувши міську браму, рушили міськими вулицями, то побачили чоловіків, жінок і дітей у такій безлічі, що це нас приголомшило, нехай Бог благословить і примножить їх! Коли наш владика патріарх проходив повз них, усі падали ниць перед ним на землю й укліяли і підводилися аж тоді, як він поминав їх. Наші голови ішли обертом од величезної кількості дітей різного віку, котрі сипались, як той пісок. Ми помітили у цьому благословенному народі побожність, богобоязливість та благочестя просто-таки дивовижні. Так ми дійшли до церкви св. Дмитрія, куди нас завели...

Нашому владиці патріархові піднесли святу воду, і він окропив нею церкву і передніх богомольців, а потім побризкав і на всіх інших. Співаючи хором, зі свічками в руках, богомольці рушили попереду нас із храму й привели до протоієрейської хати, де ми замешкали. Увечері діти-сироти, за звичаєм, ходили по домівках, співаючи гімни; спів і приємні голоси їхні, що захоплювали й тішили душу, чарували нас.

... Варто знати, що в козацькій землі нема вина, натомість п'ють ячмінний відвар, дуже приємний на смак. Та цей ячмінний відвар

прохолодний для шлунку, особливо літньої пори. Що ж до меду, який також варять, то він п'янить. А з жита, схожого на пшеницю, варять горілку, вона дешевша і її доволі.

Незабарі ми виїхали з цього міста і зробили чотири милі. Увесь наш шлях пролягав через великий праліс. Деревя рубали, випалювали коріння, орали й землю засівали. Так чинили по всій цій країні. А за ляхів, як нам розповідали, подорожній не міг бачити сонця – такими густими були ліси, бо ляхи, потребуючи деревини для усілякого будівництва, вирощували ліси, як сади. А козаки, заволодівши лісом, поділили його на ділянки, влаштували загорожі та й рубають удень і вночі...

Вирушивши далі, ми проїхали ще дві великі милі просторим лісом між двома містами, шляхом вузьким і важким, що пролягав долиною. Через невеликі проміжки шлях перегороджували зв'язані колоди, що мали перешкодити нападам кінноти. Праворуч та ліворуч видно впорядковані будинки, кількістю близько трьохсот. Долиною розливаються один по одному до десяти зариблених ставків, вода з одного ставка перетікає в другий через протоки в греблі, з другого до третього. На греблях, густо обсаджених вербами, шумлять млини...

Цікаво знати, що в цій країні люди живуть у дуже тісному сусідстві з домашніми тваринами і птицею. Чи не в кожній козацькій хаті дивуєшся багатству усілякого достатку, а найдужче – кількості дітей, до десяти й більше, з такою білявою чуприною, що ми називали дітей старцями. Вони погодки і йдуть драбинкою один по одному, що вельми нас вражало. Діти вибігали з осель на вулицю подивитися на нас, та радше ми тими дітьми щиро милувалися: з одного краю стоїть найвищенький, а з протилежного – найнижченький, хай благословить їх Творець! Що нам сказати про цей благословенний народ? Під час походів убито сотні тисяч, і татари тисячі їх забрали в полон, і моровиця, якої не відали раніше, за ці роки також забрала тисячі. Та попри все це, вони чисельні, як мурахи, і незліченніші зірок. Можна подумати, що жінки козацькі вагітніють по три-чотири рази на рік і народжують щоразу по троє-четверо близнюків. А справа вся в тому, як нам казали, що в цій країні нема жодної безплідної жінки. Це очевидно і для будь-кого безсумнівно...

О, який це благословенний народ! І яка це благословенна країна! Велике достоїнство її в тому, що тут нема жодного чужинця іншої віри, а самі лише православні, вірні та побожні. Яка ревність, влас-

тива святій душі й чистій вірі, воістину православній! Блаженні очі наші за те, що вони бачили, блаженні вуха наші за те, що вони чули, блаженні серця наші за пережиту нами радість і захват...

Публікація за виданням:

Булос ібн аз-Заїма аль-Халєбі

(Павло Халєбський). Країна козаків.

Упорядник Микола Рябий. К., 1995.

Людвік Куба

СПІВУЧОЮ УКРАЇНОЮ

(Уривки)

Людвік Куба (1863–1956) – видатний чеський художник, фольклорист, учений-славіст, українознавець, друг І. Франка. Велику частку свого життя присвятив вивченню та пропагуванню української традиційної культури. Пісенне мистецтво українців вчений описав у праці “Слов’янство у своїх піснях”.

Особливу увагу звертав Куба на народне багатоголосся, яке вважав виявом великої музичної обдарованості українців. Записуючи українські народні пісні, вчений зіткнувся з проблемою фіксації усних текстів через порушення правдивих правописних норм.

У 1884 р. він зазначив: “Розумію я тривогу народу, який дав світові автора “Мертвих душ” і “Ревізора” і дожився до того, що ім’я великого письменника у своєму власному звучанні Гоголь тепер нікому в світі не відоме, бо приховане воно за великоросійським звучанням Гоголь...”²⁸⁸.

Хоровий спів, так би мовити, замінює народові оркестрову музику, оскільки її руський народ (читай: український – О.Б.-Ш.) не знає, бо її розвиткові з часу виникнення християнства чинили опір як світська верхівка, так і церква.

Спільна риса для всього руського (читай: українського – О.Б.-Ш.) хорового співу – це воля і змінюваність голосів. Випадковим є число співаків або співачок, і тоді різним і випадковим стає склад окремих партій. Тільки головна мелодія, яку починає заспівувач, в основному залишається незмінною, хоч на практиці навіть він не

може подолати власних творчих здібностей і пристрастей талановитого співака. Решта голосів (“підголоски”) прагнуть бути вільними в межах милозвучності, успадкованих традицій і звичок, причому музична обдарованість є для них мудрим порадиником; порадиником хоч і стихійним, але тим ціннішим. Закони ладу і гармонії для них не порушні й підкорення їм цілковите.

Звичайно, при майстерному співі наших ансамблів неминує спостерігається певний нахил до такого підкорення, і горе диригентові, у якого наші співаки помітять недостатню рішучість, енергійність і суворість у наказах: його швидко замінять керівником більш вольовим, бо співаки знають, що найвищої міри музичної краси у виконанні можна досягти не тільки завдяки почуттям, а передусім завдяки вправам, тобто шляхом жорсткої дисципліни.

Якраз тут я з'ясував основну різницю між обома хорами: народним і професійним. Ідеалом обох, безперечно, є абсолютне схиляння перед музичним імперативом, але в другому випадку цей імператив представлено певною особою, і накази йдуть іззовні, від цього індивіда, тоді як у народного хору керівник невидимий і його накази надходять ізсередини всього загалу учасників. *Народний хор не має керівного осереддя, воно в кожному співакові; те, що воно рідко єдине, викликає тим більше захоплення. Співаки зв'язані могутньою постійною силою, керованою, крім вродженого музичного таланту, успадкованими традиціями і самобутнім духом. Вони створюють атмосферу, яка віками існує в даній місцевості і якою живляться покоління, атмосфера змінюється лише під впливом подихів з чужих світів, і в такий спосіб зазнає поступових змін і єство народу (видтворення моє – О.Б.-Ш.).*

Ніжинські хори (до них я відношу і записані у Вороньках, бо їх мені також співали тутешні столярі) від полтавських відрізняються своєю, я сказав би, загально-руськістю, оскільки тут чергуються пісні великоросійські з українськими, як взагалі часто буває в робітничих хорах, плеканих у містах. Якщо народне мистецтво у своїй більшості має обласний характер, прагнучи виплекати якнайяскравіший місцевий тип, то робітничий хор тягнеться до універсальності, зовнішнім виявом чого є те, що, як мені сказали в кількох місцях, деякі хори збирають між собою гроші і посилають найкращих співаків у місцевості, що славляться своїм співом, осо-

бливо, кажуть, на Дон, з метою збільшення і збагачення свого “репертуару”!

На жаль, аж до тих країв я не потрапив. Але завдяки щасливій нагоді, саме коли я писав цю статтю, мене відвідав приятель, словак, друг моїх дитячих років, якого життєві обставини привели в ті краї, у станицю Мечетинську на Дону, і він завдяки ще одній нагоді, не знаючи, що я саме пишу про красу руського (читай: українського – О.Б.-Ш.) народного співу, в розмові торкнувся цієї ж теми. “От коли б ти, – сказав він між іншим, – міг послухати руський народний спів! Ти був би вражений! Опівдні, увечері, взагалі, коли був час, сходилося шестеро, восьмеро, десятеро простих людей, робітників біля парової молотарки, які виконували найбруднішу роботу. Один заводив, інші підхоплювали, ах, що то була за краса! Я слухав, завмерши. Ніде такого не почувеш, тільки на Русі. І це простий, неосвічений люд. Кажу тобі: чорнороби! Це було серед донських козаків. Я пробув там досить довго і переконався в цьому”.

Я йому відповів, що нема потреби пояснювати і виправдовувати своє захоплення, бо папери, які він бачить переді мною, містять такі самі похвали тому явищу, яке його так зворушило.

Я з приємністю вислухав його слова; вони були доказом, що мої враження не плід, як дехто міг подумати, особливого захоплення своїм предметом.

Публікація за виданням:
Людвік Куба про Україну. К., 1963.

Олексій Толстой

ПИСЬМО К С.А. МИЛЛЕР

(Уривки)

3 ноября 1853 г.

Олексій Костянтинович Толстой (1817–1875) – граф, російський письменник, правнук останнього гетьмана України Кирила Розумовського. До 9-ти років жив в Україні. За рік до смерті писав: “Я родился в С.-Петербурге..., но уже шести недель от роду был увезен в Малороссию... Поэтому я и считаю Малороссию своей настоящей родиной...”²⁸⁹. У своїх творах з особливою любов'ю описував давній

патріархальний устрій України та її мальовничу природу. Впродовж життя виявляв глибокий інтерес до української пісенної культури.

... Я очень грустен, и я скучаю, насколько мое горе мне это позволяет.

... Работать мне слишком трудно... может быть, я мог бы писать смешные вещи, но ничего не могу писать такого грустного и серьезного, как моя душа теперь.

Я понимаю, отчего натуры такие глубокопечальные, как Мольер и Гоголь, могли быть такими комиками. Чтобы хорошо передать что-нибудь, хорошо оценить, нужно быть вне этого, так же как надо выйти из дому, чтобы срисовать фасад дома...

Мой двоюродный брат²⁹⁰, приехал из Малороссии и привез с собой такие великолепные национальные мотивы! Они мне перевернули сердце...

... Никакая национальная музыка не выразила свою народность с таким величием и силой, как малороссийская музыка, даже лучше великороссийской, которая так выразительна (виділення моє – О.Б.-Ш.).

Слушая ее, ты бы постепенно видела открывающуюся перед тобой всю историю Малороссии, ты бы лучше поняла характер народностей, чем читая Гоголя или Конисского.

Это – резкие и неожиданные ощущения, которые иногда испытываешь и которые открывают перед нами горизонт, о котором мы не подозревали или который мы совсем забыли... Он пел без всякого аккомпанемента.

Если бы мне оставалось только десять лет жизни, я бы охотно отдал половину, чтобы обладать красивым голосом или большим музыкальным талантом.

*Публікація за виданням:
А.К. Толстой. Собрание сочинений:
В 4 т. Т. IV. М., 1964.*

Фрідріх Мартін Боденштедт

З ПЕРЕДМОВИ ДО “ПОЕТИЧНОЇ УКРАЇНИ”

Фрідріх Мартін Боденштедт (1819–1892) – поет, письменник, історик культури, журналіст і перекладач. Один із найвизначніших репрезентаторів східноєвропейської літератури, зокрема української народної поезії, у Німеччині XIX ст. Йому належать чудові перші переклади української поезії, що були видані збіркою “Поетична Україна” у відомому видавництві Котта в Штутгарті.

Запорожці були правдивим осердям українських козаків. Їхня Січ спочатку була розташована на острові Хортиця (відомий з часів судноплавства варягів); пізніше її було перенесено до урочища, при річці Базавлук, притоці Дніпра. Звідти вони поширювалися вздовж Дніпрового берега.

Запорізька Січ була оточена великою кількістю куренів²⁹¹, які поступово утворилися з хуторів.

Українські козаки жили сім'ями, а запорожці, навпаки, мали дати урочисту обіцянку здержання. Нога жінки ніколи не ступала на територію куренів. До вісімнадцятого століття вони залишалися зразком дніпровських козаків.

Мюллер так описує запорожців:

“Їхня січ складається з великої кількості куренів і землянок, оточених земляним валом. Тут усе – громадська власність. На початку нового року гетьман скликає козаків і мовить до них:

“Панове молодці! Ми мусимо кинути жереб, аби дізнатися, де цього року має розташуватися кожен курінь. Крім того, чи не хотіли б ви обрати нового гетьмана?”

“Ні, – відповідали ті, – ти добрий гетьман, керуй нами ще один рік і накажи нам кинути жереб!”

Та якщо відповідь звучала неприхильно, він знімав шапку, клав на неї булаву, схилявся до людей і мовив:

“Тепер я ваш брат, звичайний козак”.

Потім усі збиралися, із задоволенням обирали нового гетьмана і, досягнувши загальної згоди, передавали йому булаву; всі схилялися перед ним і на знак покорі посипали свої голови землею.

Якщо козак вбивав іншого, його клали в могилу під труну мертвого і таким чином ховали живцем.

Часто приїздив заможний козак на ярмарок у сусіднє місто, наймавав там співаків і ходив від крамниці до крамниці; всім, кого зустрічав на своєму шляху, давав випити горілки, кидав гроші у натовп, щоб спричинити сварку; на знак зневаги до багатства кидався у дорогій одежі до діжки, вимазаної смолою або дьогтем, удягав свій добрий старий кожух і так повертався додому.

Життя громади у дніпровських козаків розвивалося таким же чином, як і в інших. Спочатку переважала ідея захисту та оборони, потім ідея помсти, слави та незалежності.

На швидких степових конях летіли вони у бій проти татар, росіян, литовців, поляків, турків, румунів.

На легких, за кілька днів збудованих човнах, ішли вони вздовж Дніпра в Чорне море і спустошували береги Азії.

Однак цей стан був лише початком їх політичного розвитку. На кінець п'ятнадцятого століття войовнича республіка козаків набуває вже більш зрілих форм і вступає у зв'язок із сусідніми державами.

Український народ, який хотів відстояти і закріпити незалежність від росіян та поляків, мусив боротися в складних обставинах і врешті-решт зазнав остаточної поразки.

Цей період охоплює три століття.

На жаль, обсяг не дозволяє мені дати хоча б поверхове уявлення про таку привабливу, поетичну історію України.

Публікація за виданням:
Журнал "Український Світ", 1995,
№ 7-12 (рік 4. ч.11).

Микола Гоголь

О МАЛОРОССИЙСКИХ ПЕСНЯХ

Микола Васильович Гоголь (1809–1852) – геніальний письменник і мислитель, класик літератури, який відкрив світові Україну. Найбільший романтик "української школи" в російській літературі першої половини XIX ст. своїми "малоросійськими повістями" –

"Вечори на хуторі біля Диканьки" – прославився як яскравий український письменник.

Только в последние годы, в эти времена стремления к самобытности и собственной народной поэзии, обратили на себя внимание малороссийские песни, бывшие до того скрытыми от образованного общества и державшиеся в одном народе. До того времени одна только очаровательная музыка их изредка заносилась в высший круг, слова же оставались без внимания и почти ни в ком не возбуждали любопытства. Даже музыка их не появлялась никогда вполне. Бездарный композитор безжалостно разрывал ее и клеил в свое бесчувственное, деревянное создание²⁹². Но лучшие песни и голоса слышали только одни украинские степи: только там, под сенью низеньких глиняных хат, увенчанных шелковицами и черешнями, при блеске утра, полудня и вечера, при лимонной желтизне падающих колосьев пшеницы, они раздаются, прерываемые одними степными чайками, вереницами жаворонков и стелящими иволгами.

Я не распространяюсь о важности народных песен. Это народная история, живая, яркая, исполненная красок, истины, обнажающая всю жизнь народа. Если его жизнь была деятельна, разнообразна, своевольна, исполнена всего поэтического и он, при всей многосторонности ее, не получил высшей цивилизации, то весь пыл, всё сильное, юное бытие его выливается в народных песнях. Они – надгробный памятник былого, более нежели надгробный памятник: камень с красноречивым рельефом, с историческою надписью – ничто против этой живой, говорящей, звучащей о прошедшем летописи. В этом отношении песни для Малороссии – всё: и поэзия, и история, и отцовская могила. Кто не проникнул в них глубоко, тот ничего не узнает о прошедшем быте этой цветущей части России. Историк не должен искать в них показания дня и числа битвы или точного объяснения места, верной реляции; в этом отношении немногие песни помогут ему. Но когда он захочет узнать верный быт, стихии характера, все изгибы и оттенки чувств, волнений, страданий, веселый изображаемого народа, когда захочет выпытать дух минувшего века, общий характер всего целого и порознь каждого частного, тогда он будет удовлетворен вполне: история народа разоблачится перед ним в ясном величии.

Песни малороссийские могут вполне назваться историческими, потому что они не отрываются ни на миг от жизни и всегда верны тогдашней минуте и тогдашнему состоянию чувств. Везде проникает их, везде в них дышит эта широкая воля казацкой жизни. Везде видна та сила, радость, могущество, с какою казак бросает тишину и беспечность жизни домовитой, чтобы вдаться во всю поэзию битв, опасностей и разгульного пиршества с товарищами. Ни чернобровая подруга, пылающая свежестью, с карими очами, с ослепительным блеском зубов, вся преданная любви, удерживающая за стремя коня его, ни престарелая мать, разливающаяся, как ручей, слезами, которой всем существованием завладело одно материнское чувство, – ничто не в силах удержать его. Упрямый, непреклонный, он спешит в степи, в вольницу товарищей. Его жену, мать, сестру, братьев – всё заменяет ватага гульливых рыцарей набегов. Узы этого братства для него выше всего, сильнее любви. Сверкает Черное море; вся чудесная, неизмеримая степь от Тамана до Дуная – дикий океан цветов колышется одним налетом ветра; в беспредельной глубине неба тонут лебеди и журавли; умирающий казак лежит среди этой свежести девственной природы и собирает все силы, чтобы не умереть, не взглянув еще раз на своих товарищей.

То ще добре козацька голова знала,

Що без війська козацького не вмирала.

Увидевши их, он насыщается и умирает. Выступает ли казацкое войско в поход с тишиною и повиновением; извергает ли из самопалов потоп дыма и пуль; кружит ли вольно мед, вино; описывается ли ужасная казнь гетмана, от которой дыбом подымается волос, мщение ли казаков, вид ли убитого казака с широко раскинутыми руками на траве, с разметанным чубом, клеткы ли орлов в небе, спорящих о том, кому из них выдирать казацкие очи, – всё это живет в песнях и окинуто смелыми красками. Остальная половина песней изображает другую половину жизни народа: в них разбросаны черты быта домашнего; здесь во всем совершенная противоположность. Там одни казаки, одна военная, бивачная и суровая жизнь; здесь, напротив, один женский мир, нежный, тоскливый, дышащий любовью. Эти два пола виделись между собою самое короткое время и потом разлучались на целые годы. Годы эти были проводимы женщинами в тоске, в ожидании своих мужей, любовников, мелькнувших перед ними в своем пы-

шном военном убранстве, как сновидение, как мечта. Оттого любовь их делается чрезвычайно поэтической. Свежая, невинная, как голубка, молодая супруга вдруг узнала всё блаженство, весь рай женщины, которая вся создана для любви. Всё начало весны ее, проведенное с этим мощным, вольным питомцем войны, столпило для нее радость всей жизни в одно быстро мелькнувшее мгновение. Против него ничто вся остальная жизнь; она живет одним этим мгновением. Тоскуя ждет она с утра до вечера возврата своего чернобрового друга.

Ой чорные бровенята!

Лыхо мині з вами:

Не хочете ночевати

Ни ноченьки сами.

Она вся живет воспоминанием. Всё, на что они глядели вместе, куда они вместе ходили, что вместе говорили, – всё это припоминает она, не упуская ни одной мелкой черты. Она обращается ко всему, что ни видит в природе, дышащей жизнью, и даже к бесчувственным предметам, и всем им говорит и жалуется. И как просты, как поэтически-просты ее исполненные души речи! Ко всему применяет она состояние свое и не может наговориться, потому что человек много-речив всегда, когда в его грусти заключается тайная сладость. Наконец с тихим, но безнадежным отчаянием говорит она:

Да вжеж мині не ходити,

Куди я ходила!

Да вжеж мині не любити,

Кого я любила!

Да вжеж мині не ходити

Ранком по-під замком!

Да вжеж мині не стояти

Из моім коханком!

Да вжеж мині не ходити

В лиски по орешки!

Да вжеж мині минулися

Дивоцькіє смишки!

Чтобы сколько-нибудь сделать доступною для незнающих малороссийского языка глубину чувств, рассыпанных в этих песнях, привожу одну из них в переводе:

Рассердился, разгневался на меня мой милый! Вот он седлает своего вороного коня и едет далеко, далеко от меня.

Куда же ты, мой милый, голубчик мой сизый, куда ты уезжаешь? Кому ты меня, беззащитную, молодую, кому оставляешь?

“Оставляю тебя, моя милая, одному богу. Жди меня, пока не возвращусь из дальней дороги”.

О, если б я знала, если бы видела, откуда будет ехать мой милый, я бы ему по всей дороге мостила мосты из зеленого тростника и всё бы ждала его в гостях.

Боже Всесильный! Выравниай все долины и горы, чтобы везде было ровно, чтобы оттоле ему до самого дому было хорошо ехать.

Чу! луга шумят, берега звенят, по дороге зеленеет трава – это он! это мой милый едет!

Чу! луга шумят, берега звенят, расцветает калина – верно, где-нибудь мой милый, голубчик мой сизый, с другою разговаривает.

Зачем же ты не приехал, зачем не прилетел, как я тебе говорила? Коня ли не имел, дороги ли не знал, или мать не велела тебе?

“Я коня имею; я и дорогу знаю; и мать еще вчера с вечера велела мне седлать коня.

Но только лишь сяду на коня, только лишь выеду за ворота, как уже бежит за мною другая и так жалко стонет, так плачет, что тоска ее хватит за самое сердце”.

Можно привести до тысячи подобных песен, может быть даже гораздо лучших. Все они благозвучны, душисты, разнообразны чрезвычайно. Везде новые краски, везде простота и невыразимая нежность чувств. Где же мысли в них коснулись религиозного, там они необыкновенно поэтически. Они не изумляются колоссальным созданиям вечного творца: это изумление принадлежит уже ступившему на высшую ступень самопознания; но их вера так невинна, так трогательна, так непорочна, как непорочна душа младенца. Они обращаются к богу, как дети к отцу; они вводят его часто в быт своей жизни с такою невинною простотою, что безыскусственное его изображение становится у них величественным в самой простоте своей. От этого самые обыкновенные предметы в песнях их облекаются невыразимою поэзией, чему еще более помогают остатки обрядов древней славянской мифологии, которые они покорили христианству. Часто тоскующая дева умоляет бога, чтобы он засветил на небе восковую свечку, пока ее милый перебредет через реку Дунай. На всем печать чистого первоначального младенчества, стало быть и высокой поэзии. Изложение песней их, как женских, так и казацких, почти всегда драматическое – признак развития народного духа

и деятельной, беспокойной жизни, долго обнимавший народ. Песни их почти никогда не обращаются в описательные и не занимаются долго изображением природы. Природа у них едва только скользит в куплете; но тем не менее черты ее так новы, тонки, резки, что представляют весь предмет. Впрочем, к ним прибегают для того только, чтобы сильнее выразить чувства души, и потому явления природы послушно влекутся у них за явлениями чувства. То же самое у них представляется разом и во внешнем, и во внутреннем мире. Часто вместо целого внешнего находится только одна резкая черта, одна часть его. В них нигде нельзя найти подобной фразы: *был вечер*; но вместо этого говорится то, что бывает вечером, например:

Шли коровы из дубровы, а овечки с поля.

Выплакала кари очи, край милого стоя.

Оттого весьма многие, не поняв, считали подобные обороты бессмыслицей. Чувство у них выражается вдруг, сильно, резко и никогда не охлаждается длинным периодом. Во многих песнях нет одной общей мысли, так что они походят на ряд куплетов, из которых каждый заключает в себе отдельную мысль. Иногда они кажутся совершенно беспорядочными, потому что сочиняются мгновенно; и так как взгляд народа жив, то обыкновенно те предметы, которые первые бросаются на глаза, первые помещаются и в песни; но зато из этой пестрой кучи вышибаются такие куплеты, которые поражают самую очаровательную безотчетностью поэзии. Самая яркая пверная живопись и самая звонкая звучность слов разом соединяются в них. Песня сочиняется не с пером в руке, не на бумаге, не с строгим расчетом, но в вихре, в забвении, когда душа звучит и все члены, разрушая равнодушное, обыкновенное положение, становятся свободнее, руки вольно вскидываются на воздух и дикие волны веселья уносят его от всего. Это примечается даже в самых заунывных песнях, которых раздирающие звуки с болью касаются сердца. Они никогда не могли излиться из души человека в обыкновенном состоянии, при настоящем воззрении на предмет. Только тогда, когда вино перемешает и разрушит весь прозаический порядок мыслей, когда мысли непостижимо странно в разногласии звучат внутренним согласием, – в таком-то разгуле, торжественном, больше нежели веселом, душа, к непостижимой загадке, изливается нестерпимо-унылыми звуками. Тогда прочь дума и бдение! Весь таинственный состав

его требует звуков, одних звуков. Оттого поэзия в песнях неуловима, очаровательна, грациозна, как музыка. Поэзия мыслей более доступна каждому, нежели поэзия звуков, или, лучше сказать, поэзия поэзии. Ее один только избранный, один истинный в душе поэт понимает; и потому-то часто самая лучшая песня остается незамеченною, тогда как незавидная выигрывает своим содержанием.

Стихосложение малороссийское самое выгодное для песен: в нем соединяются вместе и размер, и тоника, и рифма. Падение звуков в них скоро, быстро; оттого строка никогда почти не бывает слишком длинна; если же это и случается, то цезура посередине, с звонкою рифмою, перерезывает ее. Чистые, протяжные ямбы редко попадают; большею частию быстрые хореи, дактили, амфибрахии летят шибко, один за другим, прихотливо и вольно мешаются между собою, производят новые размеры и разнообразят их до чрезвычайности. Рифмы звучат и сшибаются одна с другою, как серебряные подковы танцующих. Верность и музыкальность уха – общая принадлежность их. Часто вся строка созвучивается с другою, несмотря, что иногда у обеих даже рифмы нет. Близость рифм изумительна. Часто строка два раза терпит цезуру и два раза рифмуется до замыкающей рифмы, которой сверх того дает ответ вторая строка, тоже два раза созвучившись на середине. Иногда встречается такая рифма, которую, по-видимому, нельзя назвать рифмою, но она так верна своим отголоском звуков, что нравится иногда более, нежели рифма, и никогда бы не пришла в голову поэту с пером в руке.

Характер музыки нельзя определить одним словом: она необыкновенно разнообразна. Во многих песнях она легка, грациозна, едва только касается земли и, кажется, шалит, резвится звуками. Иногда звуки ее принимают мужественную физиогномию, становятся сильны, могучи, крепки; стопы тяжело ударяют в землю, и кажется, как будто бы под них можно плясать одного только гопака. Иногда же звуки ее становятся чрезвычайно вольны, широки, взмахи гигантские, сияющиеся обхватить бездну пространства, вслушиваясь в которые танцующий чувствует себя исполином: душа его и все существование раздвигается, расширяется до беспредельности. Он отделяется вдруг от земли, чтобы сильнее ударить в нее блестящими подковами и взнестись опять на воздух. Что же касаемся до музыки грусти, то она нигде не слышна так, как у них. Тоска ли это о прерван-

ной юности, которой не дали повеселиться; жалобы ли это на бесприютное положение тогдашней Малороссии... но звуки ее живут, жгут, раздирают душу. Русская заунывная музыка выражает, как справедливо заметил М. Максимович, забвение жизни: она стремится уйти от нее и заглушить вседневные нужды и заботы; но в малороссийских песнях она слилась с жизнью: звуки ее так живы, что, кажется, не звучат, а говорят, — говорят словами, выговаривают речи, и каждое слово этой яркой речи проходит душу. Взвизги ее иногда так похожи на крик сердца, что оно вдруг и внезапно вздрагивает, как будто бы коснулось к нему острое железо. Безотрадное, равнодушное отчаяние иногда слышится в ней так сильно, что заслушавшийся забывается и чувствует, что надежда давно улетела из мира. В другом месте отрывистые стенания, вопли, такие яркие, живые, что с трепетом спрашиваешь себя: звуки ли это? Это невыносимый вопль матери, у которой свирепое насилие вырывает младенца, чтобы с зверским смехом расшибить его о камень. Ничто не может быть сильнее народной музыки, если только народ имел поэтическое расположение, разнообразие и деятельность жизни: если натиски насилий и непреодолимых вечных препятствий не давали ему ни на минуту уснуть и вынуждали из него жалобы и если эти жалобы не могли иначе и нигде выразиться, как только в его песнях. Такова была незащищенная Малороссия в ту годину, когда хищно ворвалась в нее уния. По ним, по этим звукам, можно догадываться о ее минувших страданиях, так точно, как о бывшей буре с градом и проливным дождем можно узнать по бриллиантовым слезам, унизывающим снизу до вершины освеженные деревья, когда солнце мечет вечерний луч, разреженный воздух чист, вдали звонко дребезжит мычание стад, голубоватый дым – вестник деревенского ужина и довольства – несется светлыми кольцами к небу, и вечер, тихий, ясный вечер обнимает успокоенную землю.

1833

Публікація за виданням:
Н.В. Гоголь. Полное собрание сочинений
В 15 т. М.-Л., 1940 – 1952. Т. 7.

Олександр Потебня

О НЕКОТОРЫХ СИМВОЛАХ
В СЛАВЯНСКОЙ НАРОДНОЙ ПОЭЗИИ

(Уривок)

Олександр Опанасович Потебня (1835–1891) – вчений-славіст, мовознавець, фольклорист і етнограф, літературознавець і педагог, громадський діяч. Член-кореспондент Петербурзької Академії наук (1875). Основоположник психологічного напрямку в слов'янському мовознавстві й творець лінгвістичної поетики, вивчав взаємозв'язок мови й мислення, проблеми загального мовознавства, фонетики, наголосу, граматики, семантики, етимології, теорії літератури, фольклору, етнографії, історії мов, діалектології.

Слово выражает не все содержание понятия, а один из признаков, именно тот, который представляется народному воззрению важнейшим. Приняв за данное известное число корней, равное числу основных представлений в известной семье языков, мы можем предположить, что ход лексического развития состоит приблизительно в следующем. Новые понятия, входя в мысль и язык народа, обозначались звуками, уже прежде имевшими смысл, и основанием при этом служило единство основных признаков в новых и прежде известных понятиях. Так как в природе нет полного сходства, то известный признак в каждом новом слове получал особенные оттенки, независимые от вносимых суффиксом, и звук, сживаясь с новым понятием, тоже изменял первоначальное значение. Новые слова роднились уже со словами не первичного, а позднейшего образования и в свою очередь удалялись от первого значения признака. Так вместе с лексическим ростом языка затемнялось первоначальное впечатление, выраженное словом, подобно тому, как теряли и теряют смысл грамматические формы по мере удаления от времени полного своего развития. Но жизнь языка состоит не в одной только утрате изобразительности и грамматической стройности: язык в настоящем своем виде есть столько же произведение разрушающей, сколько и воссоздающей силы. Соответственно замене обветшавших звуков и форм новыми собственный смысл слова поддерживается в памяти народ-

ной сопоставлением этого слова с другим, имеющим сходное с ним основное значение. Отсюда постоянные эпитеты и другие тавтологические выражения, например белый свет, ясный – красный, косу чесать, думать-гадать. Та же потребность восстанавливать забываемое собственное значение слов была одною из причин образования символов. Близость основных признаков, которая видна в постоянных тождесловных выражениях, была и между названиями символа и обозначаемого предмета. Калина стала символом девицы потому же, почему девица названа красною; по единству основного представления огня – света в словах: девица, красный, калина. На основании связи символов с другими эпическими выражениями можно бы называть символами и те предметы и действия, которые, изображая другие предметы и действия, нисколько при этом не одухотворяются. Зная, например, что гниение обозначается в языке огнем, можно бы огонь назвать символом гниения.

По мере того как забывается упомянутое соответствие между значением корней слов объясняемых и объясняющих, ослабляется и связь между ними: постоянные эпитеты и прилагательные переходят к словам, которые означают то же понятие, но по другому признаку. Так, в выражении “черные грязи” прилагательное не имеет ничего общего с корнем грАз-грлз, по которому было бы приличнее назвать грязи топучими, что и встречаем в произведениях народной поэзии; “черный” перешло, вероятно, к слову “грязь” от другого слова, например от слова *кал*, выражающего впечатление черного цвета.

В тех способах выражать символ, какие застаем в народной поэзии, видно то же стремление к потере изобразительности слова и связи поэзии с языком. Простые формы сменяются сложными, но не заменяются ими вполне. Главных отношений символа к определенному три: сравнение, противоположение и отношение причинное, а) Сравнение выражается в народной поэзии или так, что символ вполне соответствует своему предмету, или так, что между тем и другим полагается некоторое различие. В полном сравнении символ является то приложением (конь-сокол), то обстоятельством в творительном падеже (зегзицею кычеть), то развитым предложением. В последнем случае сравниваемое может подразумеваться или быть развито до такой степени, как и символ. Примером первого может служить песня Краледворской рукописи:

*“Ach ty róže, krasna róže! Ćemu si rano rozkwetla,
rozkwetawši pomrzla, pomrzawši uswědla, uswědwši opadla?”* –

и вслед за тем слова девицы, которая сравнивается с розою; примером второго – двустийшие: “Грушице моя! чом ти не зеленая? Милая моя! чом ти не веселая?”, в котором каждому слову первой половины соответствует слово второй. Символ, как приложение, сливается с обозначаемым в одно целое, а творительный падеж напоминает превращения: то и другое может быть отнесено к тому времени, когда человек не отделял себя от внешней природы. Сравнительно позже появился параллелизм выражения; он указывает на затемнение смысла символов, потому что если эти последние понятны, то и объяснять их незачем. Еще более поздним кажется выражение символа в виде полного или сокращенного придаточного предложения с сравнительным союзом (например, в Краледворской рукописи “jako zoga, jako luna”): присутствие союза доказывает, что между сравниваемыми предметами ставится большое различие и напоминает приемы искусственного языка.

Форм отрицательного сравнения тоже несколько. В сербских песнях довольно часто употребляется такой оборот: предпосылается символ в виде положения или вопроса, и вслед за тем отрицается, а на место его ставится обозначаемый предмет; например: “Надвиги се облак изнад дјевојака; То не би облак изнад дјевојака, Већ добар јунак тражи дјевојака” (46, т. I, стр. 2); “Шта се сјаји кроз гору зелену? Да л’је сунце, да л’је јасан месец? Нит’је сунце, ни ти јасан месец, Већ зет шури на војводство доће” (46, т. I, стр. 13). Сербские, а особенно великорусские песни опускают сравнение положительное и начинают с отрицания: “не...а”. Без сомнения, такое сравнение с отрицанием предполагает положительное, а потому новее последнего.

б) Противоположение символа предмету не чуждо великорусским песням, но, если не ошибаюсь, чаще встречается в малорусских. Обыкновенная форма такая же, как и в развитом положительном сравнении, и отношение сопоставленных предложений при отсутствии союза может легко быть принято за сравнительное, как, например, в следующих местах: “Над горою високою голуби літають: я розкоши не зазнала, а літа минають” (54, стр. 59); “Ой гиля, гиля, сизі голубоньки, на високе літання: Та уже важко, мое серденько, та

з тобою горювання” (54, стр. 102); “Ой з-за гори, із-за кручі орли вилітають: Не зазнаю я розкоши, — вже й літа минають” (54, стр. 106). Высокое летанье птиц имеет смысл ничем не стесняемой свободы; чешское *bujetí*, польское *bujać*, русское *ширять*, *парить* значат не только высоко, но и привольно летать. Такому ширянью противопоставляется горе, стесненное положение человека, отсутствие роскоши, то есть раздолья, свободы, что, разумеется, предполагает сравнение счастливого человека с высоко летящею птицею. И этот прием позже сравнения. Кроме сложности формы можно думать так и потому, что в противоположении таится мысль о равнодушии природы к страданиям человека, о разладе последнего с действительностью, мысль естественная в устах современного нам поэта, но слишком печальная для первобытной эпической поэзии.

с) Причинное отношение тоже рождается из сравнения. Так, во многих народных медицинских средствах можно распознать символы выздоровления или болезни: пораженное сибирскою язвою место очерчивают выпавшим из сухой сосны сучком, чтобы уроки, призоры и проч. посухали, как сучья и корни у сухой сосны (24, стр. 53); рожу лечат высеканьем огня и прикладываньем красного сукна на больное место, потому что рожь сближается в языке с огнем и красным цветом. Вообще символизм доживает свой век в подобных сложных формах; он долго живет в приметах, символических леченьях и других предрассудках, после того как исчезнет в высших формах народной поэзии.

Так как символизм есть остаток незапамятной старины, то встретить его можно преимущественно там, где медленнее происходит отделение мысли от языка, куда медленнее проникает новое. Как ни стары иные былины, песни юнацкие, все же они с немногими исключениями всем своим содержанием относятся ко временам историческим. Жизнь, в них изображенная, есть жизнь столкновения и борьбы народов, жизнь прогресса, быстро приводящая в забвение старину и воссоздающая ее в новых формах. Вообще мысль мужчины шире, подвижнее, изменчивее в силу новых входящих в нее стихий, чем мысль женщины, заключенной в кругу медленно изменяющегося домашнего быта, более близкой к природе и неподвижному разнообразию ее явлений. Женщина – преимущественно хранительница обрядов и поверьев давно застывшего и уже непонятного язычества.

Оттого связь с языком и символизм, характеризующие женские песни, встречаются в мужских в гораздо меньшей степени. Символизм находится в обратном отношении к силе посторонних влияний, а потому он необходимее и яснее у русских и сербов, чем в песнях чехов, лужицан, хорутан, поляков. Эстетическое достоинство произведений народной поэзии падает вместе с символизмом и от тех же причин: между прочим – от уменьшения числа людей, для коих язык и произведения народной словесности главные средства развития. Правда, превосходные сербские исторические песни и некоторые малороссийские думы доказывают, что и при отсутствии символов, возможны высокие народные произведения, если между классами народа нет резкого различия и если вся масса народа достигнет известной степени воодушевления; но воодушевление проходит, масса народа разъединяется, и снова начинается процесс падения народной словесности.

В настоящее время многие малороссийские песни, еще прекрасные по частностям, не представляют никакого внутреннего единства. Они, очевидно, механически сшиты из отдельных двустиший и четверостиший, которые встречаются в других песнях, поются и сами по себе. Одни из этих коротких песенок – параллельные выражения с правильно употребленным символом; в других символ поставлен случайно, но привычке; в третьих опущен символ или его объяснение, которое теперь было бы вовсе не лишним. Польские краковяки, кажется, были прежде параллельными выражениями, как малорусские “уличные” и “коломыйки”, но теперь представляют гораздо большую степень разложения, чем эти последние. Некоторые из них – набор слов, утративший всякий смысл: “Kamień na kamieniu, na kamieniu kamień, a na tém kamieniu jeszcze jeden kamień”.

Приводя в порядок немногие собранные мною материалы, я старался не упускать из виду символики с языком и располагал символы по единству основного представления, заключенного в их названиях. В частных случаях я мог ошибаться, но верно то, что только с точки зрения языка можно привести символы в порядок, согласный с воззрениями народа, а не с произволом пишущего.

Публікація за виданням:
А.А. Потебня. *Эстетика и поэтика*. М., 1976.

Олександр Потебня

ИЗ ЗАПИСОК ПО ТЕОРИИ СЛОВЕСНОСТИ ПОЭЗИЯ УСТНАЯ И ПИСЬМЕННАЯ

(Уривок)

Народная поэзия. Исходя от ближайших к нам явлений, мы под народной поэзией разумею прежде всего поэзию низших слоев современного общества, слоев, почти не знающих письменности, школы, науки. В этом смысле народная поэзия, как заключающая в себе меньшую долю сознательности, безыскусственна. Она не совсем правильно противопоставляется не поэзии только высших, письменных ученых слоев, но всей словесной продуктивности этих слоев, то есть как поэзии, так и прозе. *Народная поэзия и литература* служат представителями двух различных состояний человеческой мысли, которые относятся друг к другу как степени предшествующая и последующая.

Было время, когда литературы не было. Тогда, как обыкновенно говорится, народная поэзия господствовала (точнее: тогда она была наиболее видным продуктом человеческой мысли) исключительно. Деления слоев на высшие, более культурные, и низшие не было.

Поэтому под народной поэзией мы разумею поэзию всего народа до его разделения на классы, заметно различные по степени культуры. Так как переход от такого состояния цельности народа к его культурной раздробленности по общему закону природы и человеческой жизни может произойти лишь исподволь, то мы должны наперед быть готовы к тому, что охарактеризовать состояния мысли, соответствующие народной поэзии и литературе, можно будет лишь приблизительно. В известных произведениях народной, то есть устной и безличной, поэзии мы должны быть готовы встретить подготовку литературных явлений; наоборот, первоначальные продукты литературы должны во многом напомнить настроение мысли, свойственное народной поэзии. Резким признаком остается только то, что заключается в самом слове “литература”, именно то, что литературное произведение при самом возникновении своем предполагает письменность.

Положение: “поэтический образ *неподвижен относительно к изменчивости содержания*” выдерживает всяческую поверку. Само собою, относительная неподвижность есть относительная изменчи-

вость. В способе изменения образа состоит разница между устной и письменной поэзией.

Давно замечено, что в Европе падение народной поэзии, то есть искажение и забвение ее прежних произведений и отсутствие новых, идет от запада к востоку. Не все роды народной поэзии вымирают равномерно. Вероятно, нет в Европе народа, в коем не сохранилось бы, с одной стороны, остатков или более поздних продуктов лирической народной песни, преимущественно женской, с содержанием более-менее подчиненных музыке, с другой – остатков мифического эпоса в виде сказки, поверья, предрассудка. Между тем эпос, еще в средние века живший в Германии и Франции, ныне сохраняется лишь у финнов, мифические песни коих собраны и соединены в некоторую целость финским ученым Лёнротом уже в тридцатых годах нашего века, и у восточных славян. В Приднепровье дума, вероятно весьма поздняя форма исторического и нравоучительного эпоса, очевидно вымирает. В глухих местностях северной России народ еще пробавляется остатками старинного полуисторического эпоса, не прибавляя к нему ничего существенного. На Балканском полуострове болгары лучшим, что у них сохранилось в эпическом роде, обязаны соседству с сербами, которые сами здесь не представляют единства. Лишь в Боснии, Герцоговине, Черногории и гористых частях княжества Сербии живет еще полною жизнью мужеская эпическая песня, рецитируемая под звуки однострунной скрипки (*гуслей* – на них играют смычком, *гудало*). Здесь до последнего времени в редком доме не было этого инструмента. Почти все мужчины и многие женщины умели владеть им. Между тем в Среме, Бачке, Банате гусли стали исключительно слепецким инструментом, юнацкие песни поются под них только слепцами, да и те предпочитают просить под гусли милостыню. Где общенародные гусли, там и способность воспроизведения “юнацких песен” и создания их велика. Караджич знавал таких, которые помнили до сотни песен, в несколько сот стихов каждая. Важные в историческом смысле события до последнего времени порождали новые песни, не отличающиеся от старых по стилю и красоте. Весьма вероятно, что некоторые из этих песен, записанные Вуком, сочинены теми, от коих были записаны.

В этих местностях встречаем в наибольшей чистоте условия жизни, существовавшие некогда везде, где процветало народное творчество. Эти условия приблизительно таковы.

Масса народа нерасчленена влиянием письменности, школы и науки, усложняющих возможность сосредоточенного, неравномерного и одностороннего развития личностей. Затем – свобода, то есть не столько полное отсутствие угнетения, сколько гнет, не усовершенствованный средствами цивилизации, грубый, действующий больше издали, не разлагающий семейной и общественной жизни, притом равномерный, возбуждающий энергию сопротивления; равномерное распределения достатка, всеобщая бедность (сравнительно со странами более цивилизованными), не производящая, однако, вырождения породы; равномерное по качеству и количеству распределение труда и талантов. Когда при более сложных состояниях общества письменность дает перевес грамотным классам над безграмотными, богатство, умственный труд, созерцательность, а нередко и бездельная жизнь сосредоточиваются в одних слоях, а механический труд в других, низших, то все более склонное к умственному труду, более талантливое и энергичное частью выходит из низших слоев и ослабляет их своим выходом, частью насильственно подавляется и лишается энергии; происходит различие между *urbanum* и *rusticum*, *pagum*, между большим городом и провинцией, деревней, между цивилизованными классами и грубою чернью, несовместимое со всенародным поэтическим творчеством. Где есть это творчество, там нет образованных и богатых, высоко стоящих над массой, но нет и черни; развитие каждой особи разностороннее, гармоничнее, а так как большее нарушение равновесия вызывает больше движения, то и состояние народа там устойчивее, движение его в смысле прогресса или регресса медленнее и равномернее,

Лишь продолжительное преемственное пользование письменностью и ее усовершенствованиями дает личной мысли заметную степень самоуверенности, свойственное нашему времени отношение к прошедшему. Быть может, никогда человек не сознавал так ясно, как теперь, своей зависимости от прошедшего и не считал столь важным его изучение. Но это есть не вера в авторитет как образец для подражания, сознательное или бессознательное признание его важности как исходной точки для дальнейшего движения мысли. История есть *vitae magistra* (латин. наставница жизни) не потому, что прямо учит, как быть в данном случае (такого случая в ней не было), а потому, что избавляет от напрасной траты сил, указывая

на пройденные пути, по которым ходить уже нельзя. Всеобщее господство известного мнения является доказательством не его безусловной истины, а того, что оно уже созрело и готово измениться под напором личной мысли, на нем основанной. Безусловность и необходимость истины, например “все люди смертны”, есть лишь способность мышления из ряда произвольно взятых мыслей извлекать общие признаки.

Наоборот, чем ближе к полному отсутствию письменности и науки, сложившейся раздельными личными усилиями, тем робче личная мысль жмет к авторитету и тем больше склонность жить по *пошлине* (как повелось, по-хорошему, в отличие от более позднего смысла слова *пошлый*). “Что говорят все, то истинно, что все делают, то правильно”, причем самое понятие “все” сводится на околотики и т. д. Что только лично, то ложно и грешно, ибо *vox populi – vox Dei* (латин. глас народа – глас божий). Лучшим хранителем предания, настраивающим на свой лад и все общество, является старчество, само по себе склонное видеть зло впереди и счастье в прошедшей юности (пессимизм и ретроспективность мысли). Поэтому чем дальше назад от науки, тем более замечается склонность к вере в золотой век назад и в возможность возрождения мира лишь чудом.

При господстве этих условий и поэзия хотя и перерабатывает новые впечатления, но “обращена назад, к прошедшему” (9, т. I, стр. 596). Личное произведение при самом своем появлении столь подчинено преданию относительно размера, напева, способов выражения, начиная от постоянных эпитетов до сложных описаний, что может быть названо безличным. Сам поэт не находит оснований смотреть на свое произведение как на свое, на произведения других того же круга – как на чужие. Разница между созданием и воспроизведением, между самодеятельностью и страдательностью почти сводится на нет. Слушающий замечает и запоминает только то, что создано в общем стиле, к усвоению чего он подготовлен; но этот стиль есть общий и в том смысле, что он не исчерпывается мыслью отдельного лица. Услышанное другим при повторении почти неизбежно изменяется не только по форме, но и по содержанию, ибо и сам первый певец, при жизненности народной поэзии, не может повторить песни именно так, как спел первый раз. Таким

образом, *песня* на протяжении своей жизни *является не одним произведением, а рядом вариантов*, коего концы могут быть до неузнаваемости далеки друг от друга, а промежуточные ступени незаметно между собою сливаются. Изменения образа и выражения относятся друг к другу не как варианты рукописи (лучшие – более близкие к подлиннику и худшие – его искажения; этого рода разница появляется, лишь когда отлетела жизнь народной песни), а лишь как одновременные и разновременные, а последние – как предшествующие и последующие. Народная поэзия, как язык, по выражению В. Гумбольдта, не произведение (ἔργον), а деятельность (ἐνέργεια), *не песня, а – помен actionis, пение* (см.: 125, стр. 7). Отсюда видно нередко неизбежное и непоправимое зло того способа закрепления народно-поэтических произведений письменностью и издания в свет, при коем нам дается лишь несколько точек движения, недостаточных для определения промежуточного пути. Для истории и теории народной поэзии необходимо возможно большее число вариантов, выхваченных из течения в возможной конкретности и точности. Критика народной поэзии не может обойтись без указания лучших из вариантов (см.: 64).

Язык, вероятно, навсегда останется первообразом и подобием такого гуртового характера народно-поэтического творчества.

Это положение лишь ограничивается, но не отрицается другим: что письмена, особенно звуковые, наиболее совершенные и свойственные наиболее совершенным языкам, превращая мимолетное обособление мысли в слове в более постоянное, содействуют обособлению личности и усилению ее влияния на язык. Письмена эти частью с самого начала, частью по мере усовершенствования в их употреблении принуждают пишущего разлагать речь на периоды, предложения, слова, звуки, то есть ведут его к раздельному пониманию речи. Раз понятое в том же виде сознательно передается ученику. Сознательный консерватизм в письменном употреблении речи образует привычку, проявляющуюся и в разговоре и отчасти противодействующую стремлению говорящего к сбережению мышечной силы посредством уподоблений, стяжений, сокращений, опущений. В силу этого при других причинах, расчленяющих общество, возникает различие между письменным и устным языком гораздо большее, чем то, которое до письменности было между относительно архаичною ре-

чью мерной песни, пословицы, заговора и немерным просторечием. К различиям грамматическим присоединяются лексические и синтаксические. Пишущий, имея перед глазами написанное и говоря для читателя, может более говорящего заботиться о выборе слов, устранении повторений, обобщении частных для усиления действий речи. Так в письменном человеке – два течения языка, хотя в лучших случаях и не лишённые взаимодействия, но раздельные. Это раздвоение ведет к наблюдению, сравнению, обобщению явлений языка, лишь по степени отличное от строгого языкознания, с особою силою возникавшего каждый раз там, где представлялась необходимость и удобство для сравнения различных наслоений языка или разных языков, как в древней Индии (толкование Вед), Александрии, Риме, в Европе времени Возрождения и в XIX веке. Влияние письменности сходно с влиянием знакомства с иностранными языками: сознание разницы между способами выражения и выражением ведет к наблюдению, что элементы мысли могут быть между собою не согласны и мысли в целом – ложны.

Знание независимо от своей степени ведет к умышленному влиянию на познаваемое. Отсюда мы не без основания относим к известным лицам как известные общие характеры литературных языков, впрочем, заключая обыкновенно а *potiori* (язык Ломоносова, Карамзина, Пушкина), так и известные слова и обороты. И тем не менее в целом мы по отношению к языку остаемся на степени безличного творчества.

При всех условиях литературного языка мы чувствуем бессилие отдельной личности по отношению к звуковым изменениям, забвению и созданию грамматических категорий (а творчество языка и в этом последнем отношении продолжается непрерывно и во всех слоях народа). Но и по отношению к более зависимым от личности сторонам языка, например к выбору, заимствованию слов из старинных, простонародных, иностранных, к изменению значения, к лексическим новообразованиям, к слогу, общество терпит произвол личности, лишь будучи само в ненормальном состоянии, как бывает при начале литератур или их возрождении после долгого перерыва. Так мы ограничиваемся иронической улыбкой, видя, что писатель в простоте души считает полезным и важным сказать “глуп” вместо “глупость” или если ему не дают покоя сложные немецкие слова и он

обогащает русский язык “судоговорением”, “законопроектом”, “чашетрубочкой и чашелистиком”; но не дали бы ходу переводу, понятному только при подстрочном сравнении с подлинником, каковы многие церковнославянские переводы с греческого, бывшие в употреблении (но в каком!) целые века... В организованном обществе с серьезным отношением к литературе слагается и по отношению к письменному языку общественная совесть, чутье пользы, меры и красоты, равно связывающие писателя и читателя. Мысль должна развиваться, стало быть, и язык должен расти, но незаметно, как трава растет. Все, что останавливает на самом слове, всякая не только неясность, но заметная необычность его отвлекает внимание от содержания. Лишь прозрачность языка дает содержанию возможность действовать легко, сильно, художественно. Здесь же причина, почему круг действия литературного языка ограничен, почему известный язык может оказаться дурным проводником мысли в массы и при невозможности преобразования должен быть заменен другим. Само собою, что так как этот другой является, затем, чтобы устранить зло, связанное с непонятностью первого, то он будет бесцелен, если не примкнет к просторечию массы, а начнет с так называемого обогащения ее языка.

Итак, и при господстве письменности нормальный рост языка есть незаметное изменение, подобно изменению образов в народной поэзии. Противоположность безличного и личного творчества сказывается в характере преемственности литературных произведений.

Закрепление таких произведений письменностью сразу отодвигает воспроизведение от нового создания, ибо дает возможность точного повторения и тем предохраняет повторяемое от медленного перерождения бессознательным варьированием.

Преемник воспитывается не только итогами мысли предков, увлекаемыми из общения с людьми (мыслями, как говорится, носящимися в воздухе, никому в частности не принадлежащими), но и произведениями прежних веков, слагаемыми этих итогов, взятыми порознь, произведениями современников и предшественников в их особенности. Чем богаче прошедшее литературы и обширнее пользование им, тем при равенстве прочего разнообразнее могут быть новые произведения.

В частности, сказанное применимо к преемственности поэтических образов. В народной поэзии, несмотря на неизвестное множество промежуточных форм, мы большею частью не можем установить разницы между вариантами и новой песней. И для слушателя личный авторитет певца и авторитет носимого им предания частью неразделимы. Между тем при господстве письменности устанавливается разница в степени прочности и существенности произведений мысли...

Публікація за виданням:

А.А. Потебня. Эстетика и поэтика. М., 1976.

Володимир Шаян

ФОЛЬКЛОР І ДЕРЖАВНИЦЬКА СВІДОМІСТЬ

Володимир Шаян (1908–1974) – людина енциклопедичних знань, яка сягнула висот у різноманітних сферах діяльності: санскритолог, філософ, поет, автор багатьох наукових праць із порівняльного релігієзнавства, з питань української праісторії та відродження української духовності, організатор і перший президент Європейської президії Української Вільної Академії Наук, голова Орієнталістів і Спільки вільних журналістів, заступник голови Британської ліги свободи і ПЕН.

На Гуцульщині молодий жених у весільному обряді називається “князь”. Його “дружина”, себто його весільні друзі-ровесники – “бояри”. Князь із дружиною їде на конях і церемоніальним обрядом запрошує на своє весілля гостей. Прив’язують коней до “опасання” хати, заходять до світлиці, кланяються по-козацьки і кажуть:

“Просили вас батько, просили вас мати, і я вас прошу – прийдіть до мене на весілля”.

В цей найбільший день у житті, молодий легінь немов справді стає молодим князем. І він, і його дружина одягнені в багату традиційну одягу, гідну лицарів-дружинників.

Цей приклад ми подали тому, що і “князь”, і “бояри”, і “староста” – це суто державницькі поняття, що мають свої коріння в старій українській державі княжої доби. Молодий парубок у весільному обряді переживає, персоніфікує, немовби втілює в собі постать чи

образ князя. В той великий день він ніби справжній князь, а його друзі стають підвладною йому дружиною боярів. Усі ті уявлення виразно й очевидно пов’язані із “зразками” з княжої доби. Для самого обряду вони потрібні як вияв прагнення величчя і слави, що повинні характеризувати цей великий день – корону життя: вінець, що його кластимуть на голову князя. І саме тут потрібний “образ” чи “взір” князя і лицарів, як носіїв найвищої гідності, слави і чести. В цей день молодий парубок із благодаті весільного обряду, що його відчуває народ як таїнство, стає “князем”, і саме від того обрядово-таємничого обряду, а з другого боку – державно-традиційного елементу, весілля стає гідним і славним.

Цей маленький фрагмент фольклорного обряду ми подали як ілюстративний приклад, що показує, як зберігалися державні ідеали в українському фольклорі.

В таїнстві Щедрого Вечора бачимо наспівування “молодому соколові” думи про Славу. Про найбільшу славу Святослава, що “блискає мечем – ясним місяцем”, озброюється і збирає соколів-лицарів, йде з ними в далекі землі, щоб “кониками з військом бити ворога”. Князь-герой, що погорджує золотом, а любить гострий меч і зброю.

Нашіптують “молодому соколові”, щоб збудити в нього прагнення до слави. Воно існує, приспане в його душі. Воно ж – основа його метафізичного існування. Цей життєтворчий гін треба пробудити в душі молодого лицаря з допомогою образів про подвиги і славу. Тоді, як завершення його перемог, він одержує... прекрасну дівчину, князівну його мрій.

Впродовж довгих століть уява народу кружляє, мов заворожена, навколо лицарського циклу пригод, подвигів, героїзму лицарів великого князя Володимира. Маємо тут на увазі народні епічні поеми, що процвітали рівнобіжно з літературою у княжих дворах.

Обидві ці форми української літератури нерозривно пов’язані між собою тематикою і – що найважливіше – спільним світовідчуттям та спільними ідеалами.

В новішу добу лицарський цикл народних дум був заступлений циклом козацьким. Емоційна і ідейна пов’язаність з ідеалами козацтва багато міцніша ніж у лицарсько-дружинницькій добі. Традиція зв’язку народної творчості з державними ідеями не переривалася.

Цю саму пов'язаність можна ствердити і в правзорах та взорах української національної ноші, навіть у багатогранності її змін крізь доби і століття.

З цього погляду треба б глибше проаналізувати український фольклор. Але і з поданих прикладів видно, що у фольклорі збереглися традиції та ідеали Української держави, а разом із тим – глибокі, ще не проаналізовані поклади власної духовости, яка постійно виявляється у державницькому й культурно-творчому процесі.

Новітнє вчення про фольклор уже усвідомлює собі складність цього питання, зокрема цікавий під тим оглядом український фольклор.

Перш за все треба сказати, що разом із знищенням Української держави пропали цілі поклади скарбів українського фольклорного мистецтва і культури. Доступними для нас залишилися лиш молодші їх наверствування. Але і в них збереглися основні ідеї, а зокрема свідомість національної і духової своєрідної окремішности нації.

Тут треба підкреслити той факт, що в добу української бездержавности, в час неволі, коли Україна опинилася під тиском інших культурних центрів, українська нація зберегла себе як свідому, окрема від інших історіотворча одиниця, великою мірою завдяки своєму фольклорові. Це ті українські пісні, українські обряди, звичаї, українська ноша, українська писанка, вишивка, колядка, щедрівка, гаївка, чи навіть коломийка, аркан і гопак, українське весілля чи похорон, – вони зберегли своєрідність і свідомість нації. Бо всі ті вияви це не тільки зовнішні форми, не тільки самі краски і сама поведінка, а й зовнішній вияв суцільного світогляду і віри, головню – вияв тієї утаєної красотворчої, життєтворчої та історіотворчої сили, що зберігається на дні душі нації і є джерелом її життя, якимсь таємничим правзором і ідеалом. Цей ідеал безперервний у його творчому вияві, він втілюється у житті нації, в її історії, спрямовує націю до її повного усвідомлення і завершення як цілості.

Тож нічого дивного, що новітнє українське відродження починається разом із свідомим уже плеканням і вивчанням цінностей українського фольклору.

Шевченко також користувався збірниками народних пісень та етнографічних дослідів його безпосередніх попередників, користувався ними у своїй творчості, бо бачив у них велику цінність. В нього

найяскравіше бачимо нерозривну пов'язаність фольклору і національної культури. Так відслонюється таємниця потенцій українського фольклору.

Держава і духовість нації

З накресленим образом самовияву духовости нації ще у фольклорній стадії її культури пов'язане і питання про поняття держави. Духові й культурні цінності кожної нації визначають її місце, значення і роль в історії людства. В історії оцінюється нації на основі їх культури в широкому значенні цього слова. Рівень ідейного піднесення і моральної сили нації стає дуже часто дороговказом для цілого людства. Культурні досягнення великих історіотворчих народів є основою розвитку культури на цілі тисячоліття. Досить згадати тут культуру і філософію стародавньої Греції, що стала наріжним каменем культури й філософії цілої Європи. В такому самому смислі творчість Шевченка – це явище світове.

Найвище призначення держави, цілеспрямованість її метафізичної природи є саме в площині духового і культурного самовияву нації. Висока культура нації – це її розцвіт, корона її життя в історії, що дає доспілі овочі для незбагненого всесвітнього чи космічного процесу творчости.

Отже, найвища функція держави це, без сумніву, духове самовиявлення нації. Але було б непорозумінням приймати вислів “духове самовиявлення” в утертому й вульгарному розумінні слова “духовність”, як заперечення і протиставлення т. зв. “матеріального” життя. Таке протиставлення “духового” т. зв. “матеріальному” є наслідком дуалістичної концепції світу, при чому “духове” розумілося часто як аскетичне відречення від світу і заперечення життя чи потреб тіла людини.

Тим часом Дух і Ідея є такими самими дійсностями, як і всі інші вияви дійсної енергії у своїй метафізичній природі. Всі ці форми вияву “енергій” як багатогранних і багатопроявних складових сил космосу творять разом наш світ, а разом з тим і наше бачення цього світу як світу явищ. Розгляд цього питання веде прямо до найтяжчих питань онтології, а згадка про нього зумовлена konieczністю, щоб уникнути непорозуміння, яке може виникнути в зв'язку з поняттям “духового самовиявлення”.

“Духове самовиявлення нації” означає, отже, гегемонію потужності Ідеї і Свідомості над іншими виявами і середниками життя нації, як – наприклад – земля, рослинний і звіриний світ, що служать для розвитку нації, чи користування іншими видами енергії, що їх добуваємо або з землі, або створюємо в процесі історії. До інших потуг нації належить і те, що популярно зветься біологічною силою або субстратом.

Інші функції держави, наприклад, такі, як оборона т. зв. “фізичного існування” націй, себто самого її життя, від її ворогів, як забезпечення її членами всебічного розвитку – є основою для цієї найвищої мети. В ідеальному образі нашої держави немає місця на суперечність між індивідуальним і національно-державним.

Тут треба виразно зазначити, що основоположна функція держави це не те саме, що найвища функція держави. Для порівняння можна назвати фундамент святині, без якого не можна її збудувати, але він ще не є величавим завершенням її у вигляді купола чи струнких готичних веж. Звичайно, купол не може зависнути в повітрі й мусить мати фундамент.

Для бездержавної нації – маю на увазі націю, яка втратила свою високорозвинену державність наслідком переможної дії ворожих сил, отже націю, яка бореться за свою державність, – ця основоположна функція держави стає найважливішою, немов би метою самою в собі. Зрозуміло, як без фундаменту не можна збудувати купол, так без фундаменту не можна збудувати і держави.

Отже зовсім природним є те, що в період боротьби за державну незалежність і суверенність, коли творяться самі основи держави, завжди ставиться різкий наголос на такі основні функції держави, як захист самого життя нації, себто її біологічного існування, від її ворогів. Це боротьба за збереження т. зв. “біологічної субстанції нації”, що тісно пов’язана з боротьбою за державу, завданням якої є також зберігати свою біологічну субстанцію. Але оборона держави від ворогів, а тим більше сама боротьба за державу, примушують не раз пожертвувати біологічною субстанцією, щоб зберегти життя нації, як нації.

Механічне чи дуалістичне протиставлення “біологічної субстанції” її духовості, часто веде до небезпечного опортунізму, або навіть зради, під претекстом (який, до речі, є самообманом), що саме таким

способом зберігається “біологічну субстанцію”. Цьому опортунізму (чи навіть зраді) дав відсіч Г. Сковорода, цей пробудник пробудників, своїм відомим ученням:

“Знаю, що щадити тіло, але погубиш душу, а це заміна погана. Не знаю навіщо носиш меч, якщо не для боротьби, для якої він зроблений. Не знаю навіщо щадити тіло, якщо щадити його віддати за те, навіщо хто цим тілом одягнений”.

Сковорода дав ясний і популярний виклад ідей Священного героїзму, що є джерелом лицарськості борців за волю України.

Отже, збереження т. зв. “біологічної субстанції” поневоленої нації можливе тільки через повну погорду до смерті в революційній боротьбі нації за її визволення. Біологічні жертви, які складає нація, є необхідні для збереження субстанції її життя.

Чергове завдання нації – це нагромадження дібр і енергії, що сприяють розвитку нації, забезпечують її як цілість і як єдність її творчих потуг. Саме в цьому процесі витворювалися різні форми держави, що були складовими частинами її культури. В цьому смислі держава служить культурі нації і сама вона є виявом її культури.

Справжня філософська аналіза поняття т. зв. “матеріальної бази” навіть у розумінні модерної фізики виявить, що йдеться тут про ділянки енергії і нагромадження енергій. Процвітання культури – це вибухи нагромадженої потенції нації. Національна територія розвитку, або край у фізичному значенні цього слова, разом з експансією чи обміном “добрами” або “товарами”, – це і є енергетична база розвитку нації. Сьогодні це не лише родючий чорнозем, а й всі інші види черпання енергій з надрів матері-землі, включно з атомовою енергією. Звідси випливає і споконвічна боротьба за цю матірню землю, себто за резервуар енергії чорнозему, нагромаджений біологічною силою впродовж мільярдів літ. У своїй найтоншій, горішній верстві чорнозем є також наслідком свідомого плекання його родючої сили споконвічним господарем – племенами чи державами орачів, себто тих, що орють землю.

З найдавніших часів, ще в добу українських родовоплемінних держав, доводилося нам зударятися з різними ворогами України. Часто ці племена, шукаючи захисту, поселювалися на заліснених чи на озерних просторах. Уже в ранній великодержавній добі нашої історії нашим предкам доводилося постійно відвойовувати від наїзників землі,

що споконвіку були зайняті українськими племенами. Найяскравіше виявилось це в добу сформованої великої української держави часів Святослава, сина Ігоря і Ольги. Саме завдяки відвоюванню загарбаних наїзниками українських земель, Володимирові Великому вдалося створити величаву державу середньовічної України.

Конечність самооборони впродовж цілої історії України ще яскравіше увипуклювала ідею держави, як єдиного оборонця життя і волі нації. Ця конечність була тим більшою, що з теренів тодішньої України брали невільників на ринки Візантії, Сирії, Середземномор'я, до Іспанії включно, а навіть до країн північної Європи. Історія цього ловлення невільників ще не вивчена, хоч про неї виразно говорять численні джерела, як старогрецькі, так і арабські з VII–IX століть. Деякі терени України попадали і в тимчасову залежність від міцніших чи краще організованих сусідів (плачення данин, визнання зверхности і т. п.).

Щойно Святослав поклав кінець цьому “постачанню рабів” з України, створивши найміцнішу з тодішніх лицарських всенародних дружин. За свідченням грецьких істориків, дружина Святослава мала 60000 воїнів. Коли взяти до уваги всі походи Ігоря, то слід розуміти цю силу, викликану назріваючими хвилями походів, загально значно більшу, ніж сила одноразового походу.

Тому в нашій історичній уяві носій державної ідеї, її творець і державний муж, нерозривно пов'язаний з образом чи то лицаря-дружинника, чи то лицаря-козака, чи врешті лицаря-героя, лицаря-повстанця.

Особливими характеристичними прикметами цих бойоводержавних формацій були їх всенародність, лицарська братерськість, вірність і беззастережний послух та повне погорджування страхом і смертю. Всі ці прикмети воєнно-лицарської організації були притаманні (хоч може й не такою мірою) лицарським організаціям, відомим в історії під назвою “ордену”. Однак момент лицарського походження з роду в рід, а також майновий стан лицаря, були гостріше, часто аж до виключности, наголошені в орденах західноєвропейського типу. В Україні лицарем міг стати і отой орач, що під проводом князя-володаря захищав свою землю, волю і цілу націю.

Це був наслідок не тільки геополітичного становища України, бо ставлення нашого лицарства до світу і оточення впливає з самих

метафізичних коренів, з ідейно-моральної сфери буття нації, себто з її високого, ще не самоусвідомленого повністю призначення у процесі творення історії людства.

Добро і лад, право і права – в'яжуться в українському світовідчужанні з цією основною поставою нації.

Добро нації – це природний органічний розвиток, лад буття, як ріст і творчість. Зло – це руїницькі сили голодного степу, винищування ладотворців загарбництвом і народовбивством. Зло це також руїницькі сили в народі, які ставлять спротив творенню вищих форм життя нації, обмежуючи поняття індивідуума самоціллю і самодурством його егоцентризму. Саме це й було причиною національного поневолення і рабства, цієї споконвічної язви України.

Одночасно з тим не одне явище в нашій історії було незрозуміле чи оцінене як “зло” деякими нашими істориками, що не збагнули основного процесу і основного завдання української історії. Внутрішня боротьба, наприклад, не все є злом самим у собі.

Якби в нас були такі племена, які не сприяли б відвоюванню українських земель від наїзників, не брали б участі в подвигах князя Святослава, себто в його вияві могутньої сили України в боротьбі проти її ворогів, рабовласників і рабоперекупців, тоді такі племена, існуючи самі в собі й тільки для себе, були б злочинним елементом у відношенні до нашої держави, як вияву волі цілої нації. На жаль, не всі внутрішні справи були в нас такі чіткі як цей приклад, і не все лицарська тимократія – в платонівському смислі цього слова – була одуховлена державною ідеєю, згідно з українським світосприйманням.

Звідси випливало й шукання форми найвищої державної влади, як це бачимо, наприклад, в концепції сенйорату Ярослава Мудрого чи в ідеї абсолютної влади в концепціях Мономаха, або Романа Великого. Проте в усіх таких концепціях лицар України – це не просто організований воїн чи узурпатор, а лицар ладотворець чи правотворець.

Високі ладотворчі й культурнотворчі морально-ідейні якості української нації не могли, на жаль, завершитися найвищим ступенем національної культури, бо саме в той час, коли Почався процес національного самоусвідомлення, українська держава була знищена. По-

чаток цього процесу яскраво бачимо в ідеології “Слова про похід Ігоря”, себто в моменті, коли українська лицарсько-дружинна верства усвідомлює собі свою відповідальність за долю нації і держави. Аналіза згаданого процесу – одне з найважливіших завдань дослідів над ідеологією “Слова”...

Староукраїнську, точніше, середньовічну Українську державу знищено саме тоді, коли Золотоверхий Київ міг почати будування Золотоверхої Святині духовости і ладу нації, включивши лицарство як цілість у суверенне життя нації в державі.

Хоч процес творення своєї власної культури в найвищому розумінні цього слова був силою перерваний, проте треба підкреслити, що ця культура вже існувала і без неї ми не могли б зрозуміти всієї дальшої історії України, зокрема її визвольної боротьби за часів Козаччини і за теперішньої найновішої доби.

Наша боротьба за волю і державність не була і не є намаганням створити власну державу з нічого чи тільки з племен, що в стадії фольклорного розвитку. Ні, завдання наших визвольних змагань було і є відновити Українську державу і провідники наших визвольних рухів повністю усвідомляли і усвідомлюють собі, що це боротьба за спадщину прадідів – за їх землю, велику культуру, історію і традиції. Українська нація не вела і не веде цієї боротьби як бездержавний безбатченко, який в племінній стадії життя пробує вперше сформувати свій якийсь державний лад чи його зав'язки.

Ні, українська нація має вже свою високу старовинну культуру й історичну спадщину і сама спроба ворога загарбати їх викликала смертельну образу і спротив, мобілізувала сили до боротьби, наслідком чого маємо новітнє відродження України, а зокрема визвольні змагання за відновлення Української держави.

Отже, наша національна культура була державно-творчою силою, її спадщина це не тільки сама традиція, а й творча сила, що проявляється в усіх виявах нашого життя і боротьби. Національна культура виявляється не лише у збережених пам'ятниках літератури чи мистецтва. Вона збережена перш за все як спадщина життя у його безперервності, в містерії дійсності існування нашої душі, а не тільки як свіжо помальована табличка без змісту; вона зберігається як таїнство душі – життєтворчої сили самого життя, а духовим життям як його праосною.

В цьому смислі наша культурна спадщина це не тільки мотив, а й саме право наше, як українців, мати свою суверенну державу. Це також категоричний імператив душі українця.

Фольклор на сторожі свідомості нації

“Я на сторожі коло їх поставлю слово!” – сказав Шевченко. І це “Слово” – це “Логос” Геракліта, Платона, метафізична основа Буття. “Логос” містичного вчення гностиків, спопуляризоване в Євангелії Іоана, де воно ідентифікується з сутністю бога. Це Слово, що було Богом на початку створення світу.

Примітивне вивчення Шевченка звужує таке його пророче розуміння “Слова” до звичайної функції української мови. Так якби Шевченко не написав “Тризни”, де навчає про друге народження, як духове воскресіння “із Слова Бога Живого”.

В Шевченковому розумінні “Слово” – це світотворчий зміст, програма нації в історії, зов її душі й духа, основна сила творчості і життя самої нації. Воно, це “Слово”, висловлюється не тільки в самій мові, а й у збірності того всього, що зветься мистецтвом і духовістю нації.

Так зрозуміле “Слово” проявляється перш за все у фольклорі нації, ще у фольклорній стадії її розвитку. Таким чином нам легше зрозуміти і роль фольклору в збереженні національної свідомості.

Фольклор сам по собі, в своїй первісній самочинній природній формі, є виявом зав'язків свідомості й духовости народу на світанку їх формування. Оригінальність культур різних народів і рас можна вивести з її зародкових стадій саме на основі фольклору. Під побільшуючим склом модерного досліду можна показати і “проформи” пізнішого національного мистецтва народів у “примітивній”, себто первісній формі народного мистецтва. Попри всю анархію доби шукання в модерному мистецтві можна відмітити і його радикальний поворот до первісного, оригінального, джерельного, самопроявного “примітива”. Зразки для численних модерних шедеврів сучасної скульптури находимо... в археологічних музеях. Поза цілим тим процесом є усвідомлене шукання того, спонтанним виявом чого є фольклор: модерне мистецтво шукає, отже, праформ і змісту цінностей в “оригіналах” фольклору.

Проте було б непростимою помилкою змішувати фольклор української нації з фольклором племен ще в стадії формування народу. Ні, український фольклор є виявом розв'язаної стадії нації, яка вже оформилася у власну державу, як національно свідому спільноту, і яка, рівночасно, в розвитку своєї національної духовності й культури продовжує зв'язок із своїм фольклором.

Первісні племена полян, радимичів, в'ятичів чи дулібів уже були свідомі того, що вони належать до великої Української держави зі столицею в Києві. Ця свідомість допомогла їм позбутися своєї племінної окремішності і злитися органічно в єдину українську націю. Очевидно, це сталося не відразу, а в довгому історичному процесі, в якому можна знайти і показати залишки племінної окремішності, але загально вже можна говорити про свідомість державної нації, яка має свою виразно окреслену й окрему від інших державно-національну культуру Руси-України.

Герої народних билин, казок чи легенд уже знають, що їх осередок, їх святиня – це Золотий стіл Володимира, “Красного Сонечка” в Києві. І бачимо як народні лицарі сходяться до цього осередка, бо там їх слава, їх честь і життя, там їх володар.

Існувала ціла література епічних поем у стилі поем Бояна, що про них і нині так документально свідчить “Слово про похід Ігоря”, як теж численні відблиски цієї літератури, заховані в літописах.

Все це не можна назвати культурою “примітивного фольклору”, тим більше, що це була культура цілого народу, а не тільки однієї родово-лицарської його верстви. Микула Селянинович так і славиться саме своїм селянським родом, та й інші лицарі билин і легенд приходять до Золотого столу Володимира від свого плуга. Проте всі вони із славного свого роду.

Дослідники українського фольклору, а ще більше історики літератури, які недооцінювали державно-творчого значення фольклору, вчинили кривду українській культурі, намагаючись вкласти її у прокрустове ложе чужинецьких понять, схем і норм цінностей.

Михайло Грушевський цілком слушно включає усну словесність в історію української літератури. Це і є скарбниця української літератури. Західноєвропейська історія літератури охоплює тільки ті пам'ятки, що написані відомими авторами. Але ж і народна література, “писана” чи “не писана”, є виявом духового життя нації, вислов-

леного мистецьким словом, саме “красним словом”; вона виконувала успішно своє завдання у відтворюванні ідеальних зразків поведінки, характеру, емоцій і світосприймання, не гірше, ніж писана література, яка перед винайденням друку була доступна тільки вузькому колові людей. Отже вже сама основа розподілу на “писану” і “неписану” літературу має тенденцію понижувати цінності “неписаної”, себто словесної літератури, як меншевартісної. Крім цього історія тільки “писаної” літератури відгороджує її від джерел, себто від всенародної творчості попередньої доби чи теж і сучасної, із якої двірські поети черпали безсумнівно цілими пригорщами.

Тут слід відмітити ще одну характеристичну української культури переддержавної і “передлітературної” доби. Вона повністю була виявом передхристиянської України. віддзеркалює тодішній світогляд нашого народу. Зокрема його обряди були пов'язані з календарем соняшного циклу Божественности. Цю віру християни назвали “поганською” від латинського слова “паганус”, себто – сільський, народний. От же, була це віра сільського люду, що відрізняла його від віри двірсько-міщанської верстви, яка скоріше прийняла зразки християнської віри з Візантії.

Вже Нікейський Собор погодився з існуванням поширеної обрядовості, зокрема з календарем соняшного циклу й культу соняшного Божества, що у вигляді мітраїзму був масово поширений серед римських і візантійських легіонерів. Так постало своєрідне двоєвір'я, в якому в навірствування старого календаря вкладено християнський зміст. Тоді, власне, “Дієс Наталіс Соліс Інвікті”, себто день народження Непереможного Сонця, проголошено Різдом Христа. Подібно і в інші свята старого календаря вкладено зміст християнських подій чи чинів святих.

Це саме явище повторилося і в Україні, де витворилося своєрідне перемішання двох релігійних культів, відомих в історії української духовності як т. зв. “двоєвір'я”. Але ж двоєвір'я поняття пізніше. З погляду багатовидності культу Божества перед тим не було ніякої суперечності в прийнятті якогось нового аспекту прояву Божественности чи назви Бога, яка походить від старослов'янського чи навіть від загально-індоевропейського слова-поняття. Прикладом такого “двоєвір'я” є культура і світогляд автора “Слова про похід Ігоря”, де світ стародавніх божеств є не тільки

поетичною прикрасою поеми, а й світовідчуванням та світорозумінням самого автора.

Новітні дослідники старовинної української культури, віри і фольклору показують, як пиняво поширювалося християнство поза княжими столицями. До такого висновку прийшов, як дослідник передхристиянських вірувань, митрополит іларіон у своїй праці п. заг. “Дохристиянські вірування українського народу”.

З проявами двоєвір'я християнська церква вела нещадну боротьбу. Наслідком було те, що – з одного боку – зникали або й винищувались дохристиянські обряди і звичаї, як цього, наприклад, домагався пізніший теоретик даного напрямку Іван Вишенський, а з другого боку, на ці звичаї наверстувалася тоненька верства християнізму. Фольклор знайшовся упослідженим, як щось нижче, народно-селянське, засуджений у смислі морального знецінення, призначений на знищення. Так пропала “неписана” література самої ж лицарської доби, література типу поем Бояна чи поем “Слова про похід Ігоря”, хоч саме “Слово” збереглося, можливо, завдяки його християнським елементам, бо ж зберегти літературу серед історичних бурь і розгромів можна було тільки в монастирях. Крім цього священича верства володіла тоді міцніше мистецтвом письма з доби візантійських впливів і книжним знанням християнізму, започаткованим солунсько-болгарським діалектом, що став відомим під назвою церковнослов'янської мови.

Все це не тільки не сприяло збереженню неоцінених скарбів фольклору, а навпаки, спричинилося до його знищення. Крім цього, поки закінчився процес християнізації села і народу як цілості, нашу державу навістила катаклістична трагедія – насамперед монгольський розгром і залив Східньої Європи, а потім нищівні удари і загартбництво гібридної Москви.

Настав довгий період залежності нашої держави від чужинців та включення її в систему інших держав (Литви і Польщі), а далі – доба неволі й бездержавності. Саме в такий важкий час український фольклор відіграв й нашої історії роль зберігача української національної свідомості, культури й традиції.

Ми пережили добу зради частини нашої провідної верстви, що шукала собі місця в чужих державних системах. Найганебнішим прикладом цього є привілеї і титули від московського царату. Провідна верства полонізувалася або московщилося.

Не будемо тут деталізувати цього сумного процесу, відомого навіть з популярних і неглибоких книжок про історію України. Перший Сковорода прагнув спинити цей процес, висміюючи “матеріалізм”, себто погоню за добрими коштом зради інтересів нації, та “мавпування” чужих культур у наслідуванні чужих зразків поведінки і чужих норм цінностей.

Сковорода був пробудником пробудників, що започаткував добу ідейного і морального відродження України.

Проте ще раз підкреслимо, що в цей важкий час бездержавності і неволі роль Шевченкового “Слова”, що його він поставив на сторожі народу, відіграв український національний фольклор з усіма своїми наверсткуваннями, зокрема зберігаючи пам'ять про велич і славу Української держави часів Святослава і Володимира. Саме згадані постаті нашої історії найчіткіше записалися в пам'яті народу. Отже, разом із плеканням залишків чи основ “проформ”, цей наш фольклор поневоленої, але державної в минулому нації, стає формою захисту і збереження національного “Я” в неволі.

Могутні потенції нашої нації так сильно виявлені в українському фольклорі, що він сам по собі і сам у собі став своєрідним мистецтвом поневоленої нації. Українська нація зберегла своє існування завдяки своєму фольклорові не тільки як т. зв. “біологічна субстанція”, а також як окрема національна духовна одиниця. Саме тому український народ міцніше ніж будь-який інший прив'язаний до своїх обрядів, співів, звичаїв, ноші та інших різноманітних форм нашого фольклору.

Зрозуміємо також, чому інші європейські народи, наприклад, англіїці, майже втратили увесь свій фольклор і сьогодні їм доводиться шукати за ним у самих залишках і рудиментах. Це тому, що в процесі державної культури нової доби функцію збереження національної свідомості перебрала на себе писана історія та “писана” форма літератури або філософії. Також у сфері віри маємо тут діло з далеко міцніше посуненою християнізацією, при чому англійський християнізм виявив себе у формах національно-державної незалежності – в протестантизмі чи у вигляді державної Англіканської церкви (“Черч оф Інг'лянд”), де голова держави є, принаймні номінальне, головою церкви. Фольклор як виразник свідомості чи культури нації став зайвим. Він зберігся тільки в рудиментарній формі, напри-

клад, в танці, який має виразну магічну зафарбу, що така характеристична для саґ і мітології кельтського циклу. Але такі зв'язки і таку його природу відкривають лише глибокі знавці природи фольклору.

Для української нації фольклор був потрібний як органічний вияв духово-ідейного життя, головно селянства, цього заповідника життєвої нації, з якого виростали українські лицарі та герої. Тому нас зовсім не дивує, наприклад, той факт, що – крім ідейного і політичного проводу, що складається з української Патріотичної інтелігенції – маса українських героїв-повстанців Походила саме з тієї селянської верстви, як в найчистішій формі фольклору зберегла свою національну душу і свідомість. Це немов перевтілені українські лицарі з часів Святослава і Володимира, що перші відгукнулися на клич наших предків.

Культура державних націй

Державні нації в період своєї державности в новітній історії мали можливість плекати і так яскраво виявити свою національну свідомість, що вона стала частиною їх щоденного Життя. Англійський письменник Конан Дойл, описуючи переживання одного з своїх персонажів під час відвідин Вестмінстерського храму, вкладає йому в уста такі слова: "Нація, яка має таке минуле, може бути спокійна за своє майбутнє".

Сьогодні вже немає такої певности, чи англійська нація може бути так самозадоволено спокійна за своє майбутнє, але знаємо, що національна свідомість англійців завжди зміцнювалася і зміцнюється саме через відвідування Вестмінстерського собору, де спочивають усі великі творці британської нації, королі побіч поетів і письменників. Це перш за все Галерія безсмертних. Подібне значення має і Лондонська твердиня ("Тавер оф Лондон"). Національна свідомість англійців настільки міцно закріплена, що вони сприймають її як бездискусійні прикмети їх патріотизму і державницької лояльности громадян, їх партії не різнилися (принаймні, дотепер) між собою у питанні самої державности, а лише в способах управління цією державою та в практичних питаннях політики чи життя народу як нації. Король став інституцією і символом їх традиції та державнос-

ти одночасно. Щойно в новіші часи, під впливом комунізму-большевизму, деякі групи намагаються підважити цю націоналістичну свідомість британців та їх всенациональну державницьку концепцію.

Можемо собі, напр., уявити завоювання Франції чужою державою на короткий час (як наслідок воєнної дії), але не можемо собі уявити, щоб навіть у неволі французька нація втратила прикмети своєї національної окремішности, виявленої передовсім її мовою і культурою.

Отже, довша чи коротша доба державности нації закріплює почуття національно-державної окремішности, утворює всеохоплюючу національну свідомість, завершуючи той процес не лише національною літературою, а й цілою системою мислення і світовідчужання у мистецтві та філософії. Така нація навіть у хвиливі неволі не загрожена небезпекою денационалізації чи національної асиміляції під владою займанців-завойовників. Прикладом тут може бути Франція під гітлерівською окупацією чи навіть Польща під двократною московською окупацією. Польща, чи то в повній неволі за царату, чи в політичній залежності за сучасного квіслінгівського режиму, не виявила і не виявляє (за малими виїмками) податливості до денационалізації. Їй не загрожує втрата мови чи цілої національної культури. А це тому, що нації, які пережили період своєї державности в новітню добу, настільки сильно розвинули і закріпили своє почуття націоналізму, що націоналізм чинить їх відпорними на всі ворожі спроби знищити їх, хоч би це було в неволі чи в підданстві. Культура таких націй має за собою довгий період кристалізації і закріпилася в монументальних системах всенациональної культури. Це, отже, і є культура державних націй.

Українська нація, як ми вже згадували, мала також свій період державницької культури, але дуже давно, ще в добу раннього середньовіччя. Доба козацько-гетьманської державности була коротка, до того ж неспокійна, під знаком кривавих війн, отже не було можливості встановити й міцно закріпити національну культуру новішої доби, себто культуру такого типу, як її мають інші європейські народи – французи, іспанці, італійці чи британці.

У процесі формування національної свідомості в державних умовах завжди важливу роль відігравала література як форма культивування мови, встановлення норм поведінки, етики, зразків характеру,

світосприймання та реакцій супроти оточення, врешті – національних ідеалів і національної свідомості.

Хоч кожна з національних культур має своє власне обличчя, проте подібність історичної долі, приналежність до того самого циклу історії, до тієї самої раси і геополітичної сфери, призвели до витворення явища спільноти чи подібних певних форм, жанрів, стилів і проблем літератури. В цьому значенні можна говорити і про спільність європейської літератури в її абстрактних аналізах історичних зв'язків у порівняльному досліді. В такому смислі й українська література належить до європейського циклу історії літератури.

Характеристичною прикметою згаданого циклу є перш за все спільна праісторична база мовної і культурної індоєвропейської спільноти, а далі – спільне користування здобутками і спадщиною грецько-римського циклу. Впливи грецько-римської культури видно не тільки в добу ренесансу, коли вони були наочні, а й впродовж цілої історії європейської культури, зокрема її найвищої форми – ідеалістичної філософії Європи. Не менш важливими в тій ділянці були впливи більш спорадичного характеру з боку орієнтальних культур, але вони, залишаючи свій непроминальний слід, ішли головно через грецько-римський світ. Тут маємо на увазі добу переселенських впливів і масового поширення в Європі релігії мітраїзму.

Завдяки тому, що християнізм був спроможний склонювати й асимілювати як здобутки грецької філософії, так і здобутки орієнтального струму в історії релігії, а також фактові, що він зумів пристосуватися до місцевих тенденцій і державних форм, – християнізм став однією із спільних прикмет національних культур європейського циклу.

Українська література, крім загальноєвропейських струменів проникання, що випливали зі згаданої спадщини, мала теж свої власні шляхи пов'язань з іншими літературами, які впливали на неї, як теж, рівночасно, сама впливала на ці культурні процесії.

Публікація за виданням:

Володимир Шаян. Віра предків наших.

Т. І. Гамільтон, 1987.

Ксенофонт Сосенко

СТАРОУКРАЇНСЬКЕ РІЗДВО-КОЛЯДА

(Уривки)

Ксенофонт Сосенко (1861–1941) – вчений-етнолог, письменник, сходознавець, лікар, священник. Закінчив Львівський університет: теологічний, філософський та медичний факультети. Володів французькою, німецькою, російською, турецькою, арабською мовами. Основні праці: “Культурно-історична постать староукраїнських свят Різдва й Щедрого Вечора”, “Про містику гагілок”, “Генеза Козаччини”, “Дніпро та Придніпровщина”.

Староукраїнське Різдво

Передріздвяний святочний час

Як свідчать етнологічні записки²⁹³, відбуваються через два місяці²⁹⁴ перед святом Народження Ісуса Христа різні українські народні містерії. Ці містерії не мають зв'язку з ідеологією свята Різдва Христового. Вся містика передріздвяного часу на Україні не має нічого спільного з християнськими віруваннями, а навіть те у ній, що з впровадженням християнства на Україні зістало з ним мимохіть зв'язане, не має з християнськими ідеями ніякої спільноти. Не можна також ототожнювати українського передріздвяного часу з римськими брумаліями, що менше-більше припадали в тім самім часі року, бо нічого з того часу не нагадує брумалій (ані слідуючих колись після брумалій вакханалій з культу Діоніса й Геліоса). Час колишніх брумалій не покривається з передріздвяним часом, бо цей триває двадцять днів довше. Нема нічого спільного українським передріздвяним містеріям з культом сонця у Греків і Римлян: час того культу був обмежений на найближчі дні до 25-ХІІ, тобто терміну зимового навороту сонця, а їх містерії та всякі екстравагантії були чужими для української культури. Проф. Михайло Грушевський пробуючи пояснити українське передріздвяне святкування брумаліями, які, мовляв, були поширені між Тракійцями в добу українсько-тракійських взаємин, стверджує на кінець, що з цих брумалій нема в українських передріздвяних обрядах ні сліду. Різдвяні ж маскаради, ігрища й екстравагантії в час самого Різдва Христового, популярні

на полудневім Сході й Заході в добі народження Ісуса Христа, що змішалися відтак з святоріздвяними тамошніми обрядами, мають в собі виразний вислід культу сонця та офіційних двірських ігрищ в честь імператорів (*vota i pr.*). На Україну дійшов з них лиш далекий відгомін. Вони як чужі культурно, не змогли усунути ані давніше, ані тепер, мимо культурної еволюції на Україні, староукраїнських культурно-історичних принципів. Вони остали на Україні непопулярними і хто глядів на ці святоріздвяні ігри, з закраскою солярного культу, спостеріг, що вони не відповідають загальному народному святочному настроєви і хоч схристиянізовані, толеруються народом як щось накинене й чуже, що викликає душевну дисгармонію й разить як християнина так українця. Одні лиш містерії римських Сатурналій схожі в децім з українськими різдвяними традиціями, та Сатурналії суть зовсім іншого культурно-історичного типу ніж солярні римсько-грецькі містерії, і вони не вплинули на українські традиції, лиш є з ними схожими задля рівнорядного культурно-історичного становища давнього народу римського й українського.

Не покривається український передріздвяний час і з іранськими святочними періодами в місяцях падолисті й грудні. Український доріздвяний період триває значно довше і українське Різдво припадає в далеко пізнішій речинці, ніж іранський головний святочний день грудневого періоду. Але не згоджується староіранський доріздвяний час і з церковним християнським, бо зачинається – як побачимо – о три тижні скоріше від нього. З всього того виходить ясно, що на Україні час перед Різдвом в народнім святкуванні має власний календарний закрій. Він має і окремі українські, а не іранські, провідні ідеї і вся ідеологія його виходить переважно українською. Виступають при тім провідні ідеї доріздвяного часу так виразно, що дозволяють догадатися ідеології самого Різдва, повчають про неї і упереджують нарід на стрічу грядучого великого свята та святочними днями й релігійними містеріями витворюють для цього свята належний настрій. Опираючись на зібрані дотепер етнографічним матеріалі думаю, що зможу тут ці провідні ідеї українського передріздвяного часу з'ясувати.

Початком цього часу і його першим оповіщенням вважаю день 26.X стар. ст. (8.XI н. ст.), присвячений народом св. Юрови. Християнська Церква (східна) не присвячує цього дня тому святому, мабуть для того, щоби не йти занадто невільничо за думкою старовіць-

кої народної релігії, бо присвятила вже св. Юрови день 23.IV ст. ст. (6.V н. ст.); натомість установила в сей день свято св. Димитрія, котрий з св. Юрієм творить аналогічний тип Великомученика. Святого Юра вважає український нарід патроном домашньої худоби. Його головний святочний день (23.IV ст. ст.) вважається святом розвиненої весни, в котрім може нарід виганяти безпечно худобу на зелене пасовиско, віддаючи її під опіку св. Юра. Півроку опісля, дня 26.X стар. ст. (8.XI н. ст.) віддає нарід знов худобу під охорону св. Юра, щоб її боронив перед вовками, бо худоба вступає тоді в зимовий період року й виставлена на небезпеку нападу вовків. Впадає в очі ідейний зв'язок цього акту, віддання худоби під опіку українського патрона весни²⁹⁵ й культурного героя, з пізнішими українськими містеріями з худобою в грудні, (т. зв. полазництвом), а відтак на Різдво, Новий Рік і Щедрий Вечір. Мотивом одних і других є культ худоби і утіха, що її сотворив Господь. Вважаю, що ці мотиви є оригінально українськими; та мимо того звертаю увагу, що вони мають спільні ідеї з іранськими святами в сій порі року. Справді, як оба свята св. Юра, так і прочі релігійні містерії з худобою в грудні і січні не опираються о календар іранський, але йдуть своїм календарним порядком: Весняне свято Юра припадає в пору розвиненої весни без зв'язку з іранською астрономічною солярною орієнтацією; те саме можна ствердити про свято Юра на початку зимового періоду (26.X-8.XI). Обидва свята мають чисто господарсько-релігійні мотиви; грудневі та різдвяні містерії з худобою не вражають також ніякою чужиною. А все таки, як календарні так і релігійні іранські паралелі суть вдаряючі. Варіант першого іранського свята припадав на початок падолиста, – ближше не означають іранологи, в яких днях це було, – а день св. Юра-Димитрія припадає як раз в перших днях падолиста. Святочний період цього іранського свята в пам'ять сотворення неба триває 45 днів і кінчиться святом Творця дня 22.XII (нов. ст.). І той самий день закінчує святочний, 185-денний період іранського свята на пам'ятку сотворення звірят та є з того мотиву днем хвали Творця. Дійсно, є згадані релігійні українські містерії з ідеями іранських свят дуже близькі. І релігійні настрої селян як староукраїнських так староіранських, з приводу щасливого посідання худоби, мусили бути тотожні; тому й теми і речинці свят були подібні. А, що в українським святі Різдва, мимо широкости його

теми як свята різдв світа святочна ідея радості з посідання худоби і вдячності для її Творця не вважалася в Українців малозначною й послідною, свідчить про це многота колядок (ціла окрема партія в збірці Вол. Гнатюка!) – про творче розмножування Господом господарської худоби і про радість народу з того приводу. Тому то – дуже таки можливо, що колишні взаємини народу українського з іранським причинилися до спільного розвинення іранських та українських релігійних ідей і утвердження речинців свят з культом худоби в обох народів. В цім переконують нас і далші досліди про український передріздвяний час.

Передріздвяний спеціальний календар

Містерії упереджуючі й пояснюючі грядуче свято

Другим святом, сигналізуючим наближення Різдва, є св. Михайло – 8.XI. стар. ст., 21.XI. нов. с. Воно слідує в чотирнадцять днів після св. Юра-Димитрія – і по части також може бути вважане за комбінацію староіранських і українських мотивів, яка дійсно могла мати місце, коли згадаємо тактику християнської східної Церкви, що всюди поборювала іранські свята християнськими – і так мабуть і на Україні зробила, з оглядом рівночасно і на українські свята. Місяць падолист в другій половині – і грудень в першій половині, т. є. час від 15.XI. до 15.XII., був у Іранців присвячений вогневи як духовному еству. Вогонь був на Ірані одним з архангелів божих: yazata²⁹⁶ – і мабуть оцій ідеї архангела протиставила Східна Церква Архангела Михайла (на образах з поломінним мечем) – і установила його свято якраз в падолисті. З іранською думкою про святість вогню зійшлася староукраїнська різдвяна ідея про вогонь – і воду – як творчі містичні чинники при різдві світа. Про вогонь, як творчий елемент, свідчать передріздвяні містерії з вогнем, про які буде зараз бесіда; в колядках вогонь виступає також – раз як духове ество в постаті голуба, що дише вогнем; другий раз як таємні животворчі іскри, що враз з водою мають творчу місію; інший раз в астральній тріаді й її символи горіючій восковій трійці як небесна творча сила, що спричинює боже благословенство. Оці містичні сили, вогонь і вода, це найчастіші мотиви колядок і щедрівок. Все те згадую з огляду на святочні містерії з вогнем і водою, які починаються вже в

передріздвяним часі – і з огляду на їх неначе вістуна, св. Михайла. Чотирнадцятого дня після св. Михайла, т. є. 21.XI. ст. ст. (4.XII. н. ст.) приходить головне свято передріздвяне, християнське “Воведення в храм Пр. Діви Марії”, а староукраїнське містичне уведення народу у передріздвяні святощі – і починається містеріями з вогнем і водою. Три дні опісля приходить кінець біжучого містичного місяця (на св. Катерини), а за місяць слідує св. Вечір перед Різдром. *Тут належить звернути увагу на дуже важну містику з передріздвяного часу, саме на: люнарну символіку і прояви люнарного культу, спрямовані до грядучого свята і зв'язані з ним.*

Звертає увагу ось що: Український передріздвяний час поділений на періоди – тижневі й місячні, які своїм розподілом зраджують дуже давню календарну місячну систему і давню люнарну містику. По друге: цих тижнів і місяців є подвійний цикл. Один цикл спрямований до Різдва (Коляди), другий до Щедрого Вечера. І так: 1) від св. Юра (Димитрія) до св. Катерини (24.XI. с. ст. 7.XII. н. ст.) минає один місяць; а від Катерини до Різдва другий місяць; 2) від св. Михайла до 20.XII. н. ст. минає місяць, а від 20.XII. до Щедрого Вечора (19.1. – Йордан, свято) минає другий місяць. Серед того вдареє ось яка календарна люнарна норма і люнарна містика, однакова для свято-різдвяного й щедровечірнього циклу, яку маркують християнські свята, що очевидно поставлені були колись проти неї задля християнізаційної акції: від св. Юра (8.XI. н. ст.) до Воведення (4.XII. н. ст.) іде період 27-ми днів, відтак три дні доповнюють місяця (з днем св. Катерини); а від св. Михайла (21.XI. н. ст.) до св. Варвари (17.XII. н. ст.) минає також 27 днів, а потім три дні доповнюючих місяця. Річ у тім, що окремі святочні дні маркують 27-й день і кінець місяця, і що ті святочні дні без огляду на християнську релігію грають в народній містиці велику роль. Так: свято Воведення, як згадано, є 27-им днем різдвяного місяця і одним з найважливіших в передріздвяній містиці; по нім свято Катерини 30-ий день, це день окремих містерій зі спеціальними мотивами, еротичними. Вага цього дня (Катерини) єсть ще у тім, що він має свій тижневий антипод у дні св. Андрея (13.XII. н. ст.) з містеріями на таких самих мотивах. Також день св. Варвари, як 27-ий другого тижневого циклу, є днем спеціальних релігійних і філософських міркувань на теми астрологічні, а за ним слідує третій день, св. Николай, – та

третій від св. Николая, а вступний нового місяця, день св. Анни (Непор. зачаття Пр. Д. М.). Як побачимо, обидва ці послідні дні є святочними з давніх релігійних мотивів, іменно обидва як “полазні” з культом молодника домашньої худоби й молодіжи, передовсім молодих хлопців, що як нова, молода, твар, навідують того дня хати. А св. Николай з культом особистим, як виріжнена мітологічна постать – культурний лицар народу (Kultur-heros), по всій своїй характеристі – народний прадід і речник народу перед Богом; якого особисті прикмети аналогічні до християнського святця Николая, але нарід хоче видіти в нім (тим більше) того, котрого на св. Вечер спеціально величає в культі прадіда-дідуха. Тому день св. Николая є призначений ще спеціально варенню пшеничного пива, задля свята Збору в другий день Різдва, бо тоді, у всенароднім, а властиво у великородиннім цім святі, всі почування народного Збору зв’язані з предками, чи прадідом. Отже в сих календарних комбінаціях є феноменальне отее, що календарний місяць, в складенні: 27 днів + 3 дні, є останком пре історичного обчислення місяця на Сході а передовсім в Ірані, де числоно тижні по дев’ять днів, а місяць ділено на три тижні з додатковими трьома днями, т. зв. епагоменами, що приявляли послідну астрономічну фазу місяця в часі трех ночий новю)²⁹⁷. Ці три дні очевидно були колись зазначувані в місяцях передріздвяного часу *староукраїнськими* святами з мітологічною закраскою, окремо для різдвяного, а окремо для щедровечірного тижневого циклю. В другім місяці кожного циклю вони були зазначені вже самими головними святами – святам Вечером і Щедрим Вечером та днями попереджувочими їх і слідуочими після них, а полученими разом святочними містеріями.

Буде стверджене дальшою студією, що з астрономічними фазами місяця лучено на Україні здавна велику многоту мітологічних образців та символів; що з фазами місяця є зв’язана символіка Щедрого Вечера та всіх щедрівок, а й більша часть колядок є основана на люнарних мотивах. А з цих місячних фаз є нів осередною точкою около котрої збираються люнарно-мітологічні фантазії й велика часть релігійних почувань староукраїнських. Тому й не диво, що скрізь таємничу заслону передріздвяного – й щедровечірного часу проглядає оця люнарна містика й символіка.

В люнарно мітологічнім календарі передріздвянім маємо виразну вказівку, що між мотивами староукраїнського Різдва й Щедрого Вече-

ра були й мотиви люнарного культу. Це, як сказано, ствердять також колядки й щедрівки. Бо вони приявляють найважливіший доказовий матеріал про староукраїнську релігію та її мотиви. Заки будуть колядки й щедрівки в цім напрямі використані, зазначую з цілим натиском – і ставлю це як тезу, не підлягаючу сумнівові, – що всі вони попри традиції староукраїнського реального життя дають собою і мітологічні образці. Проявляють вони невичерпане багатство традиційних староукраїнських ідей, що кидають нині світло на староукраїнське культурно-історичне життя. Зміст колядок і щедрівок є доказом їх старовіцького культурного характеру, бо проявляє нам не нинішні, а пракультурні та первісні ідеї, між якими релігійні й культові займають передове місце, бо світо, яке вони звеличують, має переважно релігійний характер. Але й суспільних і господарських традицій є в них багато. Тому ж покликуючися в оцій студії на колядки й щедрівки, або напроваджуючи їх, все буду вважати їх за культурно-історичні документи, що свою доказову вартість власним змістом оправдають.

Коляда

Дідуха звуть також Колядою. Коли вносять на св. Вечер сніп пшениці, або жита чи іншого збіжжа, називають цей сніп Колядою. Окрім поданого вже пояснення, що Дідух це символічна постать Різдва і що його звуть Різдвом для того, бо прадід це мітичний культурний лицар і приносець культурних дібр; а саме Різдво, як різдво світа дає народови перші культурні здобутки: збіжжя, пашню, звірину і пр. і через те уявляється народові доброприносцем і якоюсь ідеальною фігурою, – має Дідух ще особливу роль зображування кожного з цих благ, які Різдво приносить, та висловлення собою усіх святочних мотивів. Тому звуть його Колядою, бо Коляда це друга технічна назва різдвяного свята. Значення Коляди як свята повинно би виходити з її імені. Походження того імені темне з лінгвістичного й етнічного огляду і лишень з його аплікації при різдвяних містеріях і обрядах можна робити здогади про його значення й етнолінгвістичну приналежність.

Отже називають колядою: 1) саме *свято* різдвяне, як згадано попередньо; 2) Дідуха – прадіда, що є мітологічною постаттю свята; 3) називають Колядою настільний колач або хліби на святій Вечери.

Ми побачимо нижче, що тим колачем чи тими хлібами складає нарід свою приміційальну жертву Богови, – 4) це святочна жертва. Було сказано вище, що святовечірний хліб називають Корочуном і що це не тільки символ особи прадіда, але і тих первісних культурних здобутків, які приписує нарід прадідові. Таке саме значення – 5) символу культурних первісних здобутків, виражених загально “хлібом”, мав і хліб-коляда. Як переконаємося з опису святої Вечери, колач і хліб це есенціональні її артикули. Вони появляються на ній як найкращі, ідеальні, здобутки і в багатшій формі: як хліб з чаркою сирого меду на ній, пшениця з медом (кутя), хліб печений на меді (медівник) – звичайно в подібій великих виплітаних медівникових звійд²⁹⁸. Це святочне сполучення двох артикулів поживи, хліба і меду, є висловом ідеалу первісного українського рільника й пасічника разом і вважається народом колядою *par excellence*. Пшениця, мед та віск і бджоли є особливо ідеалізовані колядками про сотворення світа. 6) Називають Колядою два або три хліби святочні разом, зі спеціальною їх символікою як фігури асталної тріади: місяця, сонця і зорі, або: місяця, сонця і Господа, фігури небесних святовечірних гостей. З оцими то символічними хлібами обходить господар хату, своє подвір'я та стайні з худобою. 7) Називають колядою святовечірні хлібні дари: одні з них призначують на пожертвування для церкви, другими обділюються взаємно з дальшою й близшою ріднею, відносять як “коляду”²⁹⁹ або “вечерю” своякам, кривним, убожині, приятелям.

Хлібом-колядою обдаровують колядників-співаків, яких уважає нарід за небесних посланців або за святочних духовників. 8) Називає отже нарід колядниками цих ідеальних своїх духовників-піснярів, які суть уособленням старовіцьких українських традицій і мрій про послів небесних, звіщаючих народові велику світову містерію, тайну різдв світа і появу Господа. Постаті тих колядників зливаються в уяві народу з мітологічною астральною тріадою, що приходить в гостину до ідеального господаря. В дивнім загально поширеним і всією народною психікою заволодівшим містицизмом різдвних свят оці духовники-колядники стають в очах народу оповиті таємним німбом святости, – вони самі собою приявляють первовічні небесні явища, себто астральну тріаду. Їх називає нарід “божими служеньками”, трьома небесними товаришами, трьома братами, королями. Прикладів є повно в колядках³⁰⁰. Вони звіщають народові давні

тайниці світа, приходячи в гостину до господаря несуть йому благословенство для роду і плоду і всяке добро і щастя від Господа. В кінці 9) називаються колядами або колядками святоріздвяні старинні пісні, що проголошують та поширюють між народом провідні ідеї свята коляди, всю його містику, весь його релігійний чар і зміст.

Це багатство й велика різноманітність ідей, які містяться в українським понятті імені Коляди, наводять думку, що ідеологія коляди це українська народна властивість і що саме ім'я будучи таке близьке до душі Українця, коли не є українського походження, то було Українцями колись засвоєне і зовсім націоналізоване. Та, твердження це колідує з тим фактом, що імені подібного як українська Коляда, вживає кільканадцять інших народів для означення деяких святоріздвяних феноменів – і з загальноприйнятим поглядом етнологів, що основою імені (укр.) коляда, *koleda* (польс.) і прочі суть римські *calendae*, яких святочний час і обряди враз з римськими *Brumalia*-ми й *Saturnalia*-ми, припадали менше-більше в той самий час, що християнсько католицькі свята Різдва Хр. змішались з християнськими обрядами і передали їм своє ім'я – календ. Я хочу понизше довести, що ім'я коляди, календа, чи коленда, не має і тіні цього культурного значіння. що римські *calendae*; що це ім'я коляда навіть у відмінній подібій у чужих народів зближене ідеологічно до українських святоріздвяних ідей, – і ще раз ствердити, що римські свята, передовсім *calendae* й *brumalia*, не могли мати з українською Колядою нічого спільного культурно, бо староукраїнське свято Різдва є під оглядом культурно історичним далеко раніше; а тим самим також ім'я коляда, що містить в собі весь ідеологічний зміст свята, мусить бути старше, чим *calendae*. Першу частину цієї тези можна вирішити через перевірку значення слова коляда і йому подібних, у цих народів, що його вживають. Подаю перегляд форм, значення й святочного застосування цього слова у згаданих народів, після дослідів пок. академіка А. Н. Веселовського³⁰¹. Я поділив би ці народи на дві групи: одна, яка вживає цього слова однозвучного з українським, – друга, в якій це слово зближене звуково до латинських календ.

І. ГРУПА.

1. Українці: Коляда – свято; хліб як символ. Коляда – святочний хлібний дар; те саме: колядь, як *collectivum*. Коляда,

колядка: *пісня* святочна *калина*³⁰²: свят. *пісня* і святочний дар.

2. Білорусини: коляда – святоріздвяна *пісня*.
3. Москалі, Великорусси: колядская *пѣснь*.
4. Чехи й Словаки: *koleda* – *пісня*.
5. Словінці: *kolednica* – св. різдв. *пісня*.
6. Болгари: колида, колада, коляда – *пісня* і *дар*. До тої самої категорії різдвяних термінів треба зачислити болгарський і сербський *бѣдник* і *бадняк*, бо їх ідеологічне значення рівняється подекуди з колядою:
7. Болгарський *бѣдник*, *бадняк* – свято Різдва або його навечеріє; також: різдвяний хліб; заклад *бѣдник*: різдвяне горіюче поліно;
Сербський *бадняк*: різдвяне горіюче поліно.
8. Литвини: *kalėda* – дар, милостиня.
9. Маляри: *koleda* – збірка дарунків, колекта.
10. Сицилійці: *carènnuli di Natali* т. є. 12 днів перед Різдом, після яких вгадується погоду кожного місяця в році.
11. Провансальці: *caligneau*.

II. ГРУПА.

1. Болгари: коленде
2. Поляки: *kołęda* – святор. *пісня* і *дар*.
3. Французи: *tsalenda*, *chalendes*, *charandes*, аналогічне до албанського *colendre*; французьке: *charendar*, т. зв. “королівський хліб”.
4. Провансальці: *chalendas*, *chalendal*; *colinda* (новий рік³⁰³)
5. Абхазі: коланда (новий рік³⁰⁴)

З порівняння виходить, що форма “коляда” в уживанні народів значно перевищує форму другу, подібну до римських *calendae*. В українській формі, окрім виключно українського значення імені коляда як свята різдва світа і культу прадіда, бо такого значення коляда у інших народів, навіть славянських, зарас не має, – вживається у всіх народів I-ої групи ім’я коляда або колядка, *kolednica*, як назва різдвяної пісні. Крім того означає це ім’я в Українців різдвяний хліб, колач; у Болгарів цей хліб названий *бѣдник*, але він тотожний з укр. колядою в її символі прадіда і zarazом як “заклад *бѣдник*” т.

е. різдвяне горіюче поліно, враз з сербським *бадняком*, проявлює прадіда. Крім того коляда в Українців, Болгарів, Литовців та Малярів є тотожною з святоріздвяним дарунком. Оригінальною є окрема українська назва коляди – *калина*, що дає привід до окремих культурно лінгвістичних здогадів, які сходяться з понизше поданим (вавилонське *kalu*). Звертає увагу, що мимо звукових різниць українська коляда, виражуюча різдвяний хліб і різдвяний дар, схожа своїм значенням з албанською, яка також означає різдвяний хліб і дар, а при тім ідентична в своїм обряді роздачі хліба 10–15 літним дітям з новорічним українським обрядом³⁰⁵). А ще більше інтересне те, що українська коляда схожа своїм значенням різдвяного хліба з французьким *charendar* т. є. королівським різдвяним хлібом.

Ми бачимо при тім усім, що в ідеології коляди і прочих аналогічних назв нема ніякої ні лінгвістичної ні ідеологічної схожості з римськими *calendae*, хіба у сій загально понятій ідеї, що – у Римі було народне свято і тут є народні свята. Натомість оказується отес феноменальним, що французьке *charendar* і албанське *colendre* є немов відгомонам староіранської фрази. Іменно: староіранське *xʰar verbum*, (чит. хар, – в є ледви чутне), значить: споживати, з’їдати (*geniessen verzehren*) заживати: їсти або пити. Кавзативно: давати кому їсти, пити. *Infinitivum*: *xʰarətəə*, *xʰairyan*. *Xʰarənti* значить: заживання, їдження, пиття (*Geniessen. Essen, Trinken*); ново-перське: *xʰal* значить їда. Варіант до *xʰar* подає *Pahlavi*: *xʰardan*; новоперське: *xʰarad*. Ми бачимо, що звуково й ідеологічно (як хліб і пожива) фрази французька й албанська покриваються з іранськими. Та найважливіше тут отес, що наведені староіранські фрази вживалися не лиш про звичайне споживання страв і пиття напйтків, але і про релігійне споживання святої, містичної, страви, про акт символічний і спасенний, який мав придбати вірному безсмертність. Проф. Christian Bartholomae завважає в примітках до слова *xʰar*³⁰⁶) – що вдвох місцях Авести є бесіда про харчування таємною поживою, сакральним мясом, яке дає людям “*Yima*” (Йіма, або Йам), полубог, мітичний володар майбутнього спасенного віку: хто тоє мясо від Йіма прийме і спожіє, той стане безсмертним. Коли подумати, що український святоріздвяний хліб є символом прадіда, то аналогія з святочним мясом Йіма поглибитись ще більше, бо як прадід так і Йім є мітологічним добродійним лицарем – (*Heilbringer*). В кожному

разі святочне їство й пиття, чи в Українців, чи у Французів, чи загалом у всіх святкуючих народів, набирає з повисшої точки огляду окремого освітлення. І чи не буде іранська ідея містичною *x' arenti* чи-то *x' al*, – хоч би лиш як окремий святочний мотив, основою технічного імені *charendar*, *colundre*, а послідовно й коляди, окрім інших культурно-лінгвістичних задатків, які не є виключені у тих словах.

Виходить з повисшого порівняння і з поширення назви Коляди між многими далекими географічне і чужими собі культурно народами, що оця назва взята цими народами з спільного, чужого, джерела. Під римські культурно-релігійні мотиви вона не підходить, вже більше під староіранські, але й тії не покриваються з святочною ідеологією кількох згаданих народів, а найменше з українською. Отже мусило бути те джерело інше і мусило воно вдаряти таким сильним культурним ключем, що йому не могли опертис численні народи. З давен-давна була культурна сила з Орієнту, і я хочу звернути увагу на те старинне культурно-релігійне огнище, котрого проміння сягало в якийсь безконечний округи, бо всюди в т. зв. старім світі знаходяться сліди ділання й культурні округи тої давньої сили. Це вавилонсько-ассирійський культурний центр. Одну з пам'яток його впливів ми бачили: українську передріздвяну калету, як вавилонську назву місяця (*A-ji*) в ролі нареченої сонця: *Kallatu*. І хоч на калеті є лиш вавилонська назва, а мітологічна ідея українська є відмінною, то все таки звертає увагу, що назва калети є майже однозвучна з колядою, а одним з староріздвяних символів є хліб і мед, (подібно як з хліба і меду складається калета) і проявляє прадіда та його двійника місяця. Таким же вдаряючо подібним до коляди іменем є вавилонське *kalu*, що значить духовник (*Priester*) і *ka-lu-ti*, що значить духовенство (*Priesterschaft*³⁰⁷). Зваживши цей незвичайно високий і вселюдний підйом релігійний в староукраїнським різдвяним святі; зваживши тую всенародну участь в многоті релігійних містерій, цей молитвенний настрій тисячи колядок, це загальне почуття потреби активної жертвенности, – яке слово могло б здаватися українському народови влучнішим для названня його великого свята і всіх святочних містерій, як не згадана вавилонська фраза *kalu* й *ka-lu-ti*, т.с. духовенство з постійною службою Богу, – наколи оця вавилонська фраза була йому відомою; а цього можна здогадуватися, бо Староукраїнці,

мешкаючи на Підкавказзі й над Чорним морем були до вавилонського культурного центра зглядно дуже близько. Тому якраз можна вгадувати, що вавилонська фраза *kalu* й *ka-lu-ti* це прототип імені Коляда. Може вона затрачена в пам'яті народу що до свого походження, але не забута через атавістичні почування як ідея *вселюдного* *покликання до служби Богови*. Як могли бути відомі цілому старинному світові ірансько-халдейські Маґи, так могло бути відоме загально, в старині – і до української відомості дійти – ім'я *ka-lu-ti* духовенства могутньої і культурної держави.

З цього виходило би, що слово Коляда виражає активний культ і вселюдний релігійний настрій народу, народний душевний зов до релігійної служби Богу. Може й тому є в українського народу в великій пошані інституція колядників (*ka-lu-ti*), ревних служивців старого культу. Впрочім на полуднево-східне походження імені колядників може вказувати й інша ідея. Вірменські *Qoveleaesn*, народні піснярі розкажчики старовірменських епосів, є аналогічними до українських колядників – і назви одних і других виглядають також на лінгвістичне споріднені³⁰⁸). А культурно-історичні взаємини Староукраїнців з Вірменами є дуже поважною проблемою.

З повисшого розгляду культурно релігійних мотивів свята й імені Коляди та з порівняння їх з останками передхристиянського культу в народних різдвяних мотивах інших народів, виходить, що ідеологія свята Коляди не тільки інша, але культурно й історично далеко старша, чим ідеологія римських календ. Установлені Юлієм Цезарем вони були властиво лиш промультяцією нового солярно-люнарного календарного систему; а що найбільше були святом нового року після зимового *solis conspectus*. З римськими календами були злучені культові свята Сатурналій та Брумалій³⁰⁹) – і одинокі Сатурналія з помежи цих трьох римських свят були ідеологічно в части подібні до староукраїнського свята Коляди. Бо Сатурналія були святочним спомином первісних культурних переживань римського народу й культом Сатурна і його жінки Опс як народних культурних лицарів і добродійців. Сатурналія дають лиш деяку аналогію до староукраїнської Коляди, а не суть з нею ґенетичне зв'язані. А Брумалія, з святочним волокитством народу і маніфестуванням розбурханих еротичних почувань були типовим святом сонця з культом розплодового сексуального гону; отже святом

культурно-історичного типу далеко пізнішого, чим староукраїнське свято Різдва і Коляди.

Святий Вечер (продовження)

Варіанти містерій

Крім обряду почину св. Вечера через внесення у хату з появою першої зірки святочного снопа збіжжя, бувають і інші обряди, особливо на Гуцульщині. Святоріздвяна ідеологія Гуцулів не різниться основне нічим від ідеології усієї України. Релігійна ідеологія староукраїнська була і є та сама від Карпат аж по Кавказ, як в Західній Україні так і на усій Придніпрянщині. Про це свідчать колядки з усіх сторін України, які суть тотожні, приміром, в Чернігівщині й на Гуцульщині. Це буде видно наглядно в примірах колядок і щедривок, якими буде оперувати нинішня праця і на яких буде зазначене місцеве їх походження. Так і в обрядах св. Вечера на Гуцульщині являються провідні ідеї ті самі, що всюди на Україні, а лиш локальне забарвлення є у них інше.

В Космачі (на Гуцульщині), як тільки покажуться зірки на небі, зганняє ґазда худобу до одної кошари, а ґаздиня засвічує в хаті; потім виймає ґазда „столове вікно”, бере під паху *перший хліб*, який ґаздиня упекла, веретено у ліву, а сокиру у праву руку, обходить з тим три рази обійстя, при тім за кожним разом стає перед „вібраним вікном” і каже: „Добрий вечер!” – на що відповідають хатині: „Дай Боже здоров’я!” По сім висказує, з почуттям спасенної активності містичної години, побажання, щоби, як тихо і мирно, ні тучі ні бурі ні грому, нема на св. Вечер, так аби їх не було у цілім році; а дикі звірі, щоб не налаштували маржини. Відзивається власно, що затикає роти і пащеки цих звірів залізними обручами й залізними ключами, щоб не їли його худоби. Говорить повен віри в силу св. Вечора та немов її речник. Опісля замикає усі ворота й двері і входить у хату. Від тої хвили не сміє ніхто з хати виходити. Хліб, що його держав ґазда в часі згаданого містичного акту під пахою, засушують і дають худобі з *вуглем із живої ватри* і сировицею³¹⁰ і³¹¹).

Звертаю тимчасом увагу на деякі моменти в описаних містеріях:

1) Вийняття столового вікна (т.є. вікна з стіни, вздовж якої стоїть святовечірний стіл) символізує впускнення святого Вечера до хати, між рідню; воно вказує zarazom, що нарід той св. Вечер персоніфікує і вважає його духовим єством, а це нагадує згадану попереднє персоніфікацію „Різдва” сивим голуб’ям. При тім є вийняття столового вікна і мабуть спогадом первісних пракультурних обставин життя, коли хатніх вікон не було.³¹²) 2) Перший хліб в обрядовім обході ґазди довкола хати є очевидно жертвою неназваному духовому єству, а тим єством може бути хіба то та вища сила, до котрої апелює душевно та чується інею скріплений ґазда, що виконує згаданий обряд. Дальші святочні обряди розвивають ближче ту ідею і вказують, що цією силою є найвище єство, яке спричинило різдво світа: в цих обрядах повторюється оця хлібна жертва і проявляється виразно жертвою приміціальною (це ж перший хліб, який ґаздиня упекла). 3) Містика з веретеном є зовсім аналогічною з передріздвяними містеріями з лняним чи конопляним сіменем, з прядінням конопель в ночі перед Воведенням і з різними містеріями з повісмами в часі різдвяних свят та в інших святочних хвилях, про які було попереднє писано. Вона в’яжеться з культурою льону і конопель, як дорогоцінних і найперших культурних здобутків, а також з культурою вовни на Гуцульщині.

Містика з сокирою чи топором, в правій руці, при обході хати, є культом прадідних ловецьких та господарських практик. Топір, це первісний господарський знаряд пракультурних людей. Доказом цього палео- й неолітичні кремінні викопалиска топорів всякої подобі. У Гуцулів топір є головним орудником ловецьких та господарських здобутків. Топором полую Гуцул на звірину – і топором спускає з гір деревину на доли та вимінює її за хліб з поділля. Обряд з топором має без сумніву зв’язок з старинною традицією і є релігійним актом. Його релігійне значення виступає дуже виразно при аналогічнім обряді, який буде наведений тут понижче.

З містикою з топором в почині св. Вечера є тотожний вистріл з пістолету в деяких сторонах Гуцульщини: „Як уже добре смеркнеться, (описує Вол. Шухевич, ор. с., ст. 11), виходить ґазда з хати, стріляє з пістолету на знак, що час на тайну вечеру. На той знак, або почувши його від сусіди, перебираються усі у чисте лудинє, почім бере ґазда каганець з ладаном, обходить і обкурює 3 рази хату до-

вкруги...” Цей сигнал є якраз маніфестацією одвічного ловецького призначення Гуцулів, споконвічних ловців дикої звірини і змагунів зо звіриною. Є він виразом кипучого в їх душі ловецького завзяття. Знаменито ілюструють це згадані вище застерігаючі промови супроти диких звірів, в часі обходу газди довкола хати з хлібом і топором. Лук і топор були з давен-давна ремеслом Гуцулів; оспівують їх та ідеалізують гуцульські щедрівки. Нині заступає первісного лука пістоля та кріс, а топорець остався й до сьогодні ловецьким знарядом Гуцулів та ознакою їх ловецької справності. Заразом є він мітольогічним символом – виразом культу місяця молодика, що буде можна справдити при розгляді мітольогічних елементів в щедрівках опісля; а не забудьмо, що місяць є в українських віруваннях символом пра-діда.

Релігійний обряд, з яким нерозлучно іде в парі містика з топором, а який хотів я продемонструвати, належить вже до тих, що зачинають святу, тайну, вечерю. А є оця тайна вечеря найбільшим релігійним актом староукраїнського Різдва. Тому належало би описати за початком усі дії цього великого акту.

Свята Вечеря

Вже було вказано в розділі про передріздвяний час, як нарід задалегідь приготавлиється до Різдва; духовними і обрядовими практиками присвоює собі наперед ідеологію свого великого свята та старається настроїти для нього свою душу й свої почування. Та з особливим пієтизмом приготавлиється нарід до найбільш містичного й найдивнішого зі святочних актів Різдва – святої, “тайної”, Вечері. Вона сама собою має характер свята, глибоко релігійного і всю суспільність зворушуючого – зарівно ідеали народні, релігійні, як і суспільні та господарські займаючого. На тій Вечері мусить бути вся найближча і найширша рідня; у ній бере участь кожна родина в народі і увесь нарід посполу; під острахом будучого нещастя, позбавлення божого благословенства й утрати на будуче родинного зв’язку. старається кожний Українець бути на святій вечері – і вся рідня про те дбає, щоб нікого з-поміж неї на тім святі не забракло. Цей святовечірний обов’язковий збір приявляє одну з найповажніших народних традицій; це ідея великородинного і усеpleмінного збору, що була

давно заповітом і переказана зістала од рода в рід як народний імператив. Се імператив усіх первісних племен, подиктований потребою об’єднування племені для самозбереження, для скріплення племінних традицій і зв’язків. Освячений авторитетом релігійних мотивів і обрядів ставав законом і так перетривав тисячоліття та стався вродженою племінною потребою. Приміри цієї ідеї можна до нині видіти у народів природи Сходу або Полудня. Класичний її примір дають якутські *usuah*, кількократні в році свята народного Збору, злучені зі спеціальним святом кумису і загального угощення жертвенним м’ясом домашньої худоби, якої придбанням тішитися ціле плем’я. Такі самі свята є досі у народів природи глибокого Полудня; цікавий примір дає плем’я *Galla* (в північно-східній Африці), про яке буде нижче ширша бесіда. Таким самим святом по своїй ідеології були й римські Сатурналії, — оцим ближчі до староукраїнського свята, що були також висловом почувань рільничого народу. Ми переконаємося довідно, що українське різдвяне свято має старі племінні мотиви й традиції, аналогічні з святочними традиціями згаданих народів; але і спостережемо, що українські мотиви свята виходять передовсім з почувань релігійних, основаних на найдавніших традиціях, мабуть старших ніж традиції племінні, – бо про перші релігійні почування людства.

Було вже згадано про найважніші релігійні приготування до св. Вечера й святої Вечері, між ними про заготовлення живого вогню (в Гуцулів “живої ватри”), сигналізованого ще в передодень свята Воведення, а зладженого досвіта в день св. Вечера. Нарід зазначає ним свою віру в світотворчу акцію вогню і ненастанну його творчість; а при тім хоче висловити думку, що як цей вогонь дав почин світові так спричинив і перший ріст усіх плодів земних, що дають такий благословенний пожиток для народу. Бо оці плоди земні, а свої – після традиції – найперші й найкращі культурні здобутки, приносить нарід в жертві Богови у своїй тайній вечері. Тож з незвичайним пієтизмом приготавлиється нарід до цього релігійного акту. Кілька днів наперед роблять газдині лад у хаті, білять, миють і прибирають її. Господарі порядкують на обійстю, вичищують стайні, – а що особливо звертає увагу, миють та чешуть худобу, стараються, щоб вона була вся на св. Вечір в загороді та брала участь в святі і в тайній вечері. Це відзиваються в душі народу його колишні первісні

почування для худоби, коли він перший раз її придбав і мав утіху з її створення. З пієтизмом приладжують ґаздині до тайної вечері, “уського хліба”, що Бог уродив”³¹³, миють біб, фасолю, сушениці, сливи; вибирають, обов’язково, найкраще зерно пшениці на “Кутю”, причиняють хліб, стараються, щоб мати живу рибу на традиційну святовечірню юшку та студенець з риби, або мочать сушену рибу; готовлять “росівницю” з капусти та борщ, б’ють сім’яний олій, труть мак, щоб добути макове молоко, приготровляють страви з всякого зерна збіжжя. Між тою зернистою стравою на першій місці повинна бути пшениця, т. зв. “кутя з медом і маком”, а у горах: ячмінь з олієм, або медом, т. зв. “логаза”, або овес з медом; також пшоно “наряжене” олієм, горох наряджений олієм та часником; завивані капустяним листям “голубці” з пшона, або іншого зерна; а в горах і на Підгір’ю лущена кукурудза: “кокоші”. Страв має бути обов’язково 12; з них надбирає відтак ґаздиня зі святовечірного стола 9 страв задля збірної святочної жертви й молитвенного акту з почином св. Вечери, який буде зображений нижче. З усіх 12 страв (з “усього хліба”) бере ще перед вечерею ґаздиня по ложці та пече з него книшик³¹⁴), щоби відтак засушивши його дати худобі на св. Юра, коли будуть виганяти її на зелену пашу. Усе те готується на святочній живій ватрі; на ній готовлять теж горівку з корінням, або з калиною і такий трунок має своє окреме святочне означення. Про містичне значення деяких родів святовечірніх страв, як: пшениці, логаз, голубців, риби, конопляного олію, маку, меду і часнику, буде опісля бесіда. З перегляду готовлених святовечірніх страв видно, що це самі первісні і як найпримітивніше зготовлені середники поживи. На перший погляд впадає в очі, що це господарські здобутки такі, які людина збирала колись в пракультурній добі свого життя, беручи те, що самосівно родила земля, а чоловік надбав, збирав і пожиткував. Примітивне зготування святовечірніх страв демонструє первісне зготування народом земноплідів на прожиток. “Перша вечеря” це біб – кажуть у Гуцулів, коли господина, посоливши його вносить насамперед на святовечірній стіл. Відтак ідуть фасулі, сливи, сушениця, – знов сама первісна городовина й садовина. Пшениця, варена цілим зерном і заправлена медом, це також найпримітивніше в світі зготування страви. Те саме треба сказати про ячмінь, або овес, з медом або з олією; так само про пшоно, т. е. *обтовчене* (опихане)

зерно проса. У Гуцулів називають варену пшеницю “дзьобавкою”; це очевидно для того, що колись їлося її, дзьобаючи т. є. вибираючи зерно за зерном та жуючи. Подібно з вареною лущеною кукурудзою, яку називають Гуцули “кокоші” мабуть тому, що її вибирається їдючи по зерняти, як збирає зерно курка кокошка. Це ж усе тепер не конечність – а традиція. І мимо цього примітивного зготування й споживання, це великий дар божий – і за такий треба його вважати та споживати святочно, молитвенно і з почуттям дяки для того, хто їх сотворив і народів придбав. (Найвисше Єство – прадід, Дідух). Подібно споживають досі мандрівні Араби-Бедуїни, зернисту пшеницю як святочну страву, частуючи нею гостя, *дзьобаючи* її відповідними шпильастими прутиками³¹⁵). Яка дивна аналогія і які можливі й чудні культурно-історичні порівняння і висновки. Мало хто може звертає увагу на те, що святовечірню пшеницю з медом називає український нарід кутею, а кутя це арабське слово “*kut*” (кут), що значить пожива, страва (Nahrung, Speise) в кращому розумінні слова. На перший погляд: який зв’язок ідей арабських з староукраїнськими? А однак ж він показується в староукраїнській ідеології релігійній частіше і на нього прийдеться нам у дальшій студії не раз відкликуватися³¹⁶).

Перед самою св. Вечерею застеляють стіл сіном (“отавкою”) і під стіл накладають сіна. По конах (рогах) стола кладе ґаздиня по голові часнику, або зубчики його, т. є. поділивши часник на його природні, біленькі, криві як серпики, зубчики. По при часник насипає ґаздиня по жмені конопляного сімені,³¹⁷) а відтак накриває стіл білою скатертю. У Гуцулів накидують на стіл під скатерть усякого іншого насіння. Поверх отави під столом кладе господар ярмо, або цілу упряж з коня; в багатьох сторонах кладуть під столом на сіно плуг та інше знаряддя господарське з заліза – взагалі кидають різне заліззя. Декуди кладуть плуг або борону на Дідуха на покутті хати, що в дійсності має те саме символічне значення і є культом прадіда та його культурних здобутків. (сіна, соломи, збіжжя, та господарських знарядів). Очевидно, тут перемішані вже часові періоди та степені культурних здобутків. На Гуцульщині кладуть на столі під скатерть, ножиці, перев’язані волічкою та перев’язують волічкою перехрестя під столом, яке стіл вдержує, виражаючи при тім побажання, щоби дикі звірі худоби не нищили, а стіл був усе повний заставою. Ця містика дуже нагадує

згадані вже словацькі містерії на “крачуна” – з краканням, т. є. торганням вовни з овець перед св. Вечером. Містерія з ножицями – очевидно, до стриження овець, – бо перев’язаними благословенною вовною, та з перев’язаним вовною, перехрестям стола, подібно як обрядове сторгування вовни з овець на крачуна, відноситься до пам’яті прадіда та його культу задля первісних культурних здобутків, які йому приписує нарід. Вовна, волічка, повісма льняні та конопляні, – це таке благословенне культурне добро, що лиш щастя приносить; і на нім як добутий святости опирає нарід свої надії та щасливі мрії. А Дідух – це перший господар, перший скотар, культуropriносець, і все й на кожному місці в свята – ідеал народний. Чи не свідчить це про провідні думки Різдвяного свята: благословити первосвітні часи – і події та святкувати їх пам’ятку?

Господиня вносить святочно хліби й колач, укладає хліби в два ряди, а поверх них кладе колач і дві топки соли. Буває, що вносить і ставить на стіл хліби і колач, а відтак пшеничну кутю малий хлопчина, “невинна душа”. Відтак бере господар каганець і ладан та обкурює тричі хату в округи. Почім господиня переціджує насамперед біб, солить його і кладе у мисці на стіл: це є “перша вечеря;” за бобом кладе рибу, варені пироги (з *пшеницею*), голубці, сливи, дзьобавку – пшеницю з медом, бараболі “ржижені” олієм і товченим часником, вар (з сушених овочів), горох з олієм та часником, пироги з маком – і інших до 16 старовіцьких, попереднє згаданих, страв. Вважаю сакральним число 9, або 14, також 12 страв – про мотиви таких чисел скажу опісля, – а остальні числа страв вважаю за повторення згаданих страв, іно в іншій зготовленні; а бараболі як недавній культурний здобуток, вважаю за додаток без традиційного значення, але подані в тій самій, що інші страви релігійній інтенції.

З кожної з цих страв набирає господар по трохи у корито, домішує муки або рису, солить – і несе худобі, яку всю зігнав попереднє до одної загороди – і дав кожній худобині покушати “тайної вечері”. Благословить худобу хлібом, доторкаючися хлібом до голови худоби, та маже їй медом межи очима хрестик³¹⁸). В кого є пасіка, йде до бджіл і дав їм покушати сити з меду.

Оте пам’ятання про домашню худобу і віддання їй першенства в поживанні святої вечері характеризує велике благородство душевне українського простого народу, який бачить у худібці твар божу та

своїх помічників і приятелів. Воно вказує, як не забуває нарід старовинної традиції про це, що різдвяний вечер є також святом худоби й її створення. З цього огляду має угощення й благословення худоби вид окремого культурно-релігійного акту.

Все, що далі діється перед св. вечерею є неперервним, суцільним, родинно-племінним релігійним культом. У нім роль духовника сповняє рівнорядно жінка господиня з своїм мужем-господарем. Це вказує на пракультурність традиції, що походить очевидно з доби рівноправності мужа і жінки в родині³¹⁹). Властиво починався цей релігійний акт попереднім окадженням хати через господаря та обрядовим внесенням святовечірніх хлібів і колача та зложенням їх на столі, а перерваний він був інцидентом благословення і угощення худоби.

Господар бере малий хліб “кокуцик” та маку на кружочок, а в черепок або яку іншу посудинку накладає грани й ладану та обходить з тим ціле обійстя й усі закутки, іде до комори, на під, словом – “усюди, куди ходи люди”. Часом обходить все поле. Обкурює все ладаном та посипує всюди самосівним маком, виголошуючи промови та заклинання, що їх уважають враз з іншими святовечірніми промовами, українські етнографи за магичні акти. Приміром промова: „як відьма не годна визбирати того маку, так аби не годна пошкодити худобі”. Я вважаю всі акти святого Вечера за чисто релігійні і культурні традиції, а так звану магіку за вираз індивідуальних почувань і поривів темпераменту... Так ось у наведеній вище фразі про відьму, головну ідею приляє самосівний мак, первісне господарське добро, предмет настільної жертви (в кути, в окремих поданнях як страва, і в печиві) – а разом символ великої розродчости. Посіваючи його господар немов висловлює свою молитву, щоб худоба множилася як самосівний мак; а гадка про відьму, про злу шкідливу силу – знаходить на нього неначе несподівано. Аналогічною містерією до посівання господарем маку по обійстю, є посівання дівчатами на св. Андрея конопляного насіння, з побажанням, щоби вийшовши заміж бути такими плідними й родючими як коноплі; або – посипання святовечірнього стола конопляним сіменем через господиню, матір родини, – сім’ї. Сівке насіння є символом розсівності й розродчости родинної й господарської, – ідеалу первісних родів і племен та й українського народу. І сьогодні ідеалізує укр. нарід родинне й госпо-

дарське розмноження; свідчать про це повисші обряди та співають про це всі колядки й щедрівки.

В кожному разі дається запримітити, що релігійний і молитвенний настрій горює в святовечірніх містеріях і є первісним та чисто українським мотивом святочним, а магічні та ворожбитські поведінки, – наколи їх такими вважати – це пізніші святочні додатки, мабуть перейняті від племен Сходу і Полудня, з якими укр. нарід був у зношеннях. Такі додатки чужі ми стрічатимемо в цій студії частіше, а при їх аналізі завжди скажеться, що вони не схожі з основною ідеологією свята.

За той час поки господар освячує ціле обійстя, мусить бути у хаті святочний, молитвенний настрій, – усі чекають тихо. Іно господиня є діяльна враз з курсом розпочатої релігійної акції. Вона світить свічки і *збирає у нову миску* (за яку не можна у місті торгуватися) *потрохи “усякої вечері”, але лише з дев’яти страв*; на верх кладе колач, а в середину один пугарчик з медом, другий з водою, а на колач накладає оріхів та яблук і чекає на прихід господаря. Той, повернувши у хату, бере в одну руку приготовлену жінкою миску, а в другу сокиру і виходить ще раз, затворивши за собою двері. Серед двора стає і говорить оці знаменні слова: *“На свят вечір родив’ємся, на свят вечір хрестив’ємся! Пречиста Діва на золотім крижмі мя держала, у змиєвім озері мя купала”*³²⁰. – Чи може бути ще сумнів, що святий Вечір є по думці народу містичною добою Різдва світа, коли то і чоловік народився? Цілий мітологічний образ, який проявляється в повисшій святочній оклику, не має в собі нічого з ідеології християнської мимо двох християнських фраз, за те – глибоку мітологічну символіку, на яку хочу звернути нижче увагу. По сім відклику до свого містичного народження у святий Вечір, в почутті святості своєї ролі духовника в таке велике свято, певний себе за спасеність хвилі, яку переживає, звертається господар в уяві – до всіх неприязних людей, що орудують злою силою, до шкідливих диких звірів та до могутніх, а небезпечних сил природи – і кличе їх на вечерю. Чи се магіка? – Мабуть ні, а якесь дивне, глибоке почуття своєї праведності, докір за свою кривду і пересвідчення, що зла та кривди не повинно бути, бо їх не було в почині світа³²¹. В святовечірню годину, коли усе повинно бути під знаком любови і з’єднання, як було з первовіку, господар в імені своєї ближчої й дальшої рідні

простягає злим елементам руку до згоди; не про свою наївність або боязкість, а з великого благородства душі і з почуття правди. Він кличе: Градівники, чорнокнижники, мольфарі³²², планетники, – лісні вовки, ведмеді, лиси, – прошу вас на вечерю! Так кличе, але знає, що як в хвилю різдва свята ворогів не було, так і не може бути в ту саму хвилю сьогодні. Тому говорить далі: “Як не маєте моці явитися на Різдво і на Великдень (символічний другий день відродження світа!) – так аби не мали ви моці ані волі тої, мені що злого зробити в хітарі моїм! І як вас тепер не видно й не чути, так аби вас не було видно та не було чути через цілий рік!” Потім запрошує бурю: “Будь ласкава і виходь до нас на вечерю! Коли тепер не ласкаво прийти на святий вечер, на дари божі, на ситі страви, на палені горівки, на велике добро, як ми тебе просимо, то не приходь до нас в літі, як ми тебе не потребуємо”. Кличе мороза: “Морозе, ходи до нас кути їсти. А коли не йдеш, то не йди на жито пшеницю і всяку пашницю.”³²³). Вертаючися до хати, викручується господар три рази проти сонця³²⁴ (в напрямі протилежним, як іде круг сонця), запирає й засуває двері, немов виключаючи в святовечірнім містичнім моменті свій “хітар” і свою рідню від усього світового лиха. Відтак обкурює ладаном хату та всіх домашніх три рази та кладе черепок з ладаном *на камінь під стіл*. Це робить (як пояснюють тепер Гуцули), щоби викурити з хати нечисту силу³²⁵). Я бачу в цім глибоку люнарну символіку, про яку буде нижче окрема розвідка.

За той час, як господар був на дворі, накладає господиня в другу миску усякої вечері, а на верх *кладе перший хліб*, той що насамперед виїняла з печі, а як тільки господар поверне до хати, запалює свічку, приліплює її до миски, *кладе то ту миску на полотно і подає господареві*; цей обходить три рази довкруги хати, потім кладе миску на стіл і уклякає, а за ним усі хатні, потім б’ють поклони та “просять щире Бога, аби його ухвалити і упросити”³²⁶:

Аби і тих душ до вечері допустив, що ми їх не знаємо,

А їх дожидаємо;

Що за них ніхто не знає, що вони припадками пропадають,

Що вони бутинами побиті, дорогами покалічені,

Пострачувані, водою потоплені,

За котрих ніхто не знає,

Лягаючи і встаючи і дорогов ідучи

Ніхто не згадає.
 А вони бідні душі гірко в пеклі пробувають
 І цього святого вечера чекають.
 Що у нас у цей вечер молитви великі йдуть
 Що такі душі сі найдуть
 Що тоті душі помянуть.
 Щиро Бога просимо, поклони б'ємо
 І споминаємо усі душі – і тоті, що їх не знаємо!
 Господи, заборони хрестянську³²⁷) худібку і мою
 Від звіря і від поганої віри
 На росах, на водах,
 На кожних переходах!
 Дякувати Богу святому,
 Що поміг дочекати у мирности, радості й веселости
 Сих божих святюк!
 Та поможи, Боже,
 Їх у радості відправити і від сих за рік других діждати!

Ось така щира молитва, повна найглибшого альтруїзму, який сягає поза гроби; правдиво з душі й серця ідуча. Їй відповідає молитва без слів, виражена в вище описаній жертві з первенців хліба, страв і меду та води, щоби Бога ухвалити і ублагати. Це одна з типових молитов народів природи з пракультурними традиціями. При таких щирх релігійних актах нема бесіди про магіку.

По тих молитвах встають усі, а господар бере зі стола миску, в яку вкинула господиня по ложці з усякої настільної страви, і, звертаючися до котрогось одного з тих, що окружили стіл, промовляє: Ми усі з усього щирого серця і з Божої волі кличемо і божі і грішні душі па вечеру й даємо їй, аби вони на тім світі так вечеряли, як ми тут; я даю за тоті померлі душі, що на світі погинули, порятунку не мають, – най Бог прийме перед їх душі! Я їх тільки запрошаю і закликаю на сю Божу тайну вечеру, кілько у цім полотні є дірочок, по тільки аби їх було на одній дірочці. По сих словах подає миску тому до кого промовляв, а тот кладе її на стіл”³²⁸.

Аж тепер засідають усі за стіл: на переднім місці господар поруч з господинею, далі їх діти, найближча родина, слуги, бідні сусіди й знакомі, що не мають спроможности справити собі тайну вечеру.

З усього попереднього опису видно, що осередком, який всіх притягає в тім святочнім моменті, є думка про тайну вечеру. Довко-

ла святовечірнього стола збирається не тільки все, що найближче серцю й душі господаря та господині, але вона є сама собою тим світляним центром, дококола котрого горнеться все що живе. Ми виділи, що як добра домашня худібка так і дикі звірі були прошені на вечеру; як з'єдинена вся рідня, в широких розумінні цього поняття, враз з душами померлих, для яких це свято було за їх живіття життєдайною містерією, а навіть ворожі злобні людські одиниці та ворожі сили природи були кликані до спільної вечери. Ніхто не є відтручений від цього свята: воно має усіх з'єднати, відродити і поправити. Це не є свято померлих, або для померлих, але свято життя, містерія життєвого відродження, чи відсвіження, передовсім духового, етичного, а в даних услів'ях і фізичного; відродження, що обнімає і звіринний світ. Про все те, краще і докладніше, чим описані обряди, розкажуть колядки і щедрівки.

Коли усі позасідають, починає господар вечеру: вставши, набирає ложкою найбільше сакральної страви – пшениці з маком і медом (куті) і кидає її в гору до стелі. Так робить тричі. За кожним разом виказує побажання, щоби молода худібка здорово й весело розвивалася і щоби ягнятка весело стрибали та бляєли, щоби телятка росли, брикали й порикували; а за третім разом говорить, щоби бджоли množилися й роями сідали, як пшениця з медом і маком стелі чіпається або тихо на стіл опадає³²⁹.

По тім вступі кладе господиня по пів ложки пшениці й усіх страв у кутики обох вікон, та по горнятку сити, бере бобу в руки і мече його по усіх чотирьох кутах хати. Се усе: “ангелам та померлим душам, що в оцю ніч приходять пожитися”.

Оце виявляється по другий раз найбільше культуральна суспільна прикмета укр. народу: цей старовіцький альтруїзм, розвинений до саможертви, що каже господареві й господині та всім присутнім забувати в найсвятіший момент вечері про себе, а згадати наперед про свою худібку та свої бджоли і перші куски вечері відступити душам померлих. Аж по оцім поживають всі живуці святу вечеру. Кушають насамперед пшениці – та віншують собі посполу всяким добром, щастям та здоров'ям, та щоби Бог поміг діждати нарік святої вечері. Відтак вечеряють усіх страв після святочного порядку, заховуючи мовчанку і молитвенний настрій. Між тим п'ють святочні напінки, заховуючи традиційний порядок і обряд. Зачинає господар, підно-

силь чарку до своєї жінки й каже: “Здорова була, жінко, 1 Дай, Божічку, до нарік такого самого вечера діждати! Вона відповідає: Пий здоров! Дай, Боже, здоров’я нам і всім ирщеним!³³⁰ Жінка п’є до найстаршої дитини і в цей спосіб переходить чарка до всіх присутніх. Є звичай в українського народу – як на св. Вечер, так і при інших аналогічних нагодах, перекиляти повну чарку перед випиттям, щоби напиту трохи сплинуло. Є це, як буде стверджене аналогіями подібних практик у інших народів, рід приміціального пожертвування. Такі пожертвування бували у старинних народів і досі є у примітивних народів природи, якраз у тім, що зливаючи напиту перед питтям на землю, жертвують оцю першу струйку найвищому Єству. Так само жертвують йому перші частки страв і аж опісля заживає їх нарід сам. Додати належить, що пиття напиту при святочних нагодах належить до найстарших культурно-релігійних традицій многих народів. У Староіранців, колишніх українських співжильців, мало пиття напиту з зілля Гаома та пиття меду сакральний характер. Їх заживано задля підйому релігійного настрою під час культових актів, щоби довести себе до релігійної екстази. Може від Іранців перейшло в звичай і на Українців пиття святочних напиту, а може було в Українців вродженою релігійною ідеєю подібно як у багатьох народів природи. У Якутів та Монголів вживають досі в подібний спосіб при нагоді свят кумису, а у полудневих народів кедрового пива. Так заживають і Українці на Різдво питного меду і вина, а на свято Збору пшеничного пива, приготовлюваного заздалегідь, ще на св. Николая в передріздвянім часі. Та не в цім річ, що Українці п’ють на святий Вечір, обов’язково, напиту, а у цім, що зливають перші каплі напиту в честь Найвищого Єства; бо так роблять примітивні народи природи. Це стверджують приміри, які будуть подані. Після святої вечері усі враз встають дякуючи молитвою Богу. У кого є пасіка, там вийшовши всі з-за стола присідають серед хати і сидять так кілька хвиль тихонько. Висловлюють побажання, щоби так сідали тихонько рої). У кого є тільки корови, там господаря прилягає тихо серед хати на сіні й висловлює побажання, щоби корови щасливо родили телят, спокійно лягаючи в своїй загороді. Чи се, магіка – сумніваюся, бо здається мені очевидним, що це давня побутова традиція, чи не по народах Сходу й Полудня, з їх звичаями присідати на долівці серед хати; або традиція степових

пастуших народів, що серед степу або в степових шалашах та в гірських колибах колись присідали. Тоді то серед багатства природи рої тихо сідали, а корови розкішних телят родили. Після вечері забирають бідні люди, що були на ній, потрохи з кожної оставшої на столі страви до кобелі, собі до дому; а коли їх не було в гостях на св. Вечер, то домашні розносять кобелі з хлібом, пшеницею й іншими святотечірними останками по сусідах, родині, приятелях та убожині в селі, – діти своїм бабкам повитухам. Усе те на знак приязни, щирости й милосердя. Відношення вечер є взаємне, так що св. Вечер стається особливою годиною підйому альтруїстичних почувань і сповнювання актів любови. Це відношення вечір практикується досі всюди на Україні; воно буває більше або менше задержане, але загально вважається українським народом за акт етичний, поручений старовіською традицією і давним законом взаємної любови. Пригадкою цього закону кінчаються найкращі колядки й щедрівки. Він чудово сходиться з християнським законом любови ближнього і є одним з мотивів, чому староукраїнські різдвяні свята бувають святковані й цінені народом на рівні з християнськими

Після закінчення всіх містерій святої вечері, не збирають зі стола начиння ні ложок і лишають на столі окрушки страв і хліба, щоб “душі померлих” з них пожиткували. Вони їх лижуть і збирають, вдовольняються тими окрушками й тішаються святою вечерею. Коли хто в хаті вміє грати на скрипці, то по св. вечері грає, бо душі померлі дуже тим радіють³³¹. Так і для померлих є великим святом і найкращою пам’яткою їх життя: свята, збірка, вечеря.

На однім кінці столу, близько постелі, лишає господаря 2 хліби, колач на них і топку соли. Там вони зіставляються аж до свята Нового Року. Вони є символами трьох астральних світил, головних аґенсів містичної доби Різдва, та символами самого Господа. На цю тему буде окремий розділ.

Закінчуючи опис найважливіших феноменів тайної різдвяної вечері, не можу поминути ще одного варіанту містерій, попереджаючих вечеру. У Гуцулів в Космачі, між завороженнями, що мають відвертати бурю, описує Вол. Шухевич (ор. с., ст. 13) таке: “Як готувиться вечеря, треба в девяти горшках варити дев’ять страв: борщ, фасолі, рибу, сливки, голубці, пироги пшеничні, вужені пструги, сушену пшеницю і пшеницю. З кожної страви беруть по ложці, замісять усе

разом і додавши муки, зроблять колач і спечуть. Вечером перед вечером беруть шутку, яка від Великодня стояла за образами, свічку, що була приліплена до паски. а до того у мисчину всієї страви, яка варилася на святвечер і колач та з тим виходять на двір, де вже маржина в одній кошарі зігнана. На дворі треба викрутитися у той бік як іде сонце, опісля так промовити: “По перший раз прошу тучу, бурю, чорнокнижників, що товчуть град, дуже прошу на тайну вечерю!” – так три рази; відтак знов викрутитися за сонцем і увійти в хату, не оглядаючися та замкнути її”. І Всі обставини цієї містерії вказують, що вона є актом жертви земноплідів, а zarazом благословення худоби святими жертвенними предметами – і, мабуть, актом ідейного пожертвування худоби. Кликання бурі на св. вечеру є додатковою містерією. Замітне це викручування господаря “за сонцем”. Воно виразно вказує на зв’язок містерії з культом сонця. Через те саме належала б вона до феноменів пізніших з культурно-історичного огляду, – і дійсно вона не гармонізує з прочими старовіськими різдвяними обрядами. Подібно виглядає і святовечірна містерія з шуткою йа пізнішу культурно-релігійну поведінку. Про шутку буде бесіда опісля, тоді ми побачимо, що у ній злучилися два мітологічні мотиви: оден світовий, що має зв’язок мабуть зі світовими мотивами культу сонця, а другий автохтонний український, опертий на староукраїнських різдвяних мотивах.

*Публікація за виданням:
Ксенофонт Сосенко. Культурно-історична
постать староукраїнських свят Різдва і
Щедрого Вечера. К., 1994*

Микола Шлемкевич

ДУША І ПІСНЯ

Микола Шлемкевич (1894–1966) – філософ, публіцист, редактор, громадський і політичний діяч. Народився в Галичині, закінчив Віденський університет. Засновник і головний редактор журналу “Листи до Приятилів”. Основні праці: “Сутність філософії”, “Загублена українська людина”, “Українська синтеза, чи українська громадянська війна”, “Верхи життя і творчості” та ін.

Українська душа – така близька тема. Можна висловитися парадоксально: вона ближча нам, ніж ми самі. Бо те, що називаємо нашим “я”, і те, що вважаємо нашим “ми”, часто є тільки поверхнею нашої свідомості. А ми хочемо доторкнутися того, що є ядром, протоплязною нашого духового існування. І така тепла, сердешна тема, і така болюча одночасно. Із справді трагічними роззвучками.

Українська душа – що ж це вона, чи є взагалі, окрема, особливша? Райнер Марія Рільке радить нам: ти повинен не розуміти життя, тоді воно буде тобі неначе свято... Коли б ми послухали його, ми перемінилися б у дітей, що бавляться на розквітлому лузі, ганяючися то за жовтим метеликом, що випурхнув із трави, то знову втішаючися синьою чічкою, знайденою над ровом. Ми скидалися б на царівну з казки, для якої в наївній невинності кожен шелест вітру є обіцянкою чарівних таємниць і несподіванок. Але мусимо признати: – тенденції нових часів ідуть у розріз із порадою поета, а наше життя тільки утворює в нас іншу, новішу поставу. Як виглядали б ми, коли б на наших дорогах, що їх пройшли ми від виходу з України, ми хотіли бути царівною з казки чи хлопчиками, що ловлять метеликів?! На початку нових часів стоїть картезіанське *cogito ergo sum*. Існую поскільки думаю. Тут висловлена глибока тенденція модерної людини просвітлити кожен крок повною свідомістю. У того ж мислителя знаходимо і друге, для нових часів характеристичне гасло: *de omnibus dubitandum*, усе треба зустрічати сумнівом. І нові часи дали геніальний образ тих двох кличів у постаті неспокійного духа, що пружиться проїняти свідомістю світ і життя, в постаті доктора Фавста, в якого тіні завсіди з’являється Мефісто. Може Фавст повертатися п’яним щастям із зустрічі з Гретхен, – кілька холодних, цинічних завваг Мефіста зразу приводять його з забуття до свідомості.

Так і за нами, де ми не були б, ходить той Мефісто, дух сумніву, дух скептичної рефлексії. Чи існує українська душа як окрема категорія? Коли хтось скаже: – індуська душа, – перед уявою стають могутні святині Індії, магатма Ганді, вірні, що спішать зануритися в святі води Гангу... На згадку про китайську душу, не знаючи її, все ж відчуваємо щось особливе в тіні пагод і кручених стежок... Романська, англосаксонська чи германська душа – завжди вміємо підкласти під ті поняття якийсь зміст. Що є українська душа?

І починається наша дискусія з Мефістом. Ми боронимося проти сумніву. Кожного березня під час Шевченківських свят повторяємо слова: – Нема на світі України, немає другого Дніпра, знаючи, що йдеться тут не про чисто географічне ствердження факту, але про існування неповторного українського світу як виплоду неповторної української душі. Наші науковці кіпця 19-го і початку, 20-го століття поклали стільки праці, щоб доказати самостійність української мови. Ясно, що і тут не розходилося тільки про лінгвістичну ідіому. Це усвідомили собі самі науковці. Один із них, одночасно великий поет, Іван Франко, каже: – діалект чи самостійна мова. Найпустіше на світі питання: – Мільйонам треба того слова, і гріхом усяке тут хитання... Отже, не лінгвістична ідіома важна, але, те, що мільйони, носій української душі, потребують того слова, для вияву саме її, тієї української душі.

Наші вчені-антропологи стільки потрудились, щоб доказувати расову окремішність українства. І знову йшлося не про доказ, що наш череп чи ніс, чи наші очі інакші від тих частин тіла сусідів, що наважилися на нашу самотність, але важно було, що в української душі єсть і окреміш, самотній фізичний носій. І саме те, що ми інакші, має бути причиною тієї самотності України на Сході Європи, як завважував Юрій Липа.

І відповідає Мефісто: – Хай так, справді є задатки, є зародки самотньої української душі. Але ж є також відома притча про зерно, що падають одне на добрий ґрунт, друге на камінь... Чи не доказують трагічні історичні переживання першої і другої воєн на те, що українське зерно впало на тверду скелю і не може розпуститися зеленим листям і розцвісти буйним цвітом? Чи не було обов'язком української провідної верстви духа і політики усвідомити собі те і передумати до основ? Та провідна верства своїми ідеологіями і своєю постановою утвердила в народі віру в окремішність. Коли б замість того вона помагала народові укластися в неминучості, що заіснували в українській землі, тоді народ правдоподібно прийняв би їх без тих страшних жертв, які несе від сторіч. Інші народи мали їх менше. Тож чи не відповідаємо ми всі, провідна верства України, за всі моральні упокорення і страждання, за всі басамани, вибиті на українських тілах під час пацифікацій, за всіх зажива погребених і замучених голодом і розстріляних? Коли б ми навчилися самі і на-

вчили народ на сході бути малоросами, на заході малополяками, – може не було б того всього!

Ми відбиваємось глибокою вірою в нашу справедливу справу. Ах, – наспіхається Мефісто – чи спраглому мандрівникові в пустині не здається, що перед ним оаза? Чи не вірить він у це, тоді як та оаза – це тільки фата моргана... Чи божевільний не вірить у свої маячіння? Пам'ятаєте розмову божевільного, який утверджував, що поняття нормальності і божевілья тільки умовні. Бо коли б божевільних було більше, тоді вони були б “нормальні”, а нинішні нормальні “божевільними”. Ми є в тій прикрій ситуації, що серед світу, який нас не розуміє, ми є в меншості...

Тоді покликаємось на конкретніші сили, на волю до самостійності, на нашу тугу, яка ніколи не заспокоїться інакше. І знову відповідь Мефіста: – Найкраща постава – це постава вірності своїй тузі! Тільки щоб її не накидати іншим! Коли поетка каже: – Далекий принц дівочих мрій не завітав в мої дзеркала, – Усе життя в душі моїй я несла келих золотий, стежок незайманих шукала..., то це найдостойніша, шляхетна постава індивіда. Але чи ви, українська провідна верство, маєте право цілому народові давати в руки золотий келих і казати йому йти незайманими стежками, не маючи певності, чи той келих береже якийсь зміст, чи тільки порожнечу?!

То ж що це – українська душа?

Найкраще пізнаємо себе шляхом порівнянь із іншими і шляхом протиставлень. Тому зробім так і тут. Пригляньмося до виразніших оформлених світів, що в їх сусідстві кажуть шукати української душі. Українство звичайно було свідоме своєї приналежності до Європи, а наша публіцистика, особливо в 30-х роках, підкреслювала це слушно, хоч може аж надто галасливо. І ще одна, не така голосна, але справедлива вказівка. До образного арсеналу Євгена Маланюка належить між іншими образ України як степової Елади, думка, що знаходить і наукове оправдання. І європейська і класична грецька душі це щось певніше, ніж творча пільма власної. Тож, знаходячи подібності й різниці, може, знайдемо доступ до глибинного ядра української душі.

Суттю, ядром грецької душі вважають тугу й шукання ясної, виразно закресленої, обмеженої, замкнутої, пластичної форми. Ця тенденція проявляється в усіх ділянках духа і життя, в культурі й

політиці. Олімп – це релігійна ілюстрація такого ствердження. Які інакші боги Олімпу в порівнянні з богами інших народів, і в порівнянні з християнським Богом. Коли хочемо думкою приблизитися до Бога і називаємо його різні прикмети, завжди додаємо, що це все тільки наближення, бо по суті Бог непізнавальний. Як інакше поводитися грецька уява і думка! Вона, навпаки, вперто працює над тим, щоб своїм, і так уже людським, богам надати якнайвиразніших рис, найясніших прикмет. З цієї праці виростають шедеври грецької творчості – Гомерові епопеї. В кожному упорядкованому суспільстві створюються провід, президія. Як виглядають вони на Олімпі? До верхівки належать Зевес і його вірна подруга Гера, блюстителька твердого родинного закону, ясного, окресленого, замкнутого. Первородна дочка Зевеса, Палас Атене, богиня мислі, ясної мудрості. Син – Аполлон – бог сонця, світла, ясності. Аж за ними йдуть інші, менші боги. Так у релігії. Подібно в інших ділянках культури. Осередком науки є математична діяльність, математична роздуми. Але коли Платон, для якого математика є головною наукою і впровадом до його “ідеології”, виписує над брамою академії: “агеометрітос ме ейсіто” (хто не знає геометрії, хай не входить), то цим дає до пізнання, що математика – це геометрія. Так для грека, бо саме вона, геометрія, займається найпляртичнішими формами. Абстрактне число для грека – це щось невиразне, і він підставляє під одиницю – точку, під двійку – пряму лінію, під трійку – трикутника, під чвірку – квадрат. Для такої уяви найдосконалішою лінією є коло, замкнуте, з однаковим віддаленням кожної точки від осередка. Коло в обороті створює кулю, найдосконалішу форму тіла. І в тих формах бачить грек світ і вселенну. Безконечність вселенної, для нас звичайна і конечна мисль, для класичного грека була б естетично осоружною. Те саме в мистецтві. Мистецько дуже здібний нарід особливу увагу зосереджує на різьбі, найбільш речовому, пластичному, обозначеному мистецтві. В ньому створює символ свого духа: – Афротиду з Мілос. Учені естети і історики мистецтва доповнюють поламані рамена богині так, неначе вона мала б тримати дзеркало і приглядатися собі. Краса вдоволена собою! Ніяка думка, ніяке бажання не виходить поза неї, вона вповні заспокоєна собою. Знову мотив кола, і коли від культури звернемося до життя, знайдемо те саме. Для класичної Греції характеристична мала держава-місто. Та це не тільки історичний факт, це і мрія.

Аристотель вважає тільки таку державу-місто доброю політейсю. Його мотивація характеристична. Держава не повинна бути менша, ніж цього допускає господарська незалежність. Себто ніякі інтереси не мусять виходити поза рями держави. І така держава не повинна бути більша, ніж на це дозволяє проглядність обставин, себто для громадянина всі справи повинні бути зрозумілі. Отже, ясність і замкнутість – знову мотив завершеного в собі кола!

Не треба думати, що цими прикметами вичерпується грецька душа. В душах є все, і коли заглянемо в них, в кожній побачимо щось із ангела і щось із чорта, щось із тварин і з духа, праведника і злочинця. Важна панівна частина, і вона характеризує для нас душу. Панівною в грецькій душі є описана тенденція до ясності, виразності. Але під нею ховаються інші сили, ірраціональні, темні. В хоровах душ у Платоновій політейї запряг душевних колісниць має два коні: – білого, шляхетного, що тягне вгору, і чорного, пристрасного, що тягне вниз. Той чорний кінь штурмує навіть Олімп і там здобуває простір для себе. Недаром другою поруч Атени дочкою Зевеса є Афродита, богиня кохання, яка на самому Олімпі справляє Гері, опікунці подружжя, багато клопоту. А сам Зевес, коли він встригає в земні справи, то не тільки задля їх розумного порядкування. Ні, він виживає в людському світі свої темні душевні сторінки і тоді, залежно від потреби і обставин, появляється то в вигляді кривавоого бика, що схоплює Європу, то в вигляді ніжного лебедя, що доводить до безтями запещену Леду, то в вигляді золотого дощу, що споліскує прекрасне тіло Іо... Зрештою, на Олімпі працює намісник тих ірраціональних сил: Діонис-Бакх. Ліси і гаї Греції переповнені німфами і хвостатими й бородатими півбогами, фавнами, втіленням ірраціональних похотей. І реальне життя грецьке розряджалося безтямними вакханаліями і знаходило своє мистецьке просвітлення в музиці і з її духа, як каже Ніцше, зроджений трагедії. Епос і різьба – з одного, трагедія з другого боку, – два полюси життя.

Але їх ієрархія для класичного грека ясна: раціональне, ясне – це панівне, добре. Все інше – це “то алльон”, “щось інше”, це “то ме он”, себто “щось, що не існує”, не повинно існувати. Коли ж те друге, то інше починає перемагати, валиться класичний грецький світ. Тоді поліс, держава-місто, стає безкраєю державою Олександра Великого, тоді місцевий патріотизм стає космополітизмом стоїків,

світ Птолемея дістає антитезу в астрономії Гіпарха, передтечі Коперника, а Олімп уступає новолатонівським пантеїстичним спекуляціям... Вмирає грецька душа, народжується європейська.

Вона вагітна тугою вічності, безконечності. Ця туга зразу ще прислонена обов'язковим Птолемеєвим світоглядом, але вона проривається в мистецтві, в готичних вежах, що пнуться понад житла до неба. Вона проривається в різьбі, в постатях мучеників і мучениць, їх змарганих тілах, які також вказують інший світ і втечу з цього світу, де так добре почувалася грецька душа. В ренесансі вже і світоглядом нова душа знаходить себе, і тоді крок за кроком оформлюється в усіх ділянках культури. Ї знову в плястиці знаходить нова душа прекрасний символ, протиставлення Афродиті – символів Греції. Шпенглер докладно зупиняється над порівнянням грецької богині з Мадонною Сикстинською. Знову прекрасна жінка, задивлена не в дзеркало і не в себе, але в сина, що його тримає на руках, у далечину, в вічність. Людина – це стріла в вічність, скаже з глибини тієї ж свідомості Фрідріх Ніцше. – Так само повчальне порівняння європейського Олімпу – Вальгалли, з грецькими богами. Це вже не ясні, виразно окреслені постаті, але трагічні, темні появи, що пружаються вирости вище себе, щоб потім впасти під вагою провини і призначення. Вірний символ будучої європейської історії, в якій народ за народом виходив із своїх меж у безконечність світової гегемонії і падав переможений: Іспанія Філіпів, Франція Людовиків, Німеччина Вільгельма і Гітлера, і на наших очах відбувається сумерк богів британської імперії. Найвиразніше бачимо риси в прибільшеннях, у карикатурах або в чистих однобоких з'явах. Так і тут в образі, нарисованому одним із найбільших творців Європи, Генріхом Ібсеном, маємо героя, що цілком поринув і втопився в праматерії європейської душі, Пер Гінта – жертву сагі. Це душа Європи топиться в історичній епічності, щоб виринати і усвідомлювати себе в сагах. Може, не останній великий Пер Гінт на наших очах скочив на дикого оленя своєї розпаленої уяви і хотів перестрибнути всі перешкоди і верхи дійсності. На наших очах він провалився в пропасть. Його ім'я – Адольф Гітлер.

Де ж українська душа? Тепер шляхом порівнянь і протиставлень можемо підійти до неї. Хто має очі і бачить, знає, скільки “Пер Гінтів” у нашому житті. Однак так само хто має чуття і критичний

розум, знає, що український Пер Гінт інакший. Ми не герої і не жертви розпаленої уяви. Наша загубленість і наше мрійництво інакші. Ми не є мрійники уяви, наше мрійництво не є імажинарним мрійництвом, але мрійництвом серця, емоціональним мрійництвом. Українські Пер Гінти топляться в настроєво-почувальному морі, в його безмежності, і знаходять себе не в сагах, але в найкращому виразі саме тієї емоціонально-настроєвої сфери – в ліричній пісні. З морської піни вродилася грецька Афродита. З морського прибою почувань народилася українська краса – пісня. Пісенна ліричність – це приблизне окреслення такої душевності.

Ось протоплязма нашої душі, її праматерія, в якій вона народжується, росте, розцвітає, в'яне і вмирає. Наші ясні дні і темні ночі, радості і смутки. З глибини української душі вихоплюється апострофа до пісні: Благословенна будь проміж жонами, Відродо душі і сонце благовісне! Зроджена з розкоші, окроплена сльозами, Моя ти муко, мій ти раю, пісне! І так само з глибини української свідомості мусимо признатися: те наше найбільше щастя і ті наші скарги – це наше благословенство і наше прокляття одночасно.

Хтось скаже: це занадто однобокий погляд. Бо і ми мали свої саги, свою мітологію. А все ж які вони бідні в порівнянні з мітологіями грецькою чи європейською. Ми говоримо про те, що християнство покрило ту мітологію. Ми занадто часто зовнішніми впливами пояснюємо наші внутрішні вияви. Адже і в Європі діяло християнство, а все ж воно не заглушило пісні про Нібелюнгів... Хтось схоче покликатися на інший, здавалося б, сильніший аргумент. Хтось може сказати, що маємо не тільки ліричну пісню, але і великі епоси: славне Слово княжної доби, і Думи козацької епохи. Саме ці твори є доказом нашої думки! Порівняймо їх із епосом грецьким і європейським. Грецький епос кружляє навколо уявного світу богів: уявляє матерію. Праця мистецького оформлення полягає на пластичному охопленні того уявного, незвичайно багатого творива. Коли той епос торкається історичних подій, як облога Трої чи мандри Одисея, тоді ці історичні змісти бувають тільки трампліном-вибіжкою для дальших фантазійних трансформацій. Європейський епос так само займається уявним Вальгалли і мітичних героїв, він їх трагізує, він занурює їх в понуре підсоння глибини. Пізніше в таких європейських сагах місце богів і героїв займуть абстрактні поняття, як суб-

станція, буття, бування, небуття, ніщо, воля, дух, і ми матимемо нові оригінальні саги в формі філософічних систем Фіхте, Гегеля, Шелінга, Шопенгауера.

Як інакше поводить ся український епос. Передовсім він обертається не в уявному, але в реальному, історичному світі. Ми не герої уяви – треба знову повторити попереднє ствердження. Уява в наших епосах, як вітки літорослі, пнеться по фактах, воно не створює їх з власного почину. І Ігор, і Буй Тур Всеволод, Ярославна, і потім козацькі походи, неволя – все це історичні особи і факти. Український епос не намагається плястично їх зобразити, але занурює їх в українську душевну праматерію, в ліричну пісенність, і тоді виймає їх звідти переображеними і перетопленими в чудовному горнілі розспіваної, емоціональної настроєвості. Тоді перед нашими очима постають формальні парадокси, але все нове зразу здається парадоксальним. Тоді перед нами постають ліричні епопеї. Від початку, від заспіву і заклику до Бояна, через усі ліричні вставки аж до їх верха в плачі Ярославни, маємо докази такої творчої роботи в верстаті нашої душі. Про Думи нічого й говорити: вони стікають ліричністю і пісенністю. Так постає все велике Української культури. Без музики, – казав Тичина, – в Україні революції не зробити. Найбільша духовна революція України, її християнізація, відбулася під впливом співу. Так хоче переказ і є щось суто українське в ньому, тим більше, коли він є тільки здуваною історією.

Пригляньмося до того, що назвали ми українським пергінтизмом, себто загубленістю в своїй власній праматерії. Тільки не йдім на виступи хорів. Це ж уже щось умовне в світі рампи, перед публікою. Це вже “театр”. Повернімся думкою і спомином до розспіваних вишневих садів України. Травнева ніч, тепла і пахуча. Як сказано в поезії, на небі місяць – срібна кадилиця, з неї дим голубий. Хтось повернеться, хтось зустріне — дорогий, дорогий... І зустрічаються хлопці і дівчата. Короткі розмови: — тихі слова і ще тихші пелюстки цвіту, що скапують із білих свіч вишень. А тоді поміж солов'иний спів і поміж оркестру жаб тонкою срібною ниточкою пов'ється пісня. З одного саду, з другого. Нитки в'яжуться, зливаються в хор. Сидять хлопці і дівчата, очі на місяці, то в сизій далині, то дивляться одне на одне. Пісня ллється, переливається, затоплює село, затоплює всі смутки і думки. Співають годинами, готові про-

співати ніч, проспівати життя... Попадають у транс, забувають себе самих. Коли можна говорити про опій для народу, то для українського народу не була ним і не є релігійність, але пісенність. Пригадаймо сцену: Пер Гінт із чергової погоні за примарами з саг повертається додому і застає матір, що вмирає. Він не знає, що почати, він у розпучі оповідає їй казку... Українець у такій ситуації заспівав би пісеньку, своєрідне люлі-люлі як відповідь світові на всі його, не раз трагічно-грізні запитання.

Повернімся до нашого образу. Приглядаймося і аналізуємо те, що діється. Співають хлопці і дівчата, і дедалі губляться навіть гарні слова пісні. Так діти, не розуміючи слів, співають нісенітниць. Немає слів, є тільки мовні звуки потрібні для підтримки мелодії. Знак, що тут важний не уявний зміст (знову: ми не герої уяви!), але мелодійний хід як вираз найглибшої – по Шопенгауєру – душевної верстви, її суть. Знову порівняння з грецькою й європейською поставами кинуть світло на наше питання. Рецитація грецької епопеї відбувалася при супроводі музики. Але там виразно супровід був супроводом, він мав побічне, службене завдання. Головною річчю був уявний зміст твору. Для іншого прикладу можна навести подію з верхів європейської драматургії – бунт Ріхарда Вагнера проти італійської опери, в якій зміст покорявся потребам музики. Вагнер хоче, щоб навпаки музика в музичній драмі була ілюстрацією дії. А тією дією є сага. Можемо розуміти все те, як бунт саги проти співу, удар германської душі з південними, близькими нам італійськими елементами. В українському світі без спротиву співучість, пісенність приглушує уявність, зміст. Звідси цікаве явище. Наша пісня була досі предметом музейного збирання і сердешного захоплення. Ще не маємо глибших естетично-критичних аналіз. Коли ж вони появляться, можна сподіватись, вони підкреслять дивне явище: музичний зміст наших пісень значно глибший і багатіший, ніж словесний, поетичний, уявний. Тому наші прекрасні маршові мелодії, пісні, що доторкають звуком того, що біль і втіха, радість і смуток, – такі мелодії не раз мусять вдовольнятися словами про качориків, гусенят, решітка, судачки і про інші речі домашнього вжитку, поза які уява не виходила.

Та іноді уява досягає геніяльності мелодії. Тоді перед нами, зчудованими і очарованими, з'являються твори досконалі в своїй

глибині і завершеності. Добрим прикладом може бути мотив, що його знаходимо в різних народів. ...Тихо, тихо Дунай воду несе. А ще тихше дівча косу чеше. Чеше, чеше, та на Дунай несе: – Пливи, косо, пливи за водою. А я піду услід за тобою... Це мотив, що дістав своє мистецьке оформлення також у відомій, рецитованій і переспіваній Льорелай Гайнгріха Гайне: *Ich weiss nicht, was soll das bedeuten. Für die Luft ist kuhl, und es dunkelt, Und ruhig fließt der Rhein, Der Gipfel des Berges funkelt Im Abendsonnenschein.* Холодно, спадає сумерк, спокійно пливе Рейн, верх гори палає в сяйві сонця, що заходить. Докладно означена пора дня і місце. Серед такої сценерії відбувається драма: пливе хлопець на човні, задивившись на Льорелай, попадає в вир і тоне.

Нічого з тих речей немає в українській трансформації мотиву: ні пори дня, ні місця (Дунай для народної пісні – це велика ріка взагалі). Є тільки тихий біг води і коса, послухна тому бігові... Немає саги, дії, боротьби, драми. Є спокій неминучості і покаяння долі. Коли б Шопенгауер знав цю українську пісню, він не шукав би кращої ілюстрації для свого щастя: позбутися волі життя. На верхах індивідуальної творчості знайдемо знову подібний мотив і душевну глибину, у Лесі Українки: Хотіла б я уплисти за водою, немов Офелія, завітчана, безумна. За мною вслід плили б мої пісні...

І тут входимо в зону небезпеки. Український розспіваний Пер Гінт, задивлений в прекрасну Льорелай власної душі, топиться в настроях і пливе за водою... Входимо в зону небезпек, де починаються фатальні наслідки наших душевних скаргів. Настроєва пісенність боїться твердої, ясної форми. Форма вбиває настрій. Так, напр., у французькій ліриці. Але поет найближчий нашому серцю, Поль Верлен, у своїй *ars poetica* приписує: якнайбільше музики і музики, і ніяких кольорів, тільки їх нюанси... Настрій любується в неокресленості переливів, у пливкості й мерехтливості мозаїки. Звідси втеча від більших форм у нашої духовості. Тому маємо таку вже ославлену перевагу ліричних збірок у поезії. І знову не пробуємо пояснити це тільки зовнішніми обставинами. Не було ж друку взагалі, коли поставили Гомерові епопеї. Тому і більші літературні конструкції не мають прикмет композицій творчої інтелігенції, яка формує матеріал, але прикмети настроєвого слідування за тим, “куди пливе ця

річка” часу і подій. Час формує чергування подій, а не владна інтелігенція автора. Тому в музичній творчості знову пісня – це домінуюча форма. Ми є власники геніального примітиву і, вдоволені, не можемо розстатися з ним. Ми подібні до розпечених дітей, які мали щасливу молодість. Вони часто не можуть вкласти в умовини зрілого віку. Вони демонструють перед світом свою закохану прив'язаність до батьківського дому, на здивування людей, які такі ознаки пестливості і дитячої кокетерії називають просто інфантилізмом, недорозвитком. Так оце і ми, закохані у наш геніальний примітив, виводимо його в шароварах і при бандурному співі перед світом, який не розуміє цього і неприготований починає орієнтуватися, пригадуючи собі примітиви Полінезії, Африки... Геніальний примітивізм вбиває творчі таланти. Може, це ересь, але іноді здається, що Лисенко став самою жертвою закоханості в пісні. Звідси під час і після малярських виставок нарікаємо на перевагу речей етюдного характеру і пейзажів. Що це, як не вияв тієї ж настроєвості, яка не хоче в'язати настрою вимогами великої композиції?! Врешті, український народний театр. Ми любимо його, як любимо пісню. Але хай це не спиняє нас від критичного підходу до нього. Оце між війнами по всій Європі ставили п'єсу Поль Жеральді “*Aimer*”. Він, вона і той третій, приятель дому. Фактично немає дії, немає зради, є тільки дискретна гра можливостей і натяків. І діалог, блискучий дотепом, насичений почуттями діалог. Це давня культура паризьких сальонів живе в цій драмі слів. В нашому народному театрі з'являються на сцені хлопці, дівчата. Кілька звичайних жартів, покритих голосним сміхом, трохи ніяковості в словах і рухах, і тоді: може заспіваємо! І все, розмова і дія, потопають у стихії пісні й танцю. Чи в наших товариствах не подібно, чи і тут спів не покриває незручності в розмові, чи і тут спів не вбиває гостру думку і дотеп?

Та цим уже переходимо в життя. Що є наш славний і на всіх перехрестях називаний індивідуалізм? Його можна коротко окреслити: індивідуалізм без індивідуальностей! Бо індивідуальність – це ж ясна окрема форма. Наш індивідуалізм – це боязнь форми. Індивідуалізм в звичайному розумінні протиставиться філістерській, пересічній, прийнятій формальності. Індивідуалізм – це своєрідність, оригінальність форми. Наш індивідуалізм – це ще передфілістерська свобода, степ перед переоранням його плугом, степ широкий – воля. І

цей “індивідуалізм” проявляється в тому, що називаємо отаманщиною. Це знову лірична втеча від твердих форм, від Гранітових берегів, від загальноважного й конкретного. Коли 1917-го року пройшла по українській землі воля-свобода, появились кольоритні загони, мов ліричні пісні. Гей гук, мати гук, – лунало в Україні. Але коли йшлося про те, щоб ті прекрасні пісні зв'язати в одну могутню симфонію державної армії, знаємо, як було тяжко...

Тож як далі? В тетралогії Ваґнера Гном Мімі посягає по золото Рейну, що його бережуть на дні ріки дівчата-красуні. Вони своїм чаром відвертають увагу гнома від скарбу. Аж коли Мімі зосередив усю свою волю на одній цілі і прокляв кохання, він здобув золото. Невже і ми мусимо проклясти наше кохання-пісню, щоб здобути скарб оформленої модерної культури й державної свободи? Щораз частіше чуємо нове гасло: геть із ліризмом, геть із настроєвістю, із пісеньками! Це виразна антитеза попередньому. Пригляньмося і їй критично. Що означає вона в такій загостреній формі? Чи не є вона саме продовження тієї настроєвості, душевної емоціональності? Бо для емоцій притаманно перебігати з крайности в крайність, від кохання в ненависть і навпаки. Так і єсть правдоподібно в нашому випадку. Та нам найважливіше ствердити, що таке повне заперечення пісенної ліричності — це зречення самих себе. Це спроба самогубства, культурно зовсім неплідна! Але треба признати: така антитеза має і позитивне значення, бо вона підсилює інші сторінки нашої душі, наше “то алльон” – “те інше”, плястичне, формотворче, і так приготує синтезу на вищому рівні. Зона підкреслює наше основне культурне завдання: зрівноважити емоціональне мрійництво зусиллям і тугою творчої, формодавчої інтелігенції, або інакше: *патосові степу протиставити співмірний патос інтелекту*. Тому всі протиінтелігентські течії 20-х років – у Липинського і Донцова – мусимо вважати з цього погляду тільки романтичними заворотами до минулого і до примітиву, тільки розпучливими борсаннями після історичної катастрофи.

З цього останнього погляду деяке оправдання мають і численні тепер розумово роблені, технічно добірні, але холодні для серця поезії. Подібне явище завважується в композиціях, в яких пісня насильно вкладається в іноді зовсім непридатне для неї прокрустове ложе музичної вченості. Та поруч таких невіривняних, невизрілих і однобоких спроб маємо і задатки справжніх, передовсім у тому, що називаємо українським чудом, – у Шевченка. Вірне породження української душевної параметри й одночасно вчений мистець-плястик! Зразу в його поезії перемагає пісенна стихія, щоб згодом доходити до злиття і гармонії із плястичними елементами і дати їх досконалу синтезу-завершення в “Неофітах”, “Марії”, в могутніх переспівах-подражаннях.

ваємо українським чудом, – у Шевченка. Вірне породження української душевної параметри й одночасно вчений мистець-плястик! Зразу в його поезії перемагає пісенна стихія, щоб згодом доходити до злиття і гармонії із плястичними елементами і дати їх досконалу синтезу-завершення в “Неофітах”, “Марії”, в могутніх переспівах-подражаннях.

Далека дорога. Не чиста віра і не туга, мрійна і гаряча, але віра, оживлена ділом і творча, освідомлена туга до виконання вище визначеного культурного завдання можуть оборонити нас від Мефіста, що невпинно підсуватиме сумніви і затроюватиме ними життя. Тільки в праці задля того завдання творці духа і політики зможуть дивитися народові в вічі. В цій праці наше оправдання і наше щастя. Дорога далека, і тому те щастя не подібне до того, що досягається на щоденних прогулянках. Це щастя далечини і приближення до цілі. Щастя передчування, щораз виразнішого передчування наших Бетховена і Ліонардо, Періклів і Вашингтонів. Є щось трагічне в тому щасті приближення до цілі, що для нас самих, може, недосяжна. Це щастя, що про нього писав забутий поет початку нашого сторіччя: Обняти білявку, стиснути чорнявку, і так їх кохати – це легко. Не можу я зріти. А мушу любити Царівну Далеку, – золотий привид багатой української душевної стихії, оформленої в своєрідній і завершеній культурі духа і життя.

Публікація за виданням:
Українська душа. К., 1992.

Альберт Лорд

УСТНАЯ ТРАДИЦИЯ И ПИСЬМЕННОСТЬ

Альберт Лорд – американський вчений-славіст, професор Гарвардського університету. У 30 – 50-х роках ХХ ст. досліджував епічну традицію на Балканах. Його наукова теорія з'ясовує принципи усного виконавства і викладена у ґрунтовній праці “Сказитель” (М., 1994), яка стала класичною у світовому епосознавстві.

Искусство повествовательной песни было доведено до совершенства – я сознательно употребляю это слово – задолго до появ-

ления письменности. Для того чтобы стать вполне законченным литературно-художественным средством выражения, ему не понадобилось ни стилоса, ни кисти. Даже гениальные представители этого искусства не стремились, разорвав путы, вырваться из его плена и обрести ту свободу, которую дала бы им письменность. Когда письменность возникла, эпические певцы, даже опять-таки самые блестящие, не осознали ее “возможностей” и не кинулись овладевать ею. Видимо, они были мудрее нас, потому что песнь написать нельзя. Нельзя пленить Протея: связать его – значит погубить.

Однако письменность со всей своей загадочностью пришла в народ, к которому принадлежал сказитель, и однажды кто-то обратился к певцу с просьбой пересказать песню так, чтобы ее можно было записать. Для певца это было, в каком-то смысле, просто еще одно исполнение, такое же, как многие другие. И в то же время это было самое необычное из всех его выступлений. В нем не было ни музыки, ни пения – ничего, что помогало бы выдерживать правильный ритм, только отголоски прежних исполнений и выработанные ими навыки. Без музыки и пения трудно было соединять слова как обычно. Непривычным был и темп сложения песни. Обычно сказитель имел возможность быстро переходить от одной мысли или темы к другой. Теперь же ему приходилось все время останавливаться – после каждой строки или даже части ее, – чтобы дать записать сказанное. Это было нелегко, так как мысль сказителя забегала далеко вперед. Но в конце концов он сумел приноровиться к новому для него делу, и песня была доведена до конца.

Так возник письменный текст, содержащий слова песни. Это была запись конкретного исполнения, проходящего в особых, навязанных певцу условиях. С этим пришлось столкнуться многим сказителям во многих странах, начиная, вероятно, с первого записанного текста до наших дней. И все, что говорилось о прочих исполнениях сказителей справедливо и для данного случая: хотя песня и записана, она остается устной. Певец, продиктовавший ее, был ее “автором”, в тексте отразился конкретный момент традиции, этот текст был неповторим.

И все же, пусть невольно, фиксированный текст был создан. Протея сфотографировали, и в каких бы обликах ни предстал

он в последствии, все же это будут уже модификации данного облика, который и станет “оригиналом”. На сказителя это, конечно, никоим образом не повлияло. Он продолжал, как и его собратья, по-прежнему слагать и петь песни. Традиция продолжалась. Не изменилась и аудитория. Слушатели мыслили в тех же категориях, что и сказитель, представляя себе песню во множестве ее обликов. Но был и другой мир – мир грамотных, для которых записанный текст был уже не мгновением в жизни традиции, но собственно песней. Это и легло в основу различий между устным и письменным мышлением.

До появления звукозаписывающей аппаратуры в редких случаях можно было записать текст песни не под диктовку, а при нормальном исполнении ее сказителем. Если песня исполнялась двумя певцами и второй повторял буквально то, что пел первый, то при быстрой записи можно было успеть записать строку, пока она повторяется, особенно если темп пения медленный и строка не слишком длинная. Так поют в некоторых частях Северной Албании и югославской Македонии. Медленный темп не располагает к пению длинных эпических песен; подобная манера исполнения слишком нетороплива, чтобы поддерживать интерес к повествованию. Мне приходилось слышать такое пение в Албании (в 1937 году) и в Македонии (в 1950 и 1951 годах) и видеть такой способ записи, его с успехом применял в Восточной Македонии профессор Русич из Скопле. Иногда песня поется без подголоска и строку повторяет сам певец, но это всего лишь разновидность исполнения, первоначально предполагавшего участие двух певцов. При очень длинной строке или быстром пении записать песню таким образом трудно или просто невозможно. В тех случаях, когда второй певец не повторяет строку в точности, а передает в иных выражениях ее содержание или что-то к нему добавляет, как это делается в Финляндии, такой метод записи также неосуществим. Применение его ограничивается немногими весьма специфическими случаями.

Если бы певец всякий раз повторял песню дословно, его, конечно, можно было бы попросить исполнить ее несколько раз и таким образом, при повторном и третьем исполнении, восстановить все то, что было пропущено при первоначальной записи. Но как мы уже видели, сказители никогда не повторяют песню слово в слово. При

таком методе, хотя его и часто применяли, нельзя получить текст, точно воспроизводящий какое-то конкретное исполнение. Текст получается сводным, даже если песня у данного сказителя относительно стабильна, как это бывает в случае кратких эпических песен. В подлинной устной песенной традиции нельзя быть уверенным в том, что даже наиболее устойчивые куски всегда будут дословно повторяться при различных исполнениях.

Можно было бы более или менее успешно применить два способа записи песни при нормальном ее исполнении (хотя я и не слышал, чтобы их когда-нибудь действительно применяли). Один из них – стенография. Записанный таким образом текст, может быть, и не сохранит во всех деталях нерегулярные формы или фонетические особенности, которые передаст более точная транскрипция, но дословную запись текста так получить можно. Второй способ состоит в том, чтобы привлечь двух и более “писцов”, которые будут поочередно записывать каждую вторую или третью строку, в зависимости от того, сколько их участвует в записи. Мне неизвестно, чтобы такой метод когда-нибудь применялся. Сама мысль о том, чтобы получить точную запись какого-то конкретного исполнения, возникла сравнительно недавно. Существовавшее ранее представление, что за всеми исполнениями стоит некий фиксированный текст, фактически сводило на нет значение каждого данного исполнения. По указанным выше причинам вообще маловероятно, чтобы из имеющихся в нашем распоряжении текстов хоть какой-нибудь был записан во время исполнения. Наоборот, естественно предположить, что певца попросили продиктовать песню без пения, с паузами после каждой строки, чтобы дать время для записи. Раз уж так обстоит дело, разумно было бы рассмотреть, как такой особый вид исполнения – диктовка – влияет на текст. Тексты, записанные под диктовку в Новом Пазаре (опубликованы в Пэрри и Лорд I), дают нам некоторое представление о трудностях, с которыми сталкивается певец, когда он лишен возможности петь. Эти тексты записаны на фонограф, но певцы не имели возможности петь под музыкальный аккомпанемент из-за запрета на пение во время траура после убийства короля Александра I в Марселе в начале октября 1934 года, Пэрри было разрешено лишь записывать слова песен, но без музыки и пения. В результате возникло смешение стихов с прозой:

части стихотворных строк перемежались кусками прозаических предложений, и наоборот. Это особенно характерно для начала песни, но даже когда певец привыкает к декламированию, количество строк с отклонениями или слабых в ритмическом или формульном отношении остается значительным:

<i>А немаде тајка да роди јунака,</i>	<i>Не было матери, которая бы родила</i>
<i>(12 слогов)</i>	<i>героя,</i>
<i>Нико да се нафати књиге.</i>	<i>Некому принять письмо.</i>
<i>(9 слогов)</i>	
<i>Та пут Мехо рече:</i>	<i>Тогда Мехо сказал:</i>
<i>(6 слогов)</i>	
<i>“Чу ли ме, бегов кахвеџија!</i>	<i>“Слушай же меня, кофевар бея!</i>
<i>(9 слогов)</i>	
<i>Ај, суочи у Кајнићу граду</i>	<i>Явись в город Кайниджу,</i>
<i>(10 слогов)</i>	
<i>Тражи кулу Ајаневић Меха!</i>	<i>Найди башню Аяновича Мехо!</i>
<i>(10 слогов)</i>	
<i>Њјван деда кулу тражи, њејванаге</i>	<i>Найди башню старого Чейвана, старого</i>
<i>деда</i>	<i>Чейван-аги,</i>
<i>(14 слогов)</i>	
<i>Па отиди к деду у одају!</i>	<i>И пойдй к старому в его покои!</i>
<i>(10 слогов)</i>	
<i>Ако ти се он књиге нафати</i>	<i>Если он примет у тебя письмо,</i>
<i>И добро и јес; ако ти се нафати</i>	<i>Тогда хорошо; если старый примет от</i>
<i>дедо</i>	<i>тебя письмо, тебе будет хорошо, а если</i>
<i>књиге, добро ће ти бити, а не</i>	<i>он не захочет принять, так уж и не</i>
<i>ићене се?</i>	<i>знаю, [что делать]”</i>
<i>нафатит’, не знам ништа!” (проза)</i>	

Нет ничего удивительного в том, что, когда певца просят диктовать, останавливаясь в конце каждого стиха, он поначалу не уверен, где именно надо остановиться, и число слогов в строке также колеблется. Часто целое предложение он излагает прозой. В конце концов, он ведь рассказывает историю. Что касается сложения стихов, то песни, наговоренные на фонограф, и песни продиктованные, но записанные человеком, который не пытается добиться хороших, ритмически правильных стихов, примерно одинаковы.

Один собиратель второй половины прошлого столетия писал о трудностях записывания песни под диктовку: “Многие не могут дик-

товать песню без гуслей; встречаются даже такие, как Тодор Влаткович из Високо, который без инструмента не может произнести и двух строк; без него он сразу сбивается”. Однако он также свидетельствует и о том, что есть певцы, которым это безразлично: “Илии (Дивляновичу) все равно было, пел он под гусли или диктовал без них, разве что, когда он диктовал, ему нужно было дать немного вина или ракии, чтобы разогреть воображение; тогда песня становилась более ясной и богаче украшенной”.

Такой опытный и умный собиратель, как Никола Вуйнович, помощник Пэрри, стремясь добиться правильных стихов, в то же время старается не подсказывать их исполнителю. Он просто указывает, что только что сказанное неверно, иногда возвращается назад на несколько строк и читает их певцу, чтобы задать непрерывный ритм, или даже дает ему инструмент и просит пропеть эти строки. Этот трудоемкий процесс требует большего терпения, но так даже от вконец растерявшихся певцов можно добиться метрически правильных строк. По большей части эти строки ничем не отличаются от пропетых. Но тщательный анализ все же вскрывает различия между стихами продиктованными и пропетыми одним и тем же сказителем. При диктовке певец иногда строит свои стихи несколько иначе, чем при пении. Так, например, Салих Углянин поет строку *Султан Селим рата отворијо* “Султан Селим войну повел”, но диктует ее: *Султан Селим отворијо рата*. Ритм этих стихов различен.

Эти случаи показательны, так как они свидетельствуют, что текст, записанный под диктовку, даже в самых лучших условиях и самыми лучшими собирателями, по структуре стиха никогда полностью не совпадает с напетым текстом. Следует, однако, подчеркнуть, что если эти модификации или отличия и вызваны сознательным и преднамеренным выбором порядка слов или самих слов, то лишь постольку, поскольку этот выбор обусловлен всей ритмической структурой контекста. Диктовка нарушает эту структуру, и модификация строк может быть одним из показателей таких нарушений. В непривычных условиях певцу трудно совладать с традиционными моделями. Если он ищет *le mot juste*³³², то лишь ради сохранения традиционности строки; он стремится сохранить традицию, а не отойти от нее.

Не нужно только думать, что процесс диктовки дает певцу свободу манипулировать словами согласно какой-то совершенно новой поэтической системе. Несомненно, у него есть время заранее подготовить строку, но для певца, привыкшего к безостановочному сложению и мгновенным ассоциациям, это скорее помеха, чем помощь. Только оттого, что представится такая возможность, сказитель не превратится в какого-нибудь э.э. каммингса³³³, даже если он сам по себе – Гомер. Не исключено даже, что Гомер вовсе не считал бы это для себя лестным. Более того, не следует переоценивать готовность писца, занятого записыванием пространной эпической песни, допустить в текст “авангардистские” раздумья и колебания, даже если бы певец и оказался способен на них. Но нет и ни одного засвидетельствованного случая – и я беру на себя смелость утверждать, что незасвидетельствованных тоже нет, – когда певец возвращался бы к уже записанному тексту и менял в нем слова или строки. Возможность эта у него, конечно, есть, но когда сказитель завершает песню – с ней покончено. Все его привычки, весь образ мыслей направлен вперед, и он не способен вернуться и проделать тот же путь снова. Для того чтобы возник новый тип поэтики, должны произойти колоссальные культурные изменения. Одних лишь возможностей, предоставляемых записью под диктовку, для этого недостаточно.

В том, что касается сложения отдельных стихов, диктовка не дает сказителю особых преимуществ, но в сложении целых песен она может способствовать созданию самых длинных и самых совершенных образцов, так как делает время исполнения практически неограниченным. Стоит лишь проявить должный интерес, и, движимый желанием создать нечто значительное перед достойными слушателями, талантливый певец использует все возможности своего искусства для того, чтобы обогатить и украсить песню. Здесь важен именно временной фактор: в самой диктовке нет ничего такого, что способствовало бы этому обогащению песни. Тех же результатов можно добиться и при пении, если дать певцу возможность растянуть пение одной песни на столько дней, сколько он пожелает; мы видели это в предыдущей главе на примере песен Авдо Меджедовича. Нужно подчеркнуть также, что дополнительное время сможет по-настоящему использовать лишь наиболее талантливый сказитель, принадлежа-

ций традиции, богатой темами и песнями. Обычному певцу в “средней” традиции для этого не хватит ни тем, ни воображения. Только выдающийся певец использует эту возможность до конца.

Использование письменности для фиксации устных текстов само по себе не оказывает никакого влияния на устную традицию. Это — всего лишь средство записи. Тексты, получаемые таким образом, не совсем обычны: это не тексты нормального исполнения, но в то же время это тексты чисто устные; самые лучшие из них совершеннее текстов нормального исполнения. Эти тексты вовсе не “переходные”, но они все же составляют некую особую группу.

Здесь мы должны решить для себя проблему переходных текстов. Существует ли в действительности такое явление, как текст, переходный между устной и письменной литературной традицией? Вопрос этот сейчас приобрел особое значение. Те исследователи Гомера, которые склонны к компромиссным решениям, с удовольствием нашли бы для себя выход в лице “переходного” поэта, который был бы одновременно поэтом устным (они не могут игнорировать особенности его стиля) и письменным (им, с другой стороны, не по вкусу неумытый невежда). В новейших исследованиях по древне- и среднеанглийской поэзии также заметно сильное желание медиэвистов использовать термин “переходный” для решения проблем, возникших в связи с обнаружением в некоторых из исследуемых ими произведений устных черт. Можно сомневаться в результатах подобного компромисса, однако отрадно видеть в медиэвистике тенденцию, безусловно свидетельствующую о том, что традиционная связь этой области с изучением Гомера столь же актуальна в наши дни, как и во времена Лахманна.

Следует подчеркнуть, что вопрос, который мы задаем себе, касается возможности существования переходного *текста* — не периода перехода от устного стиля к письменному или от неграмотности к грамотности, а именно *текста*, являющегося созданием творческого ума конкретного индивида. Поняв, в чем именно состоит проблема, мы можем теперь свести ее к следующему: возможно ли, чтобы существовал такой человек, который, слагая эпос, мыслит то в одной системе, то в другой или же в системе, сочетающей два способа мышления? По-моему, на этот вопрос следует ответить отрицательно, так как эти два способа, несомненно, являются взаимно проти-

воречащими, взаимоисключающими³³⁴. Раз утратив устную технику, ее уже не обрести вновь. С другой стороны, письменная техника несовместима с устной, и вряд ли возможно, чтобы обе они соединились в третий, “переходный” способ сложения эпоса. В принципе возможно, чтобы человек был в молодости устным поэтом, а впоследствии стал поэтом письменным, но невозможно, чтобы в какой-то момент он был одновременно и тем и другим. Эти понятия по самой своей природе исключают друг друга. В действительности мы можем обнаружить то, что следовало бы назвать особыми категориями текстов, но крайне сомнительно, чтобы их можно было отнести к “переходным”, т.е. находящимся на полпути между устными и письменными.

Уместно спросить, могут ли устные поэты, которые сами записывают свои тексты (а такие поэты есть³³⁵), в каких бы то ни было обстоятельствах создать устное произведение. Могут, но нужно учитывать, что устный сказитель, овладевший грамотой настолько, что способен с грехом пополам записать песню, которую он в обычных условиях спел бы, станет это делать только по просьбе собирателя. Такой текст можно назвать “самозаписанным устным”, потому что сказитель будет придерживаться в нем своего обычного устного стиля, хотя и будет испытывать затруднения, пользуясь новым средством выражения в необычных для него обстоятельствах. Для собирателя же такая “самозапись” — лишь очень ненадежный способ получить весьма несовершенный текст, не позволяющий по достоинству оценить ни песню, ни сказителя.

Такой сказитель, вероятно, усвоит некоторые песни из песенников, но при этом он сохранит прочие песни, усвоенные им из устной передачи; таким образом, его репертуар окажется смешанным по происхождению. Если же певец станет относиться к печатным текстам как к фиксированным и будет стараться заучить их дословно, власть фиксированного текста и привычка к заучиванию притупят его способность к устному сложению. Но этот процесс вовсе не является переходом от устной техники к литературной. Это — переход от устного сложения к простому исполнению фиксированного текста, от сложения к воспроизведению. Это один из самых распространенных путей отмирания устной традиции: она умирает не с введением письменности, но тогда, когда печатные тексты распространяются среди

певцов. Однако наш сказитель вовсе не обязательно превращается в полноценного литературного поэта. Обычно он становится просто ничем.

Когда же и как, в таком случае, начинается “литературное” творчество? Поэт, о котором мы говорили, умеет читать и писать, но тем не менее это все же устный поэт. Для того чтобы стать поэтом “литературным”, он должен оставить устную традицию и постигнуть технику сложения, которая невозможна без письма или возникла благодаря письменности. Если не ошибаюсь, этот процесс можно наблюдать уже в случае надиктованных или записанных сказителем текстов. Это – процесс, или точнее, ускорение, замедление или распространение процесса, постоянно действующего в устном сложении эпоса. Это – процесс изменения формул и структуры тем. Создание новых метрических выражений по образцу старых входит, как мы видели, в устную технику. Оно необходимо для внедрения в традицию новых понятий. Если сказитель начинает постоянно использовать эти выражения, они становятся формулами; если их начинают использовать другие сказители, они входят в традицию и становятся традиционными формулами. Все это не выходит за пределы устного сложения на формульном уровне. Так бытует устная поэзия. Устный певец мыслит в терминах этих формул и формульных схем. Это *необходимо* для того, чтобы он мог слагать песни. Но с появлением письменности эта “необходимость” исчезает. Формулы и формульные схемы могут быть нарушены: можно создать строку, которая будет метрически правильной, хотя и полностью свободной от старых схем. Это разрушение схемы происходит при быстром сложении, но всегда ощущается как нечто неверное, неуклюжее или как “ошибка”. Когда наконец разрушение схемы становится сознательным, начинает ощущаться как нечто желательное и “правильное”, это уже “литературная” техника.

С помощью формульного анализа можно определить, является ли данный текст устным или “литературным”, при том, конечно, условии, что в распоряжении исследователя имеется достаточно материала для получения надежных результатов. Устный текст обнаружит преобладание ясно различимых формул; из остального большая часть будет носить формульный характер и лишь незначительное число выражений будут неформульными. В *литературном* же

тексте будут преобладать неформульные выражения при некотором количестве формульных и совсем небольшом – настоящих формул. То, что неформульные выражения встречаются уже в устном стиле, доказывает, что в нем присутствуют зачатки литературного стиля, а наличие формул в литературном стиле указывает на его происхождение из устного. Такие формулы являются пережиточными, и в этом нет ничего удивительного: мы имеем дело с континуумом словесного художественного выражения. Мы пытаемся, насколько это возможно, определить степень устойчивости и смешения традиционных моделей выражения.

Неудивительно, что значительное количество неформульных выражений встречается у такого талантливой устного поэта, как Авдо Меджедович. Нелепо было бы предполагать, что одаренный поэт, который всю жизнь облакал свои мысли в поэтическую форму, не овладел этой формой в такой мере, чтобы не только приспособить к ней свое мышление, но и нарушать ее по своему желанию. Столь же естественно и то, что мы находим формулы у Чосера или Уильяма Морриса³³⁶ или обнаруживаем, что в разные периоды в “литературном” стиле встречается то больше, то меньше “формул”. В одни эпохи о традиции или ее нарушении заботятся меньше, чем в другие; есть времена, когда стремятся сохранить традиционный аромат, и есть времена, когда ищут “новые” модели выражения. И все же я думаю, что наш анализ всегда позволит отличить устный метод от письменного.

Рассмотрения требует не только уровень формул. Не менее полезен и анализ различных видов анжамбманов, допускаемых разными стилями. Мы видели, что непериодический анжамбман и “нанизывающий” стиль свойственны устному сложению, тогда как анжамбман периодический характерен для “литературного” стиля. Совершенно очевидно поэтому, что в устном тексте будет преобладать непериодический анжамбман, а в тексте “литературном” – периодический. Но анжамбман не может использоваться как единственный критерий устного или “литературного” стиля; сам по себе это показатель ненадежный. Дело в том, что письменность так же стремится подчеркнуть самостоятельность строки, как в устном стиле мелодия или инструментальный аккомпанемент. Непериодический анжамбман больше, чем схемы формул, сохраняется в стиле, во всех прочих отно-

шениях “литературном”, поскольку там причины, вызвавшие его появление в устном стиле, сменяются не менее действенными, хотя и совсем другими причинами.

Такие элементы, как формульная схема и анжамбман, чрезвычайно важны для стилистического анализа с целью определения устного или “литературного” характера текста. Однако гораздо важнее для понимания того, как развивается литературный эпос, изменения в области идей, изменения в эпических темах грамотного устного поэта. Для быстрого сложения устному эпическому поэту нужны устоявшиеся темы. Однако, когда это сказитель уровня Авдо Меджедовича, он связан темами лишь настолько, насколько сам того пожелает; и обычно он именно этого и желает, так как чувствует, что эти темы “правильные”, что они подходят для эпической поэзии. В конце концов, однако, письменность освобождает его от необходимости использовать темы для сложения песни. Для певца это означает не только более широкие возможности использования новых тем, но и большую свободу их сознательного комбинирования и перераспределения.

Появление письменности в качестве нового средства выражения предполагает, что у бывшего сказителя появляется новая аудитория – аудитория, которая умеет читать. Субъективно он может поначалу еще какое-то время ориентироваться на привычных ему слушателей. Но у новой, пусть пока немногочисленной, читающей публики, несомненно, возникнут и новые вкусы, развившиеся на основе вкусов традиционной неграмотной аудитории сказителя. Они требуют новых тем или новых поворотов старых.

На сказителя больше не будет давить тирания временных ограничений исполнения или несосредоточенность его непосредственных слушателей в кафане. Это обстоятельство, как мы видели на примере продиктованных устных песен, приводит к созданию песен более длинных, чем прежде. Независимость от аудитории в сочетании с большей тематической свободой порождает длинные поэмы с большим тематическим разнообразием, часто тяготеющие к эпизодической структуре. Кажется весьма вероятным, что средневековый роман восходит к продиктованным текстам устного эпоса, на том этапе, когда его величественная религиозная магия ощущалась уже не столь сильно и в то же время когда по крайней мере некоторые из его

создателей уже не довольствовались “подлинной историей” и желали чего-то фантастического и чудесного.

Возвращаясь к текстам, которые в разное время заставляли меня задуматься над тем, нельзя ли назвать их переходными, я нахожу, что в каждом случае ответ на этот вопрос должен быть отрицательным. Все они либо устные, либо письменные. Стихи, написанные “в стиле” устного эпоса, такие, например, как в “Разговоре” Качича или “Сербском зеркале” Негоша, при том, что иногда они поразительно близки к народному эпосу, – это все же несомненно письменные тексты. Я сильно подозреваю, что в самом процессе написания этих песен их авторы уже не принадлежали традиции устного сложения. Оба автора, конечно, выросли на устном эпосе. Тем не менее они все же были образованными людьми, людьми книжной учености. Они не могли слагать устный эпос.

Всякий, кто хорошо знает устную традицию, без труда отличает песни Качича или позднейших авторов, писавших в стиле устного эпоса, от подлинно устного эпоса. Иногда эти отличия очевидны. Например, некоторые песни Качича целиком написаны рифмованными двустихиями.

*Веселе се свита бановине,
И по свиту високе планине,
Све пустиње и горе зелене,
Свако цвѣће, ружице румене.
Родише се четири једнака,
У истоку света именьака,
Који сјају липше нег Даница,
Жарко сунце оли приходница.*

*Радуются в свете все державы
И высокие по свету горы,
Все пустыни и леса зелены,
Всяк цветок и роза ала.
Родилось четыре во всем сходных
В стороне восточной тезки
И сияют краше, чем денница,
Солнце ярко иль его предтеча.*

Более того, эта песня, как и другие песни из рифмованных двустихий, написана четверостишиями с точкой в конце каждой строфы, что несвойственно чисто стиховой устной традиции данного региона.

Те песни XIX века, которые начинаются с даты, несомненно, вышли из-под пера писателя, а не из уст сказителя. Например:

*На тисућу и седме стотине
Деведесет и шесте године
Махнут везир совет учинио
У бијелу Скадру на Бојану*

*В тысяча семьсот
Девяносто шестом году
Махмут визирь совет созвал
В белом Скадре на (реке) Бояне.*

Это, вероятно, первый пример подобной датировки, являющейся частым признаком позднейших песен.

<i>На хильаду и осме стотине</i>	<i>В тысяча восемьсот</i>
<i>Седамдесет и лете године</i>	<i>Семьдесят пятом году</i>
<i>Збор зборило дванајест кнезова</i>	<i>Совет держали двенадцать князей</i>
<i>На шљемену зелье Херцегове</i>	<i>Посреди гор Герцеговины,</i>
<i>У широком пољу Невесинју</i>	<i>На широком поле Невесине.</i>
<i>Браћо моја и дружино драга,</i>	<i>Братья мои и милая дружина,</i>
<i>Да вам причам пјесму од истине,</i>	<i>Давайте спою вам песню правдивую</i>
<i>За госпоре и добре дружине.</i>	<i>Для владык [наших] и доброй дружи-</i>
<i>Од хильаде девете стотине</i>	<i>ны,</i>
<i>Четрнаесте у лету године,</i>	<i>В тысяча девятьсот</i>
<i>У јуноме, када цват трава,</i>	<i>Четырнадцатом году, летом,</i>
<i>Састала се два силна владара</i>	<i>В июне, когда цветет трава,</i>
<i>Хабсбуршкога рода и племена.</i>	<i>Встретились два могучих властели-</i>
	<i>на</i>
	<i>Габсбургского роду-</i>
	<i>племена.</i>

В самих песнях всегда есть признаки того, что они написаны, а не сложены устно. В окончательно сформулированной письменной литературной традиции уже нет формул. Они больше не нужны. Здесь могут быть повторяющиеся словосочетания, но количество их в целом невелико. Выбор слов рассчитан на то, чтобы произвести нетрадиционное впечатление, и слова эти помещаются в нетрадиционные схемы. Так меняются основные модели, на которых основываются формулы. Каждый стих здесь неповторим, и неповторим намеренно. Метр строго выдержан. Если и встречаются повторяющиеся “куски” (чего, как правило, не бывает), то они используются авторами как особый прием, а не возникают из привычных ассоциаций – это опять же невозможно по причине уникальности каждого стиха. В традиции подобная уникальность уравнивается полиморфизмом на уровне темы и целой песни. Каждое исполнение с его неповторимостью в устной традиции представляет собой один элемент в этом полиморфизме, ибо каждое устное исполнение есть формальная разновидность целого. В письменной же, литературной традиции неповторимость абсолютна. Неповторима “Энеида” Вергилия, неповторима и песня Углянина “Пленение Джулича Ибрахима”, но она в то же время – лишь одна из разновидностей большого комплекса.

В большинстве стран Западной Европы, где мы находим следы по крайней мере начала перехода от устной традиции к традиции литературной, этот процесс, по-видимому, осуществляется через посредство людей, в той или иной степени знакомых с литературной традицией, занесенной извне. Иными словами, причина этого перехода лежит в уже сформировавшейся, первоначально чужеродной литературной традиции. Кто-то из людей, знакомых с традицией письменной литературы, переносит ее понятия на родную устную поэзию. Так поступали Качич. Негош, Мажуранич, Караджич и Сима Милутинович. В южнославянских землях XVIII–XIX веков были образованные люди, писавшие эпические стихи исконным сербским десятисложником. Негош и Мажуранич использовали его в “Горном венце” (*Горски вијенац*) и “Смерти Смаил-аги Ченгича” (*Смрт Смаилаге Ченгића*) в чисто литературных целях. В этих произведениях авторы не подражают устному эпосу, не пишут “в его стиле”. Они создают на родном языке литературную эпическую традицию.

Так, Негош начинает свою поэму монологом владыки Данило:

<i>Моје племе сном мртвијцем</i>	<i>Племя мое мертвым сном уснуло,</i>
<i>спава,</i>	
<i>Суза моја нема родитеља,</i>	<i>И слеза моя безродной стала,</i>
<i>Нада мној је небо затворено,</i>	<i>Глухо небо надо мной замкнулось</i>
<i>Не прима ми плача ни молитве;</i>	<i>И не внимлет плачу, ни молитве:</i>
<i>У ад ми се свијет претворио,</i>	<i>Словно в ад мир целый превратился,</i>
<i>А сви људи паклени духови!</i>	<i>А все люди — в адские исчадья.</i>

А вот знаменитое место из “Смерти Смаил-аги Ченгича” И. Мажуранича:

<i>Кад ал' ето инога паст'јера</i>	<i>Глядь, иной подходит пастырь крот-</i>
<i>гдјено кротак к својо стаду</i>	<i>кий к стаду своему родному.</i>
<i>греде.</i>	
<i>Не реси га ни сребро ни злато,</i>	<i>Серебро, золото его не красят,</i>
<i>него крепост и мантија црна.</i>	<i>Сила в нем под одеяньем черным.</i>
<i>Не прате га сјајни пратиоци</i>	<i>Нет за ним блестящей свиты</i>
<i>уз фењере и дул'јере сјајне,</i>	<i>с фонарями и восковыми свечами,</i>
<i>Ни поносн'јех звона са звоника:</i>	<i>ни торжественного звона с колоколен:</i>
<i>већ га прати са запада сунце</i>	<i>солнце с запада его сопровождает</i>
<i>и звон смјеран овна из планине.</i>	<i>да в горах негромкий колокольчик</i>
	<i>вожака-барана.</i>

*Црква му је дивно поднебесје,
олтар часни брдо и долина,
тамјан мирис што се к небу
диже
из цвијета и из б'јела св'јета
и из крви на крст проливане.*

*Его церковь—дивный свод небесный,
а алтарь святой — гора с долиной,
запах ладана вздымает к небу,
от цветов исходит он, от бела света
и от пролитой за крест наш крови.*

Переход от устного стиля к письменному трудно понять, в частности, потому, что наши представления о письменном стиле связаны с его качеством, которое мы непременно считаем высоким. Мы принимаем как нечто само собой разумеющееся, что письменный стиль всегда, с *самого начала*, выше устного. Это — ошибка, сделанная уже на стадии наблюдения, ошибка, которую — увы! — постоянно совершают ученые, пожертвовавшие опытом ради теоретических построений. Совершенство письменного стиля создается многими поколениями. Когда традиция в целом или отдельный человек переходит от устного творчества к письменному, происходит переход от законченного, зрелого состояния одного стиля к зыбкому, зачаточному состоянию другого. Совершенно невозможно, чтобы гомеровские поэмы относились к “переходному” или раннему периоду письменного стиля. Слова Бауры о том, что богатство этих поэм “заставляет думать об опоре на письменность”, неочевидны и сомнительны.

Если данному обществу известна письменность, это может повлиять на его устную традицию, но вовсе не обязательно в самом деле на нее влияет. Само наличие письменности не предполагает непременно наличия традиции письменной литературы; а если таковая и существует, она не обязательно оказывает влияние на устную традицию. У южных славян традиция письменной литературы существует с конца IX века; собственно, они-то и изобрели славянские алфавиты. Тем не менее до конца XIX — начала XX века эта письменная традиция не оказывала никакого влияния на форму традиции устной. Обе они существовали бок о бок, в разных, конечно, социальных группах, но несомненно на одной и той же территории. В средние века письменность и письменная литература развивались, как и во всей остальной Европе, в монастырях, сначала по иностранным образцам, а позднее самостоятельно. Носители устной традиции были людьми неграмотными, не имевшими отношения к монастырям. Начиная с XV века на Адриатическом побережье и на

некоторых островах — прежде всего в городах: Сплите, Задре, Дубровнике — возникла, опять же под иностранным влиянием и по иностранным образцам, богатая литературная традиция, бытовавшая не только в среде духовенства, но главным образом в среде богатого купечества. В деревнях, расположенных вблизи этих городов, а также среди низших слоев городского населения (т.е. тех, кто не принадлежал к знати и не получил образования за границей или дома), среди неграмотных, по-прежнему процветала устная традиция. В обоих этих случаях литературная традиция не развивалась из устной; она пришла извне — из Византии или Италии.

В средневековой литературе, развившейся под византийским влиянием, бросается в глаза отсутствие стихотворных произведений, за исключением гимнов или литургической и дидактической поэзии. На побережье, как в средние века, так и в эпоху Возрождения, создавалась поэзия на латыни и на хорватском языке; в последнем случае использовалась не местная, а итальянская метрика. Хотя некоторые поэты, судя по используемым ими эпитетам, были знакомы с местным устным творчеством, произведения их носят чисто литературный, а не устный характер. Существует и целый ряд хорватских стихов (частично приписываемых поэтам XV века Шишко Менчетичу и Джоре Држичу, частично — другим поэтам), близких к устной лирике и, может быть, действительно относящихся к ней. Эти стихи были опубликованы лишь в XIX веке. Начиная с XVI века некоторое количество повествовательных баллад из устной традиции появляется в виде вставок в литературных произведениях. Самые ранние записи устных эпических текстов встречаются в рукописных собраниях первых десятилетий XVIII века, обнаруженных и опубликованных в XIX — XX веках. Эти частные собрания никак не повлияли на собственно устную традицию. До XVIII века мы находим либо собрания песен, либо сугубо литературные произведения, возникшие на основе иностранных образцов.

В XVIII веке встречаются первые эпические произведения в стиле устных песен, которые тем не менее были написаны и никогда не пелись. Самое значительное и наиболее известное из этих произведений — “Приятная беседа народа славянского” Андрии Качича-Миошича, которую мы уже упоминали. Качич (1704–1760) был францисканским монахом, “Разговор” — это стихотворная и прозаическая

хроника южных славян с древнейших времен до его времени. Стихотворная часть состоит из эпических песен, почти целиком написанных десяти-сложником устной традиции. Качич очень хорошо знал устный эпос и стилизовал под него свои песни. Источниками ему служили отчасти слышанные им устные эпические песни, отчасти – и в еще большей степени – доступные ему хроники, исторические описания, документы и рассказы очевидцев. У Качича была установка на историческую достоверность, как он ее понимал. Он взялся прославить тех героев, которых устная традиция не прославила или прославила недостаточно.

Интересно отметить, что аббат Фортис, записавший знаменитую “Хасанагиницу”³³⁷ принял книгу Качича за собрание устного эпоса. Он перевел на итальянский три песни Качича, благодаря чему они попали в книгу Гердера “Голоса народов в их песнях” (*Stimmen der Volker in Liedern*) (1778 – 1779). В своем труде “Очерк наблюдений на островах Керсо и Озеро” (*Saggio d'Osservazioni sopra l'Isola di Cherso ed Osero*) (1771 г.) Фортис сравнил песни Качича с “переводами” Макферсона, которые начали публиковаться в 1760 году.

“Разговор” приобрел огромную популярность; некоторые песни, написанные Качичем, вошли в устную традицию, откуда они не произошли. Их можно было записать от сказителей еще в 30-е годы нашего века; очень вероятно, что они бытуют доныне. Сам Качич был собирателем лишь отчасти, однако время настоящей собирательской деятельности было уже не за горами. В 1814 году появилась первая книга Бука Стефановича Караджича, и за ним идет множество собирателей, вплоть до наших дней. Все эти собрания содержали неравноценный материал, но по большей части песни были записаны непосредственно от сказителей и, несмотря на редактуру, дают довольно верное представление о традиции. Это – устные диктованные тексты. В собрания попадали и тексты письменные, такие же, как песни Качича; эти песни также не являются в действительности устными и традиционными. Другие песни были впервые сложены сказителями непосредственно во время записи, причем, вероятно, по просьбе собирателей, как было с новыми песнями знаменитого сказителя Филипа Вишнича. Их нам, видимо, следует считать устными эпическими песнями. Похоже, что собирательство способствовало созданию новых песен. Это было время расцвета национализма, и

шовинизм тех дней, не свойственный самой традиции, но возвращенный националистическими и политическими силами вне ее, к сожалению, сказался и на этих песнях.

Какое же влияние оказали собрания песен на песенную традицию? Большие дорогие издания не достигали среды, в которой бытовало сказительство: не оказывали они никакого влияния и на те местности, в которых не было грамотных людей. Однако в XIX веке постепенно начали распространяться школы, и после первой мировой войны они существовали уже почти повсеместно. После прихода к власти коммунистов началась планомерная борьба с неграмотностью, и сейчас в Югославии лишь сравнительно небольшое число стариков осталось неграмотным. Во всех школьных учебниках обязательно печатались песни из собрания Караджича или, реже, из книги Негоша. Школьные учителя сыграли важную роль в записывании песен; благодаря им, а также грамотной молодежи распространялись печатные издания песенных текстов. Кроме того, до самого последнего времени широкое распространение имели дешевые перепечатки отдельных песен, которые время от времени появляются и сейчас. Эти издания содержат главным образом песни из книги Караджича. Они являлись также средством распространения новых песен – в основном не из устной традиции, а письменных – о различных восстаниях против турок, Балканских войнах, первой мировой войне и недавних войнах и революциях. Особенно широко такие издания были распространены у сербов и черногорцев в период между двумя мировыми войнами. Типографии Белграда и Цетине напечатали множество брошюр с песнями, в Сараеве мусульмане занимались перепечаткой песен из сборников “Матицы Хорватской” и Хёрманна. Эта деятельность по изданию песен в основном имела место с начала XX века, особенно после 1918 года.

Печатные издания оказали воздействие на грамотное младшее поколение, молодежь стала заучивать песни из книг. При этом они продолжали учиться сказительскому искусству у старших и пели песни из устной традиции. Но, заучивая часть своего репертуара из песенников, они все больше отдалялись от традиции. Заучивание фиксированного текста влияло и на другие их песни, так как певцам теперь казалось, что они должны заучивать даже устные песни. Появился устойчивый “правильный” текст, и тут прозвучал погребаль-

ный колокол по устной традиции. Мало кто из молодых сказителей, особенно среди христиан, не заразился этим недугом. В несколько меньшей степени затронул он мусульман, благодаря тому что ни одно из собраний их песен не приобрело такого почти сакрального значения, как книги Караджича или Негоша.

Конечно, благодаря сборникам песни переходили из одного района в другой, но это влияние книги немногим отличалось от того, что могло случиться – и не раз случалось, – когда сказитель переезжал из одного района в другой или купцы перевозили песни по торговым путям. Пока речь идет об устной технике сложения, в таком распространении песен с помощью книг нет ничего противостественного.

Действительно, если зрелым неграмотным сказителям даже и читают песни из сборников, это не оказывает на них особого влияния. Усвоение песни таким образом сходно с ее усвоением обычным путем. Навыки устного сложения слишком глубоко укоренились, чтобы их можно было изменить.

Сказители же, принявшие идею фиксированного текста, навсегда потеряны для устной традиции. Сама эта идея означает гибель традиции, приход поколения “сказителей”, которые воспроизводят песню, а не воссоздают ее. Именно такие “сказители” выступают в национальных костюмах на праздниках народной песни и поют песни, выученные по сборнику Караджича. Любой из нас может сделать то же самое, стоит немного потренироваться и обзавестись национальным костюмом. На самом деле такие “певцы” – мошенники, маскирующиеся под сказителей? Они целиком, с первого до последнего слова, заимствуют песни настоящих сказителей, и их пение можно проверять по книге. Для фольклориста они представляют серьезную опасность. В них прочно укоренилась идея фиксированного текста, но одного этого недостаточно, чтобы они стали литературными поэтами, пусть даже они и живут теперь в обществе людей с “письменным складом ума”, хотя некоторые из них по-прежнему неграмотны.

Произошло изменение: устойчивость основного сюжета – то, к чему стремится устная традиция, – сменилась стабильностью текста, т.е. конкретных слов повествования. Распространение идеи фиксированности среди носителей устной традиции – это лишь один из аспектов перехода от общества с устной культурой к обществу с

культурой письменной. Как ни парадоксально, именно фольклористы и, в еще большей степени, те, кто использовал их собрания в целях просветительской, националистической, политической или религиозной пропаганды, дали обществу, основанному на устной культуре, фиксированную форму его собственных творений. Этот аспект перехода можно, таким образом, отнести ко времени начала фольклорных записей – точнее, ко времени, когда записи в той или иной форме начинают распространяться среди сказителей, как было показано выше. В современной Югославии переход от устной культуры к культуре письменной в этой части почти полностью завершился. Устная традиция там почти совсем прекратила свое существование.

Это, однако, только один аспект перехода, к тому же самый легкий для анализа. Традиции письменного эпоса в Далмации эпохи Возрождения развились не из устной традиции³²⁵. Они продолжали итальянскую литературную традицию и не были автохтонными. Это не означает, что они не породили подлинно хорватскую литературную традицию. Конечно же, из них развивалась настоящая хорватская литература, такая же настоящая и самобытная, как литературы других народов. Но сами они не восходят непосредственно к устной традиции южных славян, даже когда заимствуют ее сюжеты, что с течением времени происходило все чаще и чаще. Неясно, необходимо ли такое параллельное существование литературных традиций наряду с устными для перехода от устной литературы к письменной, но сами эти заимствованные формы никоим образом не являются переходными.

В том, что мы изобразили здесь, нет ничего специфически южно-славянского. Разве лишь то, что устная традиция дожила до наших дней и процветала еще вчера. Начиная с римлян, народы Европы заимствовали литературные традиции и превращали их в свои собственные. Заимствованная литературная традиция вытесняла исконные устные традиции, а вовсе не развивалась их них. Не существует прямой линии развития от *chansons de jester* до “Генриады”³²⁶, от “Беовульфа” до “Потерянного рая”. Наша западная традиция литературного эпоса восходит, через Аполлония и Вергилия, к Гомеру. Вергилий не писал ни сатурнийским стихом³²⁷, ни каким-либо непосредственно восходящим к нему размером. Точно так же Мильтон не писал германским аллитерационным стихом или чем-то, что разви-

лось непосредственно из него, потому что эти исконные устные методы не имели подлинных потомков. Устная традиция не превращалась в традицию книжного эпоса и не переносилась в нее, она все более и более отходила на задний план, на периферию в самом буквальном смысле, пока не исчезла совсем.

*Публікація за виданням:
А.Б. Лорд. Сказитель. М., 1994.*

Конрад Лоренц **ВІСІМ СМЕРТНИХ ГРІХІВ** **ЦИВІЛІЗОВАНОГО ЛЮДСТВА**³⁴¹

Конрад Лоренц (1903) – видатний австрійський вчений-зоолог, Лауреат Нобелівської премії (1973), один із творців етології. Розробив вчення про інстинктивну поведінку тварин і його розвиток в онто- і філогенезі.

... Вісім різних, хоча й причинно тісно пов'язаних між собою процесів, які загрожують загибеллю не лише нашій нинішній культурі, але й людству як виду.

Це такі процеси.

1. Перенаселення Землі, яке внаслідок надміру пропозицій на соціальні контакти змушує кожного з нас захищатися від цього принципово "антигуманним" способом, і яке, крім того, в результаті скупчення багатьох індивідів у тісному просторі безпосередньо збуджує агресивність.
2. Спустошення життєвого простору, яке руйнує не лише зовнішнє довкілля, у якому ми живемо, а й в самій людині – благоговіння перед красою й величчю творіння, яке стоїть над нею.
3. Змагання людства з самим собою, яке дедалі швидше прискорює розвиток технологій на нашу власну загибель, робить людей сліпими щодо всіх справжніх цінностей і забирає у них час, який належало б присвятити рефлексії – цій істинно людській діяльності.

4. Зникнення всіх сильних почуттів і афектів унаслідок розпещеності. Успіхи технології й фармакології сприяють зростанню нетерпимості щодо всього, що викликає бодай найменший дискомфорт. Разом з тим зникає здатність людей переживати ту радість, яка може бути здобута лише завдяки цілковитому напруженню усіх сил при подоланні перешкод. Природні коливання контрастів від горя до радості спадають у непомітних осциляціях невиразної нудьги.
5. Генетичний занепад. Усередині сучасної цивілізації, крім природних "правових відчуттів" та деяких переданих від попередніх поколінь правових традицій, немає жодних факторів, які чинили б селекційний тиск на розвиток і підтримання соціальних норм поведінки, хоча вони зі зростанням соціалізації стають дедалі потрібнішими. Не виключено, що багато проявів інфантилізму, які роблять соціальними паразитами значну частину нинішньої "бунтівної" молоді, правдоподібно, зумовлені генетичне.
6. Переривання традиції. Воно зумовлене тим, що досягнена якась критична точка, за якою молодшому поколінню вже не вдається культурно порозумітися зі старшим, не кажучи вже про те, щоб ідентифікуватися з ним. Тому молодше покоління ставиться до старшого як до чужої етнічної групи й зустрічає його з національною ненавистю. Цей розлад ідентичності має своєю основою брак контакту між батьками й дітьми; патологічні наслідки цього виявляються вже з віку немовляти.
7. Зростання задоктринованості людства. Збільшення кількості людей, поєднаних в одну-єдину культурну групу, веде разом з удосконаленням технічних засобів до детермінації громадської думки, до уніфікації поглядів. Такого не було у жоден момент людської історії. До цього ще слід додати, що гіпнотична дія доктрини, у яку міцно повірили, зростає з числом її прихильників, можливо, навіть у геометричній прогресії. Вже нині у деяких місцях індивід, який свідомо уникає впливу засобів масової інформації, наприклад, телебачення, буде розглядатися як патологічний. Позбавлення людини індивідуальності вітають всі ті, хто хоче маніпулювати вели-

кими масами людей. Дослідження громадської думки, рекламна техніка і вправно скерована мода допомагають великим виробникам по цей бік залізної завіси й функціонерам по той її бік однаковою мірою володарювати над масами.

8. Озброєння людства ядерною зброєю викликає загрозу для людства, однак її легше усунути, ніж ті сім вищезгаданих процесів.

Процесам дегуманізації, про які йшлося у розділах 1-7, сприяє псевдodemократична доктрина, яка твердить, що соціальна й моральна поведінка людини взагалі визначається не родовою історією розгортання організації її нервової системи та її органів чуття, а виключно “кондиціонуванням”, якому підлягає людина в процесі свого онтогенезу з боку її актуального культурного оточення.

Публікація за виданням:

Анатолій Свідзинський.

Самоорганізація і культура. К., 1999.

Гнат Хоткевич

ВІДКРИТИЙ ЛИСТ

ДИРЕКТОРУ “ДЕРЖАВНОЇ ЗРАЗКОВОЇ КАПЕЛИ БАНДУРИСТІВ”

Гнат Мартинович Хоткевич (1877 – 1938) – прозаїк і драматург, перекладач і літературознавець, артист і режисер, мистецтвознавець і бандурист. Багатогранний митець, який любив Україну, знав і розумів український народ, культуру, відстоював українську ідею. Вивчав, популяризував народну творчість у різних її проявах, продовжив художній феномен, заповіданий великими українськими просвітителами Ф. Прокоповичем, Г. Сковородою, Т. Шевченком, І. Франком.

Шановний тов. Аронський!

Ви просили мене, як людину, знайому з бандурою, сказати свою думку відносно Вашої капели. Я з радістю поділюся враженням, яке я виніс, слухаючи Ваш концерт, але прошу дозволу поговорити про недоліки, так як про достоїнства вже багато було говорено в величе-

зній кількості рецензій, і повторювати це, можливо, й не потрібно. До речі про рецензії.

На мене, признаюсь, вони завжди справляють гнітюче враження. Вже одне то погано, що всі вони стандартно-хвалебні; це показує на відсутність уваги і, я би сказав, поваги.

Приїжджає який-небудь третьорозрядний піаніст, скрипаль – про нього говорять, обговорюють його виконання, знаходять можливі плюси, вказують на беззаперечні мінуси, словом, трактують серйозно, як музиканта. І тільки про бандуристів говорять завжди одним і тим же поблажливим тоном, яким доросла людина розмовляє з дитиною :

– Ах, це ти, серденько, намалювала? Сама? Ах, яке чудо! Знаєш, а ти ж прекрасно малюєш! і т.д.

Не видно в цьому серйозного підходу, не чути слів розумної критики, що помагала б працювати. Чому? Та тому, що піаніст – це музикант, скрипаль – теж музикант, бандуристи – це так собі, і ніякої музики там немає.

А між тим я твердо знаю, що й бандура – музика, серйозна музика, з новими звучаннями, з новим оформленням, але, жаль, у Вашій капелі нічого цього немає і стає зовсім зрозумілим таке відношення рецензентів: бо ж не можна в ХХ сторіччі унісонний супровід, відсутність користування регістрами, тембрами, нюансами рахувати за серйозну музику. Ваша капела знає тільки чотири нюанси – тихше, голосніше, швидше, повільніше, тобто оперує тим же запасом, яким володіли ще перші музичні ансамблі. З того часу пройдений довгий шлях, нюансування досягло на усіх інструментах досить високого рівня розвитку.

Валторна з поштового рогу з натуральними тонами зробилась могутнім інструментом з величезним багатством нюансів, тонкощів, амбюшурою, сурдинкою і т.д. і т.п. А що й говорити про скрипку, арфу, та інших інструментах. Тільки бандура у вашому ансамблі залишилась такою ж в смислі нюансу, якою її носив сліпець-кобзар у XVI–XVII ст.

А проміж цього бандура зовсім не такий убогий інструмент. Навпаки – у відношенні нюансів вона виявляє надзвичайне багатство. Їй доступні безліч видів різних тремоло, арпеджіо, ґлісандо, флажолети, велика різноманітність відтінків стаккато, легато. Можливість

перекидати руки зразу ж дає могутній засіб нюансу – коли ви акорд, скажімо, з 6–7 нот візьмете правою-лівою чи лівою-правою (на жаль, при старому способі гри, якого притримується Ваша капеля, продемонструвати це вам неможливо).

На бандурі має значення не тільки рука, яка бере акорд, не тільки чергування рук і положення (пряме, зворотнє, нігтьовий удар і т.д.), але і кожен палець. Бо ж всі пальці різні і за величиною і за силою, а кожен з них стоїть по відношенню до струн в іншому положенні і відповідно до цього кожний дає інше звучання. Також велике значення має положення пальця: кладете ви його мягкою частиною на струни, повертаєте, чи вводите тільки частину нігтя, чи весь ніготь, ставите вертикально і т.д. Має значення місце, де ви пересікаєте струну (посередині, біля поріжка, біля кобилки), відстань, з якої ви кидаєте руку – та чи можна перерахувати в замітці всі дійсно безконечні відтінки нюансування, що допускає бандура? І нічого, буквально нічого з цього у вас немає. Ваш музикант як поставив праву руку на середній регістр спочатку концерту, так і знімає її з того ж регістру в кінці концерту – і бандури немає. Прослухавши виконання капели, людина з публіки говорить, буцімто тепер має уяву про бандуру. Ні, це неправда – про бандуру вона уяви не має.

Унісонне виконання. Всі 40 чоловік грають буквально “як один”. Ні, це не музика. Найубогіший домровий оркестр з далекого села і той веде у себе 4-х голосну структуру – і тільки Державна капеля бандуристів грає в унісон, супроводжуючи мелодію голосу тою ж мелодією в 40 штук інструментів. Правда, унісонний рух допускається в музиці, але допускається, як відтінок, потрібний суттю твору чи зображеного моменту. Робити ж це основою виконання і грати в унісон три години – це не музика.

Я питався у Вашого диригента – як він думає, чому у Вас вокал зовсім заглушує інструменти? Він каже – тому, що не всі грають (бо ж у Вас грає тільки половина, а половина тримає інструменти для декорації). А коли, мовляв, будуть грати всі, отримається рівновага. Ваш диригент глибоко помиляється (хоча й йому це можна вибачити, тому що він, очевидно, зовсім не знає бандури). Ваша капеля завжди буде заглушувати вокалом інструменти, тому що суть тут не в кількості інструментів, а в підході. Не доводилось Вам бачити, як 6–7 чоловік несуть піаніно і хитаються всі як п'яні, і ось-ось опус-

тять інструмент? А двоє – тільки досвідчених – несуть піаніно вільно на 5-й поверх. – Те ж саме й з Вашою капелюю. Нехай грають всі інструменти, хай їх буде не 40, а 80 – все одно вокал приглушить бандури. І цьому виною не кількість інструментів, а унісонний супровід. Візьміть струну на бандурі і в той же час проспівайте той же звук голосом – ясно, що Ваш голос приглушить самотнє звучання струни. Вокал повинен робити свою справу, акомпанемент – свою, тоді вони будуть взаємно доповнювати один одного і звучати одночасно. Якщо ж і вокал дає мелодію, і інструмент дає її ж, то це означає, що або вокал непотрібний, або інструмент. Звідси стає ясним питання, яке задає публіка: чому вони називають себе капелюю бандуристів, коли це просто хор, який зрідка пробренчить на бандурах в момент піано? Так, це вірно. Оркестру бандур у Вас немає, культури бандури теж немає. Ви весь час граєте всі 40, Вас немає виділення оркестрових груп, немає роботи регістрів, тобто інших звучань, нема перекидки оркестрових мас, словом, нема нічого з культури оркестру. Можливо Ви мені заперечите, що це ж, мовляв, не симфонічний оркестр. І я відповім Вам на це, що 40 музикантів плюс хор в 40 голосів – це симфонічний оркестр і до нього можна і треба пред'являти ті вимоги, що й до симфонічного оркестру.

У розмові зі мною Ви сказали, що Ваша капеля притримується народного виконання. Який це хибний погляд, або ж свідоме закривання очей. Ви всі ваші пісні співаєте не в народній, а в індивідуальних, складних, іноді занадто складних розкладках. Це далеко й дуже далеко стоїть від народного виконання. А в музиці, цій досить складній архітектоніці вокалу, Ви протиставляєте суґубо унісонний супровід. Виходить розрив і “народного”, право, в цьому нічого й немає. Якщо Ви хочете показати публіці справжнє народне виконання, то треба завжди співати і грати по-народному. Це дуже важливо, і, вибачте за сміливість, не Вашій капелі цього досягти. У вокалі Ви стоїте на вершинах сучасного розуміння розкладки народних мотивів – а в інструментальному супроводі Ви весь час даєте нудну одноманітність і одними й тими ж фарбами зображаєте і сум дівчини і битву козаків, і картинку природи.

А Ваші інтродукції – це ж суцільне непорозуміння. У великій більшості випадків це не інтродукція, а просто так; на репетиціях хору дають акорд, щоб хор вступив правильно. А між тим інтродук-

ція в пісні це те ж, що й і увертюра в опері. В ній подається загальний характер пісні, в коротких рисах передається її зміст, погляд на неї, так сказати, зі сторони. Нічого цього навіть й натяку у Вас немає. І це ще й навіть краще, коли Ви обмежуєтесь акордом – це по крайній мірі, щось нейтральне. Але гірше всього, коли Ви таки пробуєте подати інтродукцію, а вона не тільки не допомагає розібрати музичний зміст пісні, а навпаки – затемнює його. Для прикладу візьмем таку характерну пісню сумну “Ой, попливи, вутко”. Тема говорить про смерть, а інтродукція веселенька, майже грайлива.

До речі, про цю пісню. Невже *всі* пісні і завжди потрібно виконувати всім що є в наявності складом голосів – 40,60,100? Це художній несмак. Є пісні інтимні, які потрібно виконувати інтимно. Жаль дівчини, приготування її до смерті – і це виконується в сорок чоловічих горлянок. Я же не говорю про суперечність питання – чи можна взагалі індивідуальну, від першої особи, дівочу пісню виконувати великим чоловічим хором (так як романс “Борода ль моя бородушка” доручити сопрано, чи, як говориться в старовинному музичному анекдоті : “Три брати Кондратьєви виконують дует “Вихожу один я на дорогу””).

Взагалі, в частині художній у Вас в наявності великі плями. Ось Ви співаєте пісню “Про джигуна”; пісня весела, жартівлива. Але ось Вам попадається слово “смерть”. Ваші виконавці жалібно схиляють голови, оркестр замовкає і чути бречання чогось, що зображає похоронний дзвін. Потім знову веселий мотив. Вибачте – це ж також художній несмак. Якщо Ви хочете дати фарби мотиву, ввести в нього джазові трюки – так зробіть це повно і повноцінно. Дайте тоді цільний джазовий номер, джазовий відділ взагалі, покажіть сполучання бандури з джазом – і це стане зрозуміло. А так, грали весь вечір на бандурах – і раптом ні з того, ні з сього чотири похоронні удари при випадково попавшомуся слові “смерть” – це не художньо. Або бубон. Так, на весіллі, при забаві на вулиці народ використовує бубон (у Вас же поданий не український бубон, а циганський – тамбурин) – і там він на місці. Але яка його роль у вокально-інструментальному ансамблі в 40 душ в залитому електричним світлом залі, при сотнях публіки в кріслах? Якщо Ви хочете всю ту масу слухачів перенести в обстановку села, дати своїм виконанням той же настрій, який дає своїм слухачам народний оркестр при участі бубна,

то для цієї цілі одного бубна не досить, і він робить у Вашому антуражі враження білої ворони, що випадково залетіла до стада чорних.

Усе це показує, що у Вас зовсім відсутнє художнє керівництво.

Програми концертів складені аби як і я б сказав, по-простому – безалаберно. Чому йде “чумацька” пісня, а потім “жартівлива”, а потім пісня про смерть, а за нею знову “жартівлива”? Виходить якась пісенна чехарда з переважанням “жартівливого” елементу, тому що це, мовляв, “подобається публіці”. А по-моєму це неповага до публіки і небажання вести її вперед, тим більше, що й підбір тих “жартівливих” не завжди вдалий: не особливо ж естетичне враження робить, наприклад, рекомендація мамаші з естради “давай хлопцям дулі”, хоча й, глядач може бути задоволеним, що на цьому й скінчилось, а то, мамаша, чого доброго, могла й порадити дещо й інше. В програмі концерту не видно керівної ідеї, не можна зрозуміти, що таке цей концерт в цілому. Вибір пісень зроблений випадково: без системи і керівного начала.

Співали, співали пісні, а потім говорять: “Заспіваєм ще Вам “Віночок”. Що ж це за “Віночок”? А це, бачите, також три пісні з тою лиш різницею (з такими ж антрактами чи, вірніше, дірками між ними), що взагалі між піснями вставляв художній керівник і говорив, що буде виконано далі, а при виконанні “Віночка” він сидів і мовчав. Чому ж це “Віночок” і чим він сплетений?

Так, капела в тупіку. Одна пісенька, друга пісенька, 10 пісеньок, 20 пісеньок накінець, а далі що? Знову 10 пісеньок, знову 20. Але якщо б всі інструменти завжди залишались на границях етнографічних пісеньок – не було б у них ні сонат, ні симфоній, ні опер.

(Чи взяти склад інструментів – який безалаберний різнобій! Один – маленький, інший – великий, один – овальний, інший – круглий, на одному багато струн, на іншому – мало, а на третьому носять якісь теліпаючі баси, що виконавець ніколи й не використовував. Що це за склад? – Чим він продиктований? Якою логікою? – Та ніякою. Брали з бору та з ялини – може й зійде).

А між тим капела називається “зразковою”, тобто найкращою. Яким же

прикладом (зразком) Ви служите сотням самодіяльних капел і гуртків, розсіяних по Україні? Своїм виконавством Ви їм говорите:

Дивіться, набирайте колектив так, щоб грала тільки половина складу, а інші хай сидять і тримають бандуру в руках. Дивіться добре, щоб вокал завжди заглушав інструменти, бо в цьому суть бандурного мистецтва.

Дивіться і спостерігайте, щоб не було співвідношення між музикою і вокалом – хай вокал собі співав одне, а музика грає інше.

Якщо Вам попадеться слово “смерть” – супроводжуйте його похоронним дзвоном, якщо попадеться слово “гусак” (“Налетіли гуси з далекого краю”) – хай хто-небудь з вас крикне гусакком.

Грайте все і завжди в унісон, як ваші далекі пращури.

Уникайте стильово складеної програми, ніколи не виходьте з рамок етнографічної пісні, не використовуйте нюансів, крім єдиного і взагалі яких то б не було інших хитрощів.

Ні, не таким зразком Вам треба бути. Таку капелу як Ваша, може заснувати кожен центр, кожна крапка. Трошки буде менше кількістю, але суть залишиться одна. Хор? – Так на Україні є багато хорів і крапчик. Гра на бандурі? Так в ній нема нічого такого, чому б можна було у Вас повчитися. А в співвідношенні вокалу з грою, то хочеться признатись, що багато гуртків стоїть набагато вище. Мені прийшлося якось слухати гурток робітників в Одесі (здається, заводу Марті) – там я спостерігав більш тонку роботу виконання, аніж в Державній капелі.

Капела, яка хоче бути дійсно зразком, повинна показувати периферійній точці щось нове, таке, якого ще там нема і чого добре і бажано досягати. Ви повинні показувати – ось як гармонічно потрібно співставляти вокал з інструментом, ось які шляхи і перспективи є в бандури і в її поєднанні з голосом; ось які нюанси потрібно набувати на вже даних і ось яким способом треба сягати до відкриття все нових і нових. Тоді бандурне мистецтво не буде стояти на місці, а буде рухатись і рухатись вперед. Тоді в роботу над майбутнім придуть маси і вони будуть самі піднімати центральну капелу ще вище.

Ви нічого нового не даєте і у Вас вчитися периферійній точці – нічого. А Ваше відношення до складу (половина грає), до виконання (вокал заглушує інструменти) і ще деякі моменти – можуть бути навіть зразком – як не треба поступати.

Який же вихід з Вашого тупіка?

Перше і найголовніше – відказатися від архаїчної системи гри – з лівою рукою на басах, і з участю 3 п. правої. Потрібно поставити в основу новий спосіб гри, при якому ліва рука може брати і баси і приструнки, руки взагалі можуть мінятися (це і є “мова бандури”), а в грі беруть участь всі 10 пальців. Якщо ще віщий Боян “на десять соколов на стадо лебединое пущать” – тобто грав всіма 10-ма пальцями, то тим не менше підстав тепер грати 3-ма. Новий спосіб допущав різноманітність нюансів, відкриває нові перспективи в русі бандурної музики навіть тепер, при теперішньому стані, коли ж в роботу втягнуться маси – досягнення стануть ще більшими і більш багатшими.

Друге – потрібно перестроїти систему участі бандури у Вашому виконавстві. Зараз у Вас немає права називати себе капелою бандуристів. Ви – тільки хор і в ті рідкісні моменти, коли у Вас появляється звук інструментів, Ви могли б з рівним успіхом дати звук і домрі і ще чого-небудь. Вам треба добути право йменуватися оркестром бандуристів, а для цього треба, щоб Ваші бандури прозвучали. Цього Ви не доб’єтесь збільшенням числа граючих, цього можна досягнути тільки правильною структурою, правильним взаємовідношенням вокалу і супроводу.

Публікація за виданням:
Журнал “Бандура”.
1996, № 16–17, Нью-Йорк.

Олександр Шокало

ВИРІЙ УКРАЇНСЬКОЇ КУЛЬТУРИ

(Уривок)

Шокало Олександр Андрійович (1949) – письменник, сходознавець, культуролог, перекладач. Закінчив Київський та Самаркандський університети (1977), де вивчав українську, іранську й тюркську філологію. Автор поетичних і прозових перекладів, культурологічних, історіософських сесей і статей про духовно-господарські традиції в народів індоєвропейської спільноти, про сучасні проблеми у сфері природи й духу.

Усі обрядові дійства зимових свят української культури органічно поєдналися у Вертепі. Вертеп – різдвяне священнодійство прадавній обрядовий український народний театр. Назва *вертеп* походить від прадавніх слів-архетипів *вар, вер, вир* (прояснення, оновлення, вирування, вертання, відродження, ріст), і *теп* (течія Космічних Вод, плин Світової Ріки). Від *вер, вар* походять також давньоорієнтське *вара* й індійське *варна*, що буквально означають *благословенні сонцем* і тотожні українському *верства* – *рід, покоління, вік*, а також литовське *верса* – *вік, ровесник*. Давній архетип космічних вод зберігся в таджицькому *об* – *вода*, литовському *упе* – *річка* й українському *оболонь* (буквально: *водяне лоно, водяний лан, просвітлена вода*) – *залита водою низовина*.

В українській та болгарській мовах збереглося первісне значення вертепу як *водяного виру*, тобто земного образу космічного *Вирію* – *горішнього ясного світу*. Звідси прадавнє українське поняття *вертеп-ити* – *вирувати*, що є ритмоладуючою суттю обрядового дійства, українського обрядового театру – вертепу. Вертепом або вертопом в Україні ще називають місце коло водопою, де опівдні відпочивають корови й вівці, які є сонячними тваринами-тотемами в орієнтських, народів. У південнослов'янських говірках архетип *верт* означає *сад*³⁴². Споріднена з ним і давньоукраїнська назва *саду* – *вертоград*, що асоціюється з міфічним райським садом, священними садами давнини, де люди досягають просвітлення, й духовної зрілості, а також із “Садом божественних пісень” Григорія Сковороди – вирієм українського етнічного духу. Духовна сутність вирію в нашій міфо-релігійній свідомості виявляється в похідних від нього – у довірі людей одне до одного і в їхній вірі в життєтворчу силу Духа Світла.

Отже, вертеп, як і вирій, має небесно-сонячну етимологію. А вертепне дійство на честь різдвя Сонця є обрядовим відтворенням космічного процесу самовідродження Вирію – ясного світу, життєтворчого простору Всеєдиного Духа Світла...

Вік українського вертепу як прадавнього обрядового дійства сонцехвальної культури налічує кілька тисячоліть. Це підтверджується духовними реліктами в українській народній культурі та новими археологічними відкриттями. Вертепне священнодійство спрямоване на самооновлення вічноплинного життя як процесу Безвічного Буття... Оскільки первісно Вертеп – не розважальне видовище, як то бачимо нині, а обря-

дове священнодійство на честь родин, вертання-різдва Небесного Світла, то Слово й Дія становлять тут єдине ціле і звернені до Творчої Сили Космосу, спрямовані до духовного осердя Світового Всеєдинства.

Якщо музика й танець є дійовими ритуальними елементами обряду, які, ритмізуючи людське ество на рівні інстинктів, захищають психіку людини, оновлюють сили й прилучають до Всеєдиної Гармонії, то слово – головний ладуючий елемент, смислове ядро обряду. За допомогою слова як способу буття, людської самосвідомості священнодійство розширює перед людиною межі реальності, виводить людське ество з потьмареного біологічного існування в світлу сферу Життя Духа.

У слові звершується процес духовної зрілості людини. У слові розкривається людині істина Всеєдиного Життя. А знання істини звільняє людину від гніту невігластва й страху. Невіглаством людина самообмежує себе, а страх паралізує внутрішню силу. Страх вселяє в людські душі всяка нечисть. Вона нікчемна, вона створює ілюзію своєї сили, бо живиться силою людського страху. “Не такий страшний чорт, як його малюють”, – казали наші мудрі предки. І нам належить освоїти предківський досвід і подолати наше невігластво, що його нам нав’язували десятиліттями шкільне навчання та інші форми пропаганди, запрограмовані ідеологією рабства.

Пісня-молитва була головним ритуальним елементом прадавнього Вертепу й звалася колядкою. Колядка – величальна пісня на честь Коляди – Небесної Матері новонародженого Сонця, Матері Світла; Колядка вістувала й славилася початок нового річного кола обертання Землі навколо Сонця. Була ще й чоловіча іпостась Коляди – Коляда-Батько, Сонячний Хлібородний Дух, вияв Світлої Сили Духа Ладу.

Вертепників-колядників називали роковими гостями, бо вони раз на рік приносили людям добру вість про народження Сонця й бажали гарного врожаю в новому році. Ці люди, як правило, належали до духовної верстви українського суспільства. Вертепники-колядники славили Матір Радості – Коляду – й відлякували темні сили нечисті. За те їм давали гостинці – так люди, які не були безпосередніми учасниками обряду, прилучалися до священнодійства, бо тільки гуртом можна здолати нечисть. Рокові гості носили з собою восьмипроменеву зірку – знак Коляди-Радості. Це з тих прадавніх часів дійшов до нас сонячний гімн:

“Нова рада стала, як на небі хвала. Над Вертепом зізда ясна увесь світ возсіяла”. Коляда, Лад, Рід, Рада й Радість походять від одного архетипу *Op* і означають *просвітлення, ладування, життєворення*.

Наші предки радили раду з Колядою й від того діставали радість. Звідси й ритуальна сутність Козацької Ради: учасники Ради ставали концентричними сонячними колами довкола сонячного стовпа – знаку Світового Дерева, Космічно-Земної Вісі, – й зверталися за порадою до Ясної Сили Духа Ладу.

Крім ритуальних пісень-молитов, важливим елементом вертепу був сміх – гігієнічна спасенна річ для людини. Сміх відлякує нечисть, прогонить нудьгу, бадьорить людське ество. Навіть у християнізованому Вертепі поряд з євангельськими сценами збереглися народні комічні сцени – інтермедії.

Тлумачення вертепу як святкового дійства на славу народження Христа виникло з засиллям на наших землях християнської ідеології, яка нівелювала, підгонила під свої канони народну культуру, традиційні вірування українців. Відбулася підміна прадавнього космогонічного міфу ідеологізованою земною легендою: мотив народження Сина-Сонця Матір'ю Колядою замінено мотивом народження Сина Божого – Христа Дівою-Марією. А саму назву *вертеп* стали тлумачити як *печеру*, де за легендою Марія народила Христа. Одним із значень цього прадавнього слова справді є *печера або печро* (буквально: піч Духа Сонця, тобто Вирій).

Спершу християнізований вертеп був ляльковою виставою, де ляльки виставлялися у вертепному ящику, який імітував євангельську печеру. Ляльковий театр походить з Давнього Єгипту – краю хліборобської культури. І коли в Європу стало проникати християнство, для його пропаганди скористалися ляльковою виставою.

На Україні християнізований ляльковий театр виник на початку XVII ст., і перші вистави відбулися в Галичині. Ящик-вертеп для ляльок складався з двох поверхів: у першому розігрувалися сцени євангельські з царем Іродом, царями зі Сходу (то були сонцехвалителі-маги з Давнього Ірану), Янголом, Матір'ю з Дитям, Смертю й Чортом, а в нижньому – сцени з земного життя, де смішили людей той же Чорт, Жид, Циган, Козак, Солдат, Дяк і Дід з Бабою. Лялькове дійство повторювалося і в грі живих артистів, які ходили з

вертепом по містах і селах і поряд з християнізованим Різдвяним дійством ставили народні комедійні вистави.

Вертеп був дуже популярний по всій Україні, а з України занесено його й до Сибіру та Росії. Зберігся найстаріший текст вертепної драми, званий Волинською редакцією, у рукописному збірнику 1788–1791 рр., що його опублікував Іван Франко. На Лівобережній Україні відомі з XVIII ст. три тексти вертепних драм. Першу публікацію вертепу здійснив видатний наш народознавець, історик М. А. Маркевич у своїй книзі “Обычаи, поверья, кухня й напитки малороссиян”, випущеній 1861 р. в Києві. Друга публікація, так званого Сокиринського вертепу, належить видатному українському культурному діячеві, поміщикові-меценатові із Сокиринців на Чернігівщині Г. П. Галаганові, й з'явилася вона в журналі “Киевская старина” за 1882 рік. Редактор у примітці відзначає величезну цінність “давніх, справді народних мотивів” вертепної драми, яка збереглася “не в сонному забутті, а в щорічно відновлюваній живій дії”, сповненій “священного змісту й істинно народного значення”.

Вертеп як воістину народне священнодійство зберіг у собі пам'ять дохристиянської сонцехвальної культурної старовини, життєтворче вірування народного духу. У вертепних текстах легко простежується прадавня культурна основа й пізніші ідеологічні нашарування на неї. А центральним образом-символом, довкола якого розгортається вертепне дійство, лишається Зоря – знак Коляди, бо з першою вечірньою Зорею починалось вертепіння-колядування і з появою вранішньої Зорі завершувалося. І крізь усе наносне пульсує незглибимим джерелом духовності нашої прадавньої традиційної аграрної культури, одвічна орійська воля до життя. Сила нашого народного мистецтва в його синкретизмі – вияві цілісності духовно-біологічного ества українця. Вертеп – живий обрядовий модуль того прадавнього синкретизму. Нині ми вертаємося до первісного Вертепу.

Сила вертепного священнодійства – в його актуалізованості, в безвічній оновлюваності, в постійному вертанні на шлях Усесидної Істини.

Публікація за виданням:
О. Шокало. Вирій української культури.
Рідна школа. 1990, №12.

Олександр Шокало

КОБЗАР – СИН І ДУХОВНИЙ ПРОВИДЕЦЬ
НАРОДУ

*“...Я как будто с живыми беседую с
её (України) слепыми лирниками й
кобзарями”.*

Т. Шевченко. “Журнал”. 37. VI. 1857.

Кобзарі – мудрі сліпі співці, які виводили на духовну дорогу зрячих. У всі минулі віки ніхто не зміг досягнути на життя цих божих людей. Вони були недоторканні й на кримських невідомих базарах, і в самій турецькій столиці – Стамбулі, і в Російському царстві. Найтяжчий гріх за всю нашу криваву історію скоїла сталінська опричнина – умертвлено кілька сот (майже всіх) наших святих людей, сліпців-мудреців. Гинули вони по соловецьких, печорських, сибірських, колимських концтаборах та по столичних катівнях. І залишився народ наш без своїх духовних провидців, ідеологів духовної волі, хранителів етнічної пам'яті на розпутті історії, в мороці безпам'ятства, невігластва...

Українці – споконвічні хлібороби-аграрії. У різні епохи по-різному називалися давні суспільства на нашій землі, та суть тих етнічних утворень була єдина – усі вони творили хліборобську культуру, те найвище, чого досягло людство за всю свою історію. Мирлюбні суспільства склалися з чотирьох гармонійно взаємодіючих між собою верств: хліборобів, пастухів, воїнів і духовної верстви, яка займалася збереженням і передачею духовного знання – досвіду поколінь, розпоряджалася святково-трудовими обрядами, забезпечуючи цим саморегуляцію народної культури як саморозвитку етнічного організму.

Основною продуктивною силою аграрного суспільства була хліборобська верства. Вільна праця хлібороба на своїй землі – передумова вільного життя. Немає волі там, де хлібороби підневільні, позбавлені власної землі. Тільки за умови їхньої волі вільними будуть усі інші верстви, у взаємодопомозі творячи своє життя. Тому наші предки найдужче шанували вільну хліборобську працю – запоруку народного добробуту. Ще понад три тисячоліття тому в священній книзі Авесті записано: “Хто сіє хліб, той сіє праведність”. Цю саму

Істину прадавня усна пам'ять українців стверджує так: “Хто хліб дбає, того Бог кохає”.

Українське суспільство часів козацької республіки (XV-XVII ст.) теж мало чотириверстову структуру. Хлібороби дбали про хліб – основу життя, тобто виступали організуючим осередком суспільства, ремісники були їм допоміжною силою, пастухи випасали худобу, козаки охороняли рідну землю, гарантуючи мирне життя на ній. Слово *козак* (іншомовні форми: *косак*, *кийсак*) означає *небесний, світлоносний воїн*, або *нащадок сака*. Ознакою світлоносності був чуб на тім'ї, що його залишали представники військової верстви. Такі чуби-оселедці носили і наші найближчі предки *саки* (буквально *сила світла, воїни, світла*) – *царські скити* (по-грецьки – *скіфи*), які являли собою військову верству скототського (скіфського) суспільства, що жило на Україні понад два тисячоліття тому. Козаки як військова верства нового українського суспільства успадкували від саків принципи військової демократії, що лягли в основу Української козацької республіки XV-XVII ст.

Духовну верству українського суспільства становили кобзарі. *Кобзар* (іншомовні форми: *ковсар*, *кавсар*) – буквально *чоловік, світлоносної свідомості, світлотворець-співець*, а звідси і назва ритуального інструменту: *кобза – співуча-відуча*. Кобзарі – співці-провидці, мудреці, тлумачі світу, носії сонячного світогляду; будучи людьми витонченої життєвої практики, вони поєднували в собі земне й небесно-сонячне.

Геніально точно визначив суть кобзарства великий митець слов'янського слова Іван Бунін: “Кобзарь – ...сын народа, не отделяющего земли от неба...” Такий народ – українці, одвічні, що своїм способом життя сприяють животворній взаємодії сонячного й земного відтворюючого начал.

Кобзарство – глибинне духовне явище в житті нашого народу, і його нам важко нині усвідомити, бо воно перебуває на грані зникнення. Суть кобзарства аж ніяк неможливо звести лише до прославлення чи оплакування минулого. Традиція кобзарства ґрунтується на знанні духовної історії свого народу, що дає змогу проникати в минуле, за найвищими критеріями істинності оцінювати нинішнє і передбачати майбутнє.

Кобзарі були хранителями генетичної пам'яті й народної моралі, будителями совісті, піснетворцями-відучими – провідниками знання,

яке відкривало людям шлях до істини. Таку духовну функцію в давньоіндійському суспільстві здійснювали *кабі, каві* – співці-відучі, тлумачі світу, а звідси і сучасне індійське *каві* – поет; у давньогрецькому *рапсоди* – творці й виконавці епічних поем; у давньоірландському *філіти* – знавці родової генеалогії, поети-мудреці; у давньоскандинавському *скальди* – народні стеці; у давньослов'янському *бояни* – співці-відучі; у нащадків кельтів провансальців *трубадури* – поети-співці; у нащадків скитів осетинів *гекуоки* – народні співці; у кабардинців *гегуако* і *усаки* – народні поети-співці; у нащадків саків таджиків *гафізи* – хранителі глибокого знання, співці, а також *гуру-глихони* – творці-хранителі народного епосу; у азербайджанців *ашу-ги* або *ошоки* – народні поети-співці; у казахів *акини* – народні поети-співці (буквально: *світло неба*). У давніх суспільствах функцію духовних провидців справляли віщі племенні співці, божественні мудреці *ріші*. З найменням *ріші* етимологічне споріднений синонім кобзаря *бандурист*, первісна форма якого – *панддарріш*. *Бандурист* у мовній старовині, що збереглася в перській (таджицькій) мові, прочитується як *віщий співець-провидець* або *всезнаючий поради́ник* (*панд* означає *провідництво, нараяння, небесне благословення; дар – відун, віщий, верховний; ріш – співець-мудрець*; до цього смислового ряду належить і *дорвеш* або *дервіш – просвітлений безгрішний відун*). Відповідно й *бандура – віща поради́ниця-нара́йниця*.

Отже, українське кобзарство – релікт прадавньої традиції безпосередньої, безписемної передачі реального, дійового знання, що становить єдність слова й дії. Наше кобзарство, як і духовні релікти інших народів, – це реальна, дійова сила етнічної свідомості, явлена в Слові. Кобзарі-бандуристи як носії світлих духовних якостей одних людей наставляли на шлях істинний словом разючим, іншим були поради́никами. Кобзарі-бандуристи як люди високої моралі утверджували в людині людське, будили й зміцнювали свідому волю до життя.

Таку могутню духовну функцію здійснює в нашому житті й Шевченкове слово. І народ наш засвідчив найвище визнання свого поета-співця світлим найменням – Кобзар. “Напиши дещо тому Кобзарю чи поводитарю усіх нас”, – так мовить про Шевченка його однодумець О.М. Бодяньський (філолог-славіст, історик, письменник, професор Московського університету) у листі до іншого однодумця М.О.

Максимовича – теж філолога, природознавця, історика, першого ректора Київського університету. Тут “Кобзар” і “поводар” – тотожні поняття, що визначають Шевченкову духовну зрілість. Та слова ці знаменують і початок духовного шляху Тарасового, його особисте прилучення до таїн кобзарства.

Тарас був якийсь час поводитарем у мудрих сліпців, про що опосередковано згадує в своїх літературних творах. Себе малого поряд з кобзарем-бандуристом змалював у ілюстрації до поеми “Сліпий” (“Невольник”) і на звороті свого “Автопортрета” 1843 року. Шевченко й сам умів грати на бандурі і кобзі, знав кобзарські співи, що засвідчують його сучасники. Усе життя він з особливою сердечністю був прив’язаний до своїх вчителів слова – народних співців-мудреців, підтримував їх духовно й матеріально. А Шевченків “Кобзар” – звід пророчої поезії – став духовним пам’ятником його довічним учителям кобзарям. У повісті “Прогулка с удовольствием и не без морали”, написаній у Новопетровському укріпленні в останні роки солдатчини, він віддає високу шану своїм учителям і відверто мовить про своє поетичне учнівство: “..Недавно кто-то сравнивал наши, т. е. малороссийские, исторические думы с рапсодиями хносского слепца, праотца эпической поэзии... Я читал, разумеется, в переводе Гнедича, и вычитал, что у Гомера ничего нет похожего на наши исторические думы-эпопеи,.. все они так возвышенно-просты и прекрасны, что если бы воскрес слепец хиосский да послушал хоть одну из них от такого же, как и сам слепца, кобзаря или лирныка, то разбил бы вдребезги свое лукошко, наывиваемое лирой, и поступил бы в миhoноши к самому бедному нашему лирнику, назвавши себя публично старым дурнем. Увы! теперь я себя так назвать должен. Во-первых, за то, что хотел подражать, а во-вторых, за то, что не знал, кому подражать. А где причина зтой несамознательности, зтой безнравственной несамознательности? Известно где, в школе. В школе нас всему, совершенно всему научат, кроме понимания своего милого родного слова. О школа, школа! как бы тебя скорее перешколить”.

Великий співець України мовив своє Слово на всі віки життя рідного народу. Маємо замислитися, чи достатній у нас рівень моральної свідомості, аби сприйняти глибоке, наснажене могутньою силою думки й почуття його Слово — джерело духовного причастя, дійовий чинник нашого буття? Чи наші життєві потреби не занизькі

перед духовними вимогами совісного Кобзаревго Слова, що будить свідому, просвітлену волю до життя?

Розділ із публікації:

О. Шокало. Співець України.

Рідна школа, 1990, №6.

Олександр Шокало

КОХАННЯ – ВОЛЯ ДУХУ

Есея³⁴³ про плекання Ладу

(Уривки)

Наше прадавнє слово кохання нині так рідко промовляємо, що його можна почути хіба в старовинних ліричних піснях. Завмирання слова на вустах – наслідок завмирання в людській душі тієї чистої інстинктивно-духовної життєтворчої потреби, яку соромливо називаємо цим майже забутим словом. Натомість широковживаним, надто популярним серед молоді, стало міжнародне слово *секс*, яке сприймається, одначе, як щось сороміцьке, непристойне, хоч і має притягальну силу.

Насправді обоє цих слів споріднені за змістом і позначають вияв одвічної життєтворчої двоєвчинності Всеєдиного Світу в Людському Світі, що реалізується в духовнопродуктивній парній взаємодії чоловічої й жіночої первин.

Слово секс походить від латинського *сексус* – стать і позначає розмаїття чуттєвих переживань у стосунках між різними статями – чоловіком і жінкою. У давніх греків чуттєвий зв'язок між статями звався *еротика* (буквально: любовні первини), а покровитель любовних первин іменувався Еросом – Духом Кохання. *Ерос* символізує найвищий духовний вияв статевого стосунку, що нашою мовою зветься *любов'ю* або *коханням*.

Слов'янське *любов*, *любити* має спільну етимологію із санскритським (ведичним) *любхати* – жадати й латинським *юбіре* – жадати. Спільного змісту з ними й українське *шлюб* – злюблення двох закоханих, освячені моральним законом любові стосунки чоловіка й жінки, тобто єднання в Космічному Еросі, в Духові Всеєдиного Кохання духовно-біологічного єства чоловіка й жінки.

У нашій мові у слові *любов* являються передусім сердечні стосунки чисто духовного рівня між закоханими, рідними, друзями й зрідка переживання фізіологічного рівня. А слово кохання увібрало в себе всю повноту широкіх сексуальних взаємин, починаючи від сердечних переживань двох закоханих, їхньої духовної готовності вступити у фізіологічний контакт аж до реалізації чистих статевих інстинктів у дітонародженні.

Прадавнє українське слово *кохання* етимологічно споріднене з давньоіндійським *кама* – любовна пристрасть, жадання. Слово *кама* походить від містичного складу *ка*, що означав *першопочаток* (тому *к* – перша літера санскритської абетки), та *м* – знаку людини (знак *м* був на стягові давньоіндійського Духа Кохання – Ками, якого зображували вродливим юнаком, що тримає в руках лук з цукрової тростини, де тятива з бджіл, а стріли з квітів). Даньоукраїнське *кохання* й давньоіндійське *кама* як по суті означають одне й те саме – зачин людини.

Земне кохання – вінець біологічної й духовної зрілості двох різностатевих людей – чоловіка й жінки, а також зародження і творення нової людини волею Всеєдиної Любові. Через кохання реалізується в людях життєтворча сила самооновлюваної первини – Духа Всеєдиного Життя, що його в Україні одвіку іменують Лад. А саме кохання перебуває під заступництвом парної Ладові первини, заступниці Всеєдиної Любові – Лади. Про всі таїни кохання оповідає прадавня *Камасутра* – давньоіндійська священна книга, що увібрала багатовіковий духовно-фізіологічний досвід інтимної сфери життя хліборобських народів, до яких належимо і ми, українці.

У здатності, в умінні кохати найповніше виявляється духовна практика людини – те, чим людина відрізняється від тварини. Голубитися, милуватися, ніжитися, пеститися, тішитися вміють птахи й тварини. Та тільки людина спроможна одухотворювати природні інстинкти, спрямовувати енергію статевого інстинкту на продовження, плекання життя безвічного духу.

Духовне радіння

Кохання як зрілість душі, духовне радіння – вища мета людського життя, а всі інші турботи – це лише засіб забезпечення життє-

творчої сили кохання. Одночасно кохання – це й вищий спосіб само-реалізації людини, пробудження життєвої сили, і найповніший, най-довершеніший вияв людського духу. Всеєдиний Світ має багато сфер самовияву, і найвища, найтонша з них – уселадуюча сфера Всевишньої Любові. Людина може взаємодіяти з нею й досягнути через неї Світовий Лад як Істину Всеєдиного Життя лише просвітленим у власному коханні серцем. Правду мовив Григорій Сковорода: “Істинною людиною є серце в людині”. У людському серці поєднуються духовна й біологічна сфери Всеєдиного життя, що виявляються в людині як вроджені духовні та біологічні потреби. Чисте серце вміщує в собі цілий Світ, як просвітлена Сонцем крапля води містить у собі сутність Океану. Крізь чисте серце струмує безвічний Час-Життя. Тому духовно зріла людина поєднує в серці минуле, нинішнє й майбутнє життя своє, свого роду й цілого етнічного ества. Через серце людське виявляється Закон Всеєдиного Ладу, згідно з яким все суще в світі має жити по своїй волі, еднаючись у Всеєдиній Любові. Всеєдина Любов – це не антропоцентрична, егоїстична любов між людьми, а любов до всього живого у Світі, як Земля й Небо люблять усе суще між ними. Найвищий вияв людського кохання – життя в ладу з Єдиносущим.

Кохання – глибоко особистісне, найінтимніше самоздійснення людини у Всеєдиній Любові. Кохання починається з плакання власних почуттів, з очищення серця. Хто здатний відчутти, досягнути себе, той відчує, досягне й люблячу душу. В коханні має бути повна відповідність природних інстинктів і духовних устремлінь. Сила кохання твориться єдністю фізіологічних, сердечних (психічних) і розумових зусиль чоловіка й жінки. У гармонії цих зусиль і виявляється життєтворче світло Всевишньої Любові. Це світло вносить ясність у життя, відкриває закоханим знання одне одного й цілого Світу, дає віру одне в одного, віру в життя. Жіноча віра живиться силою почуття її земної душі, чоловіча віра – силою просвітленої свідомості. Жінка у своїй вірі покладається на чоловічу ясну свідомість, а чоловік – на щирість жіночого почуття. Чоловікові енергією життя творчого духу належить плакати жіночу душу в духовному полі родинного світу, як Сонце плакає у своєму життєдайному полі Землю. А жінці належить зреалізувати в своїй життєродності чоловіків дух і почуттям плакати його силу. Чоловіча та жіноча первини в духовній взаємодії, в гармонії подружнього

життя творять лад родинного світу – внутрішню красу, яка рятує, животворить людський світ у безвічному пульсуванні світла Всевишньої Любові.

Людський світ здатна врятувати не зовнішня показна речова красивість, а внутрішня краса, гармонія людського духовно-біологічного ества. Духовна сила внутрішнього ладу рятує людину від гіпертрофії буденних потреб, вивільняє душу з-під гніту проминутого, розпросторює межі життєвої реальності до Безвічного. Ця гармонія-краса виявляється передусім у єдиному битті двох закоханих сердець. Отже, людський світ зможе самоврятуватися силою кохання – реалізацією в людині всеєдиної Любові-Ладу.

Кохання неможливо придумати. Кохання можна лише породити силою чистого природного інстинкту і ясного духу. В українських обрядових весільних піснях, у народній інтимній ліриці, як і в поезії інших народів, зокрема в класичній індійській та персько-таджицькій, кохання набуває значення Космічного ідеального Прообразу земного людського почуття й символізує єднання зрілої людської душі з усепоймаючою життєтворчою світлою силою Всеєдиного Ладу.

З коханням пов'язано багато слів-архетипів, які є виявом нерозчленованої міфо-релігійної свідомості – духовного осердя особистості й традиційної народної культури. Ось головні з них, що живуть у нашій народнопоетичній традиції: **закоханий** – людина, яка прагне єднання не лише з іншою людиною, а й з Єдиносущим через **Всевишню Любов**; **парубок, чоловік** – уособлення зрілого розуму й духовної здатності людини; **дівчина, жінка** – уособлення тілесної чуттєвої душі; **врода** – не зовнішня тілесна краса, а внутрішній лад людського ества, що в ньому виявляється краса – гармонія **Життєтворчого Ладу**; **вуста** – духовна втіха; **соловейко** – закоханий, який прагне єднання з коханою і Творцем; **квітка** – безвічна краса життя; **Сонце, Місяць** – вияви **Всеєдиного Світла** й символи парубочої вроди; **Зоря** – народження Світла, просвітлення душі, символ дівочої вроди; **страждання і єднання в коханні** – звільнення душі від тлінної множинності Земного Світу й прилучення до сфери **Всевишньої Любові**. На таке прилучення здатна лише душа чиста, просвітлена взаємним почуттям, яке породжує в людині життєву силу й волю – духовне радіння.

Родина – першоклітина етнічного єства

Від функції продовження безвічного життя – народження духовного плоду походить прадавня українська назва людської сім'ї – *родина*. Цей духовний архетип як плід етнічної самосвідомості наших предків виявився у всеслов'янському найменні сонячного Духа Життя – Рода, та заступниці життя – Родиці. Спільну з ними світлоносну етимологію мають і прадавні українські наймення духовних життєтворчих сил – Лад і Лада³⁴⁴. Звідси священний сенс понять ладу й радості в родині, ладування й родиння в людському світі. Звідси й одвічний моральний закон українців: “Кохання дає лад усьому”.

Родина як першоклітина людського світу, реалізованого в розмаїтій природі племінних, етнічних організмів, самозароджується в глибокоінтимному поєднанні чоловічої й жіночої первин. Так і в енергопродуктивній взаємодії двох космічних первин – світлої й темної, активної й пасивної, духовної й матеріальної – безперервно самозароджується-самовідроджується Всеєдиний Світ у найрізноманітніших своїх виявах. І ця гармонійна пульсація самооновлення проймає життєтворчим духом усе Єдиносущє. І людська родина силою кохання прилучається до Всевишньої Любові, включається в процес Безвічного Життя й здійснює в своєму земному житті Закон Всеєдиного Ладу, якому люди мають підпорядковувати всі суспільні закони. І саме *людська родина – першоклітина етнічного єства*, яка керується в своєму особистому житті волею Кохання, є головним законотворцем суспільного життя. “Кохання не знає закону” – цю істину українці одвіку сповідують як головний принцип звичаєвого (природнього, неписаного) права, завдяки чому ми ще є на Білому Світі. Бо людське кохання як вияв Світлої Сили Життєтворення саме є найвищий закон для людини. Люди живуть, плачуть людяність не завдяки соціальним законам, що їх придумують владці, а часто наперекір їм, бо людину щодня пробуджує до праці фізичної й духовної світло Сонця; людина дбає на життя собі й своїм дітям волею Єдиносущого Життя, піклується про свою родину волею Всеєдиного Ладу.

“Чоловік і жінка – найліпша в світі спілка”, – так наш народ охарактеризував родину як живу соціальну модель етнічного єства. Адже злагода родинного життя, міць родинного духу – запорука єди-

ності й духовної міці народу. Згадаймо нашу класичну мудрість: “Де згода в сімействі, там мир і покой”.

До занепаду народу призводить занепад кожної окремої родини. Коли занепадає в подружжі дух життєтворчого кохання, люди втрачають сором, честь, волю до життя. А ставши підневільними, вони вже не знають почуття людської гідності: жінки запроднують душу й тіло, чоловіки – розум і дух. Зрадивши себе, люди починають зраджувати одне одного. Запроданство стає повальною пошестю, й цілий народ запродує себе в рабство розтлінним владцям-паразитам.

Аби розтлити народ, передусім розтлівають жінку – хранительку трепетного живого вогню кохання, плеканицю життєвої сили родини й родової пам'яті, піклувальницю про домашній добробут. Масове розтління жінок призводить до розпорошення життєвої снаги родини, до занепаду моралі, до винародовлення. І коли в людині занепадає етнічна свідомість і нидіє воля до життя, коли щезає дух взаєморозуміння та взаємної любові, то в такого люду вже не тільки не стає снаги підвестися до рівня духовного життя, а й підвестися з земного тліну. Так сталося й з нами – українцями. Після тисячоліть духовного життя наших предків у злагоді із Всеєдиним Ладом за останні три з половиною століття насадної протидії етнічного єства різним зайдам і чужоїдам ми зазнали страшного морального надриву. Внаслідок нескінченних оборонних воєн піднято чоловічу первину українського народу, а полишена напризволяще жіноча первина не спроможна сама захистити святість родинного життя. Через чужинецьке напасництво й розтління та через нашу внутрішню самозраду й повійництво завелась між нами нелюбов і занепада життєва воля народу.

Коли порушено цілісність етнічного єства, коли народ упав у хаос нелюбові й роздорів, надзвичайно тяжко виживати окремій його клітині – *родині*. Надто тяжко в умовах етнічної недуги народитися новій родині. Однак кожному свідомому подружжю волею життя належить збагнути істину, що, творячи свою здорову родину, вони тим самим регенерують, відроджують етнічне єство. Адже кожна окрема родина, яка живе за законом Всеєдиної Любові – Всеєдиного Ладу, є носієм етнічного, відтак вселюдського і всеєдиного генотипу.

Українська родина

Силою одухотворення наші предки виплекали найвищий набуток земної культури – хлібородне поле й створили моногамну родину – єдино чисту, парну життеродну єдність чоловічої й жіночої первин за всеєдиним принципом парної взаємодії всього сущого в Світі. (Ці два найдовершеніші набутки людства – хлібородне поле й дітородна сім'я – піддавалися тотальній руйнації паразитуючою радянською державною системою, яка експлуатувала природу й людину).

Парний, моногамний, шлюб в українців-хліборобів, на відміну від пережиткових форм групового шлюбу в збирачів, мисливців та пастухів-кочівників (поліандрія-багатомужжя й полігінія-багатожонство), витворився в процесі вільної й постійної продуктивної взаємодії господаря-хлібороба із землею. Ця взаємодія здійснюється за принципом парного шлюбу: хлібороб оре-осонцює, засіває-запліднює й плекає в любові свою землю, як свою дружину, а земля живить усю його родину.

За одвічними знаннями наших предків людина має духовно-біологічну природу, тобто тілом зв'язана із Землею, а духом – із Космосом. Оскільки людська родина є цілісним виявом Всеєдиного Життеродного Єства, то жінка уособлює в ній *земну біологічну основу*, а чоловік – *космічну духовну первину*. У жінці переважає тілесна чуттєвість, а в чоловікові – розумово-духовна здатність. “Чоловік – голова, жінка – душа”, – мовить прадавня українська мудрість. Одвіку в українській родині волею Всеєдиного Ладу на чоловіка-батька покладено обов'язки творця родового духу, головного розпорядника щоденного священнодійства в господі, який ладує родинне життя. А на жінку-матір покладено обов'язки дбайливої господині дому, хранительки-плекательниці священного домашнього вогнища й родового духу.

Тільки в високій духовній напрузі кохання починається чиста душа дитини. Наш народ зберігає в своїй пам'яті одвічну мудрість: “Дурні народжують тіла, а розумні – дух”. Так висловлено моральний закон одухотворення плоті й збереження етнічного генотипу. Адже найвищим сенсом подружнього життя людей є підтримання духовної суті безвічного процесу життя в дітонародженні. Звідси в

прадавній українській культурі висока вимога закоханих одне до одного, вимога душевно-тілесної чистоти – цнотливості й вірності. Бо тільки в цноті й вірності розквітає краса кохання. “В душевних метаннях не оцінити краси. Істинну красу кохання може пізнати тільки вірна дружина, але не блудниця. Вірність у коханні потребує стриманості, тільки за її допомогою можна досягнути таємничу принадлу кохання”, – сповідався Рабіндранат Тагор³⁴⁵. Цю істину досягнув і великий український мислитель-життєзнавець Володимир Вернадський: “Уся річ лише в тому, наскільки вона взагалі висока особистість кожного з закоханих, і наскільки вони рівні між собою... Мені здається, пора не дивитися на “тіло”, як на щось огидне, і пора позбутися вузького християнського (або чернечого) поділу на дух і тіло. Справжнє душевне життя, справжня ідейна сторона життя полягає саме у використанні кращих сторін і тіла, і духу”³⁴⁶.

У дохристиянську, сонцехвальну пору наші предки сповідували гармонію в людині тіла й духу, земної й небесної первин. У цій неподільній життєтворчій єдності коріниться могутня воля до життя. Наші предки любили життя в усіх виявах, вірили в його безвічність і, реалізувавши в коханні своє земне буття, безболісно здійснювали духовний перехід у позаземну сферу високоенергетичного життя, полишаючи на Землі віджилу тілесну оболонку.

В українців чисте довершене тіло людське не вважається страшим, але й не виставляється напоказ перед чужі очі. І тілом, і душею чоловік та жінка відкриваються одне одному лише в інтимі. Інтим – це таїна і двох закоханих, яку вони оберігають від стороннього ока й вуха. Чистота інтиму освячується шлюбом. “Чоловік та жінка – одне тіло, одне діло, один дух”, – такий моральний закон українців.

Одвіку в українській народній культурі духовно-тілесна зрілість людини освячується традиційним обрядом ініціації: в процесі особливого випробування дівчинка переходила в стан дівоцький, а хлопець допускався в парубоцьку громаду. (Буквально значення слова парубок – пара з боку, тобто юнак, що має право на пару). Після цього молодь діставала право ходити гуляти на вулицю, на вечорниці й досвітки, де вони парувалися – обирали одне одного для подружнього життя. Однак в любовцях своїх парубки й дівчата не губили честі – берегли свою незайманість до вінця. Парубоча цнота в українців цінувалася нарівні з дівочою.

На Україні з давніх давен практикується заручення молодих ще дітьми, що його здійснювали батьки за принципом свідомого генетичного добору. Поряд із цим архаїчним звичаєм молоді самі обирали одне одного для подружнього життя, і батьки не мали права насильно женити чи видавати заміж. Батьківське моральне право зводилося до мудрої поради: “Женися на волі, але шукай доброї долі”. Висока вимогливість, вибірковість дівчини й парубка – вияв розвиненості їхніх сердечних почуттів. Це свідчить про особисту моральну зрілість молодих людей і цілого етнічного ества, про духовну волю.

Українська культура має багаті надбання в царині знань індивідуальної природи людської душі. Ці знання (генетичні, психологічні, астрологічні) одвіку допомагають людині обрати гідну пару – знайти свого двійника, що забезпечує гармонію родинного світу. Ці знання осягаються по-різному, і один із найпоширеніших способів – дівочі ворожіння-гадання перед великими роковими святами, коли дівчина викликає і їй являється образ судженого. Усе, зрештою, вирішують особисті вподобання молодих, і їхня зрілість випробовується під час тривалих зустрічей і обрядових молодіжних ігор-священнодійств. Ось ритуальна дівоча заманка:

*Ой ходіть, хлопці, до мене –
Кучерява в мене вишенька.
Ой ходіть, хлопці, до мене –
Глибока в мене криниченька.
Ой ходіть, хлопці, до мене –
Солодка в мене водиченька.*

Вишенька – це й символ дівочої вроди та зрілості, це знак-архетип Світового Дерева Життя українців. Криниченька й водиченька символізують життєродне лоно майбутньої матері, а також життєдайну силу Землі. Ці архетипи промовляють до найпотаємніших глибин чуттєвості й міфо-релігійної свідомості зрілого юнака.

А ще дівчина перевіряла парубка, коли він приходив до неї свататися. Якщо вона була непевна в його свідомому виборі, то замість заручального рушника давала йому гарбуза. І це зовсім не зневага до юнака. Гарбуз має унікальні гігієнічні властивості: печен+ий чи варений віночищує протоки статевих органів і почуттєва сфера чоловіка гармонізується. Так дівчина давала юнакові знати, щоб той погамував свою тілесну пристрасть і звівся на духовну силу почуття.

Та на цьому випробування не закінчувалося. Молоді ще мали стати на вінчальний рушник, що символізував їхню спільну життєву дорогу. В українську прадавнину священнодієць – розпорядник весільного обряду повивав їхні руки й голови гірляндою з барвінку – символу вічного життя, вінчав шлюб золотим колом – Сонячним вінцем (цей прадавній ритуал у християнстві набув форми вінчання церковною короною). Шлюбний вінець-коло, як і дівочий весільний вінок, є знак духовно-фізичної зрілості й символізує життєдайну силу Сонця – уособлення Всеєдиного Світла.

Після вінчання розпочинався тижневий *весільний обряд*. Українське весілля відтворює прадавнє змагання-бойовище між родами. Адже в давнину одружувалися лише представники різних родів, аби не допустити кровозмішання – оздоровити родовий генофонд. Справляли весілля самі родичі молодих – люди, споріднені з ними кровно, а також об'єднані спільною духовною метою нового родичання.

Важливою ритуальною частиною весільного обряду є *застілля*. Випивши по дві ритуальні чарки горілки (одну з рук батьків, другу з рук молодих) і посиливши тим психічну силу, гості включаються в священний емоційний магічний акт зародження нової родини, що поєднує в собі ритуальні дієства з співами-танцями. Ритуальний танок молодих – це магічне дієство, спрямоване на ритмізацію інтимного світу новонародженої сім'ї. У весільному обряді багатьох місцевостей України й досі дотримуються архаїчної заборони на танець молодої з іншими парубками й чоловіками, аби не розпоршувати парної сили. А ритуальне частування гостей та обдарування молодих спрямовується на гарантування добробуту майбутньої родини в колі родичів.

І ось нарешті останнє випробування молодих – *комора*, де збувається їхня перша таємнича шлюбна ніч. Уранці родичі молодого виносять з темної комори надвір шлюбну сорочку молодої. Якщо її квітчає знак дівочої цноти, то це є свідчення чесноти молодої. А якщо дівчина виявляється нечесною, то це ганьбить весь її рід. Весільні гості так славили цноту нового подружжя:

*Ой наш Іванко –
Добрий молодець.
Наша Галина –
Як Зоря,*

*Викупила родиноньку
З сорома.
Окремо величали молодого:
Молодець, Іванко, молодець,
Зрубав вишеньку під корінець,
Зобрав ягідки під рукавиці.
Нате вам, приданки, подарки
Од моєї дівчини-коханки.*

Коли вишневий білий цвіт символізує дівочу вроду й чистоту, то червоні ягоди вишні стають знаком дівочої зрілості, честі й незайманості.

Є на Україні ще один прадавній тотемічний знак жіночої первини – *калина*, що символізує й саму Україну³⁴⁷. Біле квітування калини – дівоча цнота, червоні ягоди незайманого калинового куща – зрілість і збережена до шлюбу честь дівчини. Тому й шлюбна кров на білій сорочці молодої зветься калиною. Батьки молодого виявляють шану сватам за невістчину честь:

*Ой ходила уточка по точку,
Ой спасибі, сваточку, за дочку,
За червону калину,
За вірненьку дружину.*

Взаємна радість пошлюблення збулася, цю честь обох родів славлять ритуальним співом:

*Темного луга калина,
Чесного батька дитина,
З чесного двора вийшла
Та в чесний й увійшла.
Нічого дивувати.
Така в неї була мати.*

Воістину честь дочки – це честь її нені. Отак з покоління в покоління передається по жіночій лінії спадковості біологічний генотип роду й етносу. Жіноча первина – основа земного життя. І від того, якими народжуються й виростають дівчатка, головним чином залежить наше майбутнє. Коли в середині минулого століття духовні подвижники Кирило-Мефодіївського братства осмислювали шляхи відродження буття українського народу, вони усвідомили, що програму соціально-культурного піднесення неможливо здійснити з духовно занепалими поколіннями; тому необхідно передусім

виховати з нинішніх дівчаток майбутніх матерів, а ті матері народять нове покоління, яке й зможе створити людське буття українського народу, реалізувати багату духовну традицію предків у своєму житті.

Живі нитки родових генетичних зв'язків і духовної спадковості народу прядуться в кожній родині зусиллями серця й свідомості. І наш етнічний світ осяє світло злагоди й радощів життя, коли в нашій українській родині воскресне життєтворчий вогонь любові.

Як Всевишня Любова творить Всесвіт, так подружнє кохання творить родинний світ. “Тож найперше – взаємне кохання, бо кохання в подружжі, не тільки все ладує в домі, а й день у день творить добро”, – так мовив ще 1645 року великий духовний чоловік, Київський митрополит Петро Могила на весіллі панни Марії, дочки Молдавського господаря Василя Лупу та литовського принца Януша Радзивілла. Такі тоді були духовні настанови молодим.

У світлій життєродній силі кохання виявляється безвічність Всеєдиного Життя. Кохання – вихід за межі біологізованого, оречевленого земного існування в сферу Духу, Всевишньої Любові. Кохання – це практичний ідеалізм, реальна духовна практика, що тисячоліттями тримала на світі наших предків. У коханні, як і в релігійності, людина самоздійснює духовно-біологічну цілісність свого ества й прилучається до Всеєдиного Ладу. “Наша справа: чи кохаємо ми? чи вміємо ми кохати? А чи платить нам хто за кохання коханням, це не наша справа, за це питає Бог, наша справа кохати. Тільки мені здається... кохання завжди взаємне”, – так виповів свій духовний досвід Микола Гоголь.³⁴⁸ Двоє закоханих досягають взаємності в гармонійній пульсації сердець, у взаєморозумінні, в тілесній близькості. Здається – просто.

Та як насправді непросто досягти цього, коли притлумлено природні інстинкти й первинні чуття, потьмарено розум, пригнічено дух. Тільки в чистоті інстинктів, у просвітленості сердець і зрілості свідомості люди сягають надземної радості кохання – волі духу. Життєва необхідність цієї волі вища за всі проминуші невтолені земні потреби. Радість кохання просвітлює людину й відроджує в ній генетично-духовну спорідненість із землею природою і Всеєдиним Духом.

Публікація за виданням:

О.Шокало. Кохання – воля Духу.

Рідна школа, 1992, №1.

МЕТОДИЧНИЙ ДОДАТОК

*Результати тестування студентів I-го курсу
диригентсько-хорового факультету
Національної музичної академії України
імені П.І. Чайковського (2001 – 2002 рр.)
Спецкурс: Традиційна хорова культура українців*

Тестові письмові опитування студентів-першокурсників на першому лекційному занятті показують, наскільки вихідці з переважно міського, зрусифікованого середовища несуть у собі традиційні основи української культури.

Тестові запитання спрямовані на виявлення знання родового коріння, родинних звичаїв, питомого природного середовища, історії краю, пісенної культури та української мови. Це тестування важливе також і під тим оглядом, що хоровий диригент і дослідник хорового виконавства повинен відчувати в самому собі живий струмінь традиції й усвідомлювати її як первинну основу формування особистості.

Микола Ковалик

Я народився 1 квітня 1982 року в чудовому поліському місті Чернігові. Це моє рідне місто, яке я дуже люблю, бо там минули мої дитячі роки, проходить моя юність. Зараз я навчаюся у вищому навчальному закладі столиці, і дуже вдячний долі за такий дарунок. Я не знаю, як повернеться доля, але мені не хотілося б у майбутньому на довгий час покидати рідну землю, рідне Полісся. Я вважаю, що за життя людина повинна пізнати світ, але завжди повертатися туди, де її батьківщина, рідні, де її завжди чекають і люблять.

Зараз у нашій сім'ї сталося так, що всі вимушені були покинути рідний дім. У Чернігові залишилась сама мама, і тільки зараз ми всі бачимо як тяжко жити нарізно, бо ні від кого не маєш чекати підтримки. Тому в майбутньому я хочу все ж таки жити і працювати там, де я народився, де мені завжди допоможуть.

Я багато читав у мамі про наш рід, про моїх прабабусь, але життя на жаль, складалося так, що при народженні дитини батьки

швидко помирали. Моїй мамі було лише 5 років, коли помер її батько. Через кілька років після повернення з війни він помер від раку. Мама його практично не запам'ятала. Вже пізніше через десятки років, уже сучасні вчені встановили, що в тій місцевості, де вони жили, на поверхню виходили уранові руди. На маминій батьківщині дуже багато людей помирало від раку. Це Кіровоградська область, село Червона поляна. За маминими розповідями це надзвичайно красиві місця, місця найкращого українського пейзажу. Кіровоградщина – це безкінечний степ, це простір, прозоре небо, сонце; центральна частина України, це центр української культури, традицій, звичаїв. Мама до 20 років не знала іншої мови, крім української. Тому саме завдяки мамі в нашій сім'ї відзначаються свята церковні (найголовніші: Паска, Різдво, Хрещення, Трійця). Саме від мамі вперше я дізнався про традиційні українські свята (обряди): Русальний (свято куца, обряд проведу русалок), Купальський обряд, про колядки-щедрівки, ягідки, веснянки, вербну неділю.

Ці обряди ми не святкуємо, але кожен рік їх згадуємо. Я від мамі пізнав дуже багато українських пісень: “Благослови, мати”, “Ягідочка”, “Ой, у полі два дубки”, “Ой, у полі три криниченьки”, “Тей, у лісі в лісі стоять два дубочки”, “Ой, не піде дрібен дощик”, “Ой, дощ іде”, “На поточку прала, на вербочку клала”, “Ой, ти, Семене”, “Кей ми прийшла карта”, “Дівка в сінях стояла” та багато інших. Потім ці пісні більш докладніше я вчив в училищі.

Знову повертаючись до свого родоводу, хочу сказати, що по маминій лінії родовід ішов з центральної України. Відомо лише, що мамин дідусь займався виноробством і мав великі винні погреби, про всіх інших (а їх було багато) інформації не збереглося. Я навіть не встиг побачити свою бабусю по маминій лінії. Що стосується татового родоводу, то його батьки ще живі, мають дуже багато братів і сестер. За розповідями моєї бабусі, яка походить із Росії, наші предки були чи селянами, чи кріпаками. Дідусь мій з Полтавщини з села Бугаївка. За часів голоду мій дідусь втратив батьків. Взагалі війни і голод позабирали стільки родичів батьків, і навіть не залишилося фотографій. Мої корені походять із Центральної України. Але все ж таки я вражений Поліссям, це мій край, у якому я почуваю себе прекрасно. Чого вартий тільки наш чудовий історичний заповідник “Вал”.

Чудова природа Чернігівщини, які ліси, річки, озера! Мальовничі пейзажі Десни просто захоплюють подих, особливо в літні місяці. Я дуже люблю влітку їздити на велосипеді за міст через Десну на Магістрацьке озеро. Це озеро є яскравим представником поліського ландшафту. Там навіть у саму спекотну погоду, завжди вітерець, прохолодно, бо його оточують величезні тополі. Рослинність там буває на повну силу, води їй вистачає. Особливо багато на цьому озері глечичків, а коло них, цілими зграями літають метелики. Жаб на озері так багато, що як ідеш берегом, аж душа підстрибує, коли вони цілими групами, раптово з куща, починають стрибати у воду. А на сонці завжди гріються вужі. Вода в цьому озері дуже прозора, навіть видно як риби плавають. Це озеро знаходиться біля Десни, а за ним починаються величезні луки. Складається просто незабутнє враження від того, коли сидиш на березі озера з вудочкою і дивишся у далекі простори цих луків, дивишся на синє небо, а на обрії видніються поліські села і все це перебуває у такій гармонії, і таке воно рідне душі, що сидиш там до самого пізнього вечора, поки комарі не почнуть докучати. Чим ще мене приваблюють луки – це птахами! Крім маленьких щиглів, чижів, завжди побачиш там величезних лелек. Це такі чарівні птахи! Взагалі поліська земля крім озер, боліт, каналів повна лісами, в основному хвойними. Навіть біля нашого дому, прямо в місті знаходиться лісопарк Єловщина. Раніше це був величезний дрімучий ліс, але зараз там проклали дорогу з тролейбусами (80-ті роки), автобусами і ліс почав вимирати. Зараз від нього залишився лише парк. Я зі своїми батьками на велосипеді об'їздив дуже багато сіл, лісів, озер. Ми щороку у лісі збираємо малину. Взагалі у пору ягід (чорниця) весь Чернігів виїздить по ягоди. Я без лісу не уявляю собі життя. Це така краса. Такі солоспіви, які почуєш у лісі, не почуєш ніде. Ліс – це жива істота, з якою можна спілкуватися, яку можна любити. Єдине, що мене там дратує, це комахи. В одному лісі під селом Ладінка я навіть побачив маленького оленя. Взагалі в поліських лісах ще можна зустріти кабанів, лосів, особливо ще багато вовків. Подорожувати на велосипеді – моя улюблена справа. Я дуже люблю на деснянських луках біля озера співати пісні.

Чернігів, як відомо, славиться своїми церквами: Спасо-Преображенський собор, Борисоглібський, Колегіум – на Валу, Катеринин-

ська церква при в'їзді у Чернігів, Ільїнська церква, де знаходяться Антонієві печери, головний Троїцький монастир, Єлецький монастир (жіночий) з Успенським храмом. Ці церкви невеликі у порівнянні з Київською Софією, Успенським собором у Лаврі, але вони дуже старовинні й мають незвичайну будову (Спасо-Преображенський), яку не знайти ніде в Україні. Цей собор був побудований у 1036 році раніше від Софії у Києві.

Біля Єлецького монастиря знаходиться ще одна пам'ятка – “Чорна могила”, де був похований князь Черний, від імені якого пішла назва Чернігів. Розкопки цієї могили відбулися зовсім недавно (кінець 80-х рр.). А біля Троїцького монастиря, на Болдиній горі, знайшли нещодавно величезні могили, і одну з них вважають за могилу Іллі Муромця. Чернігівська земля ще довго в собі триматиме загадки історії. На Болдиній горі, біля пам'ятника М. Коцюбинському, знаходяться чотири чорні дуби, єдині в Україні, і взагалі в колишньому Радянському Союзі. Ці дуби існують сотні років і мають лікувальну силу, тому біля них завжди повно людей. Церкви, історичні місця і довколишня природа робить Чернігів дуже привабливим містом – містом квітучих садів і золотoverхих храмів.

Олександр Сухецький

Народився в Києві у 1982 році 15 березня. Родина моя дуже поважає свята зокрема великі християнські – Різдво, Великдень, Трійця, Спас, Новий рік. Кожен рік ми з родиною святкуємо їх. На Різдво мама готує багату кутю і накриває стіл. Усі йдемо до церкви славити Різдво Христа. На Великдень мама за день або вночі місить тісто, пече пасочки та фарбує яйця. Потім уся родина іде до церкви на Службу, святити паску та інші продукти. Я завжди співаю у церковному хорі. Трійця проходить теж дуже святково: прикрашаємо кімнати зеленою липою, ходимо до церкви.

Мій рід виявився для мене незнайомим. Моя мати Валентина Трохимівна Хоменко народилася на Житомирщині, в селі Любимівка. Її мама – моя бабуся також із Любимівки. Своїх батьків не пам'ятає, а моє розпитування про наш рід закінчилося нічим.

Мамин батько, а мій дід Трохим Іванович Хоменко теж із Житомирщини. Його сім'я мала трьох дітей. Його батько – мій прадід

Іван Гаврилович також з тих місць, і був майстром із взуття, одним у всьому районі. У мене навіть лишилися чобітки, що він робив для моєї бабусі. Родина була дуже співуча, й деякі пісні мені дісталися від бабуні: “Ой, у полі криниченька”, “Ой, чиє ж то жито”, “Червона калина” і т.п. Також обрядові пісні: “Зеленеє жито”, “Христос родився”, “Христос воскрес із мертвих”, “Ой, сивая зозуленька” і т.п.

Знаю птахів: бусол, ворон, зозуля, синиця, горобець, яструб.

Дерева: ясен, сосна, береза, калина, дуб, клен, черемшина.

Квіти: волошки, гербери, ромашки, троянди, кали, чорнобривці.

Ірина Пешкова

... Січневий ранок. Я прокидаюся сповнена щастя, бо сьогодні на небі “зійде зірка”. Засніжені Карпати, мов надихають передчуттям свята. Нарешті – Різдво. Різдвяних свят я чекаю цілий рік, щоб знову приїхати до бабусі у село Битків Надвірнянського р-ну, Івано-Франківської області. Саме тут, у хаті край села, майже в лісі, кожен рік збирається вся родина на Різдво. Ми ретельно готуємося до цього свята: випікаємо “пляцки” (“п’яна вишня” та ін.), ліпимо “вухка з грибами”, робимо “бульбяники”, вареники з капустою та бульбою, голубці з бульбою, “цвікі” – так усього багато, що напевно ... лишиться ще й до Великодня.

У цей день ми ставимо пухнасту смерічку. Прикрашаємо її іграшками та ватою (чим побільше), щоб була схожа на ту засніжену смереку, що росте у лісі.

Перед вечерею ми молимося і натираємо зубчиком часнику собі лоба і “сонячне сплетіння”, щоб були здорові аж до наступного Різдва. Та час спливає швидко і вже там, на вигоні, маленькі колядники співають: “Бог ся рождає”, “Небо і Земля”. Одного Різдва я почула від маленького колядника віршик про Ісуса, який запам’ятала на все життя:

*“Маленький Ісусик не спить, не дрімає,
Своїми очима на світ поглядає,
На Вашу хатину, на Вашу родину,
На всю Україну,
Христос ся рождає!
Славимо Його!”*

Аліса Литвак

Я народилася у Києві. З родиною ми святкуємо дні народження, Новий рік, Різдво, Паску та події, пов’язані з успішним завершенням якоїсь роботи.

Найвіддаленіші спогади про моїх предків я чула від своєї прабабусі з боку матері. Її чоловік був з козацького роду, його родину було вислано до Сибіру на початку ХХ століття. А сама прабабуся була з роду “челдонів” (людей, які прийшли до Сибіру з Єрмаком).

Я народилася в Україні і вважаю себе українкою, але в моїх жилах тече кров багатьох народів: українська, російська, киргизька, єврейська та румунська. На мій погляд кожен народ повинен зберігати свою культуру, але культурні взаємини, зі зберіганням самобутніх основ кожної з них, є позитивним явищем, бо призводить до взаємозбагачення культур, розширює кругозір, сприяє істинному взаєморозумінню між людьми, запобігає розвитку і поширенню націоналізму та шовінізму.

В дитинстві я захоплювалася українськими, російськими, грузинськими, скандинавськими казками.

Моя бабуся народилася у Західній Україні й інколи співала мені українські пісні та розповідала українські казки. А моя прабабуся з боку дідуся більше знала російські народні пісні. Але всі з моєї родини, за винятком бабусі, що народилася у селі в Західній Україні, походять з міст, і тому сільські традиції та забави не набули розповсюдження у моїй родині. Ми дуже любимо народні пісні, найчастіше ми співаємо українські та російські пісні, бо пісня будь-якого народу – це скарбниця, але з різними коштовностями.

Юлія Аксент

Я народилася в м. Дубно Рівненської області, але довго там не жила. До 13 років я мешкала в Сімферополі, де навчалася в російських школах, але вдома ми завжди спілкувалися українською, бо мої батьки – українці. Згодом наша сім’я переїхала до Луцька, бо мама дуже сумувала за батьківщиною, рідними. Ще за час перебування в Сімферополі ми завжди їздили в с. Іванна Рівненської області, та в смт. Млинів. Уся наша родина збирається на великі свята, такі як

Різдво, Паска, Трійця, Спас, Маковій; святкуємо також Новий рік і дні народження. В селі мене оточувала чудова природа. Я пам'ятаю дерева, які ростуть у діда в садку: яблуні, вишні, сливи, стара грушка, посаджена ще моїм прадідом, і горіхи, за городом – верби, попід загорожею – берези, посаджені моїм дідом, а також кущі калини, порічок, смородини, агрусу, малини. Завжди росли квіти: маргаритки, чорнобривці, братики, пахуча матіола, в'юнки, мальви, айстри, а також маки в житі, волошки, ромашки, а навесні – бузок. З птахів найбільше мені запам'яталися зозуля, у якої ми запитували, скільки років будемо жити, а потім рахували і сміялися, а також лелека, який щось вишукував на полях у жнива, та інше птаство – дикі голуби, шпаки, горобці, ластівки, які гніздилися в нас у хліві, й бабця казала: “Це на щастя”. А на морі я дуже любила спостерігати за чайками, які ретельно доїдали різні недоїдки і кружляли над пляжем.

Коли я була маленька, мама співала мені колискові, різні пісеньки, та розповідала казки, які частенько придумувала сама. Назви я не пам'ятаю, але вони мені дуже запам'яталися. А тато читав казки, щоб мене приспати, а ще грав зі мною в сороку-ворону (гра на пальцях). Моя мама завжди співала українські пісні і вчила мене. Саме вона мені прищепила любов до пісні. Разом із нею ми співали “Ніч яка місячна”, “Місяць на небі”, “Їхав козак за Дунай” та інші.

Свій рід я знаю тільки до п'ятого коліна по маминій лінії, а по татовій – лише до третього коліна. Мама завжди дуже гарно згадувала про своїх бабусю і дідуся. І розповідала нам, що вони були простими селянами, але справжніми господарями на своїй землі. Моя бабця і дід співали в церковному хорі, бабця ще нам показувала свій український костюм, вишитий власними руками. А дід був на війні, пережив голод. Моя мама народилася в с. Івання Рівненської області, де і виховувалася аж до заміжжя. Тато народився в м. Сміла, але, на жаль, був у своєму рідному куточку лише декілька разів. У нього своя історія – цікава, але водночас і складна, і заплутана.

Анастасія Коломієць

Народилась я на землі сіверців – Чернігівщині, де переважають українці. Земля багата лісами, степами, річками. В нашій стороні

перебували відомі письменники, музиканти, художники, що пишалися красою цих країв. У містах – велика кількість пам'яток архітектури: собори, церкви, музеї, які вражають своєю могутністю, величию та різноманітністю. Повітря лісів та степів надихає на працю, якою люди зайняті кожного дня (окрім свят). На Чернігівщині люди старанні й займаються господарством, випіканням хліба, мають особливий смак до приготування їжі і т. ін.

Батьки мої з України. Мама – із Закарпаття, тато – з Чернігівщини. А я народилася у Чернігові, у багатодітній сім'ї священнослужителя. Нас усіх семеро. З дитинства нас привчали до церкви, молитви, та всі церковні свята відзначали у нашій родині. Готували кутю на Святвечір. Протягом свят настрій радісний у всієї родини.

Всі діти займаються музикою – ходять до музичних шкіл, співають у хорових колективах, також беруть участь у церковних хорах під час богослужіння. Кожне свято в сім'ї очікується з нетерпінням і ми зайняті підготовкою до нього.

Наші бабусі та дідусі з віруючої родини і навчалися на церковних правилах, та виховували своїх дітей у вірі православній.

У дитинстві я читала багато казок про природу, звірів, сестричок і братиків, а також ми вивчали і Біблію (тобто читали). В нашій сім'ї загалом співають духовні піснеспіви, колядки, щедрівки та пісні – “Вийди, вийди, Іванку”, “Їхав козак за Дунай”, “Ніч яка місячна”, і те що діти вчать у музичній школі. Мені ближча духовна музика. Наша сім'я живе на тихій вулиці Лісовій, де росте багато квітів; є груші, яблуні, вишні. Біля хати збираються птахи: синиці, ластівки, горобці, багато голубів.

Подорожуючи до Закарпаття, милуємося чудовою природою: скільки польових квітів, цілі поля вкриті ними, десть удалині можна побачити лелек, що летять купою чи, наприклад, орла далеко у горах. Усе це викликає добро і радість у серці. І наша сім'я, де я виросла, намагається жити в дружбі, злагоді, любові та розумінні. Я радію, що саме в такій родині я расту й виховуюся.

Оксана Красножен

Народилася я у місті Благовещенськ Амурської області в Росії. Але свого рідного міста зовсім не пам'ятаю, бо мій батько військо-

вий і ми постійно переїздили з місця на місце. Та мої батьки та діди походять з Полтавщини, а саме: село Ядлівка та місто Лубни. Своє дитинство я провела у Лубнах, тому вважаю, що саме це місто є моїм рідним і найдорожчим.

Наша родина святкує багато різних свят: Новий рік, дні народження, 8 березня, Великдень, іменини тощо. Але в нас є особливі родинні свята, які ми святкуємо лише у тісному колі найближчих людей. Це Різдво та день одруження моїх батьків. Мабуть, свято моїх батьків є найсвітлішим та найочікуванішим, бо воно було початком зародження нашої родини.

Свій рід я пам'ятаю від прабабусі. Але добре знаю звідки мій рід походить і знаю про життя моїх пращурів з 1550 року.

У дитинстві я чула багато казок від бабусі; мої батьки влаштовували для мене театралізовані дійства за змістом різних казок. Серед них "Рукавичка", "Морозко", "Пан Коцький" та інші. Ще у дошкільному віці я знала напам'ять усі казки Пушкіна. Але найулюбленішою казкою і в дитинстві, й зараз є "Синій птах" Метерлінка.

Від дідусів і бабусь пісні я чула дуже рідко. Їх найулюбленіша пісня "Зелене жито". А в моїй родині співають постійно. Через те, що мій батько був військовим, він дуже любить співати пісні про війну та різні курсантські пісні. Та піснями, які виконуються постійно є "Два кольори", "Пісня про рушник", "Мамо", "Чорнобривці", "Чарівна скрипка", "Кущ калини", "Ой чий то кінь стоїть", "Чом ти не прийшов".

Я знаю такі дерева: вільха, вишня, верба, бук, береза, яблуня, черешня, сосна, осика, липа, клен, дуб, терен, граб, горобина, каштан, ясен.

Я знаю такі квіти: вовчуг, барвінок, ромашка, півники, кульбаба, конвалія, волошка, фіалка, троянда, соняшник, календула, мак, півонія.

Я знаю таких птахів: лелека, качка, куріпка, яструб, ворона, горобець, дятел, чапля, ластівка, жайворонок, голуб, соловейко, шпак, зозуля.

Поліна Полякова

Я походжу із землі, яка у наш час має назву Донбас. Але з давніх-давен, а саме, близько 3000 р. до н.е. цей край входив до

дуже великої території, яку називали степ або Український степ. Перші люди, які з'явилися на цій землі, були кочовики-скотарі, які мандрували степами в постійних пошуках пасовиськ. Основним видом їхньої діяльності було скотарство та землеробство. Ця безмежна та простора земля має дуже давню й довгу, барвисту, сповнену бурхливих подій, історію. Я взагалі вважаю, що моя земля залишалась, залишається і надалі залишатиметься одвічним символом нашої незалежної Батьківщини, тому що необмежені простори безкрайнього українського степу – це символ людської волі: вільності її думок, вільності її почуттів, волі вибору та життя.

Зі своєї родини я винесла свята, які можна поділити на два типи: релігійні (Різдво Христове, Водохреща, Великдень, Трійця, Спас, Благовіщення, Стрітіння) та побутові (Новий рік, Старий Новий рік, 23 лютого, 8 березня, 9 травня, День Матері, День Дітей, дні народження, сімейні ювілеї).

На жаль, не можу похвалитися добрим знанням свого родоводу, але можу твердо запевнити, що дуже добре знаю усіх своїх бабусь та дідусів, а також прабабусь та прадідусів. Усіх їх я знаю, пам'ятаю і дуже люблю.

З приводу пісень я можу сказати, що мені дуже пощастило, бо я маю дуже співочу родину. А особливо мені пощастило з бабусею та дідусем, бо саме завдяки їм, а також завдяки батьками і своїм рідним та близьким я знаю стільки чудових пісень і маю велику любов до народної пісні. Вважаю необхідним сказати, що я поєднала в собі дві великі слов'янські культури – українську та російську, бо моя бабуся походить із "Смоленской области", а дідусь – із Вінницької.

І бабуся, а особливо дідусь, мали міцні й красиві голоси і надзвичайно гарно співали. Тому я однаково люблю й насолоджуюсь піснями українською і російською мовами.

Треба додати, що всі перелічені нижче пісні не просто перелік назв українських та російських пісень, а справжні наші сімейні мелодії, які ми традиційно співаємо усі разом, зібравшись за великим хлібосольним столом. То є живі пісні, які завжди нагадуватимуть про мою родину і назавжди залишаться в моєму серці. Отже, пісні, які я співаю і слухаю на наших сімейних святах: "Ніч яка місячна", "Цвіте терен", "Чорні брови, карі очі", "За туманом нічого не видно", "Стоїть

гора високая”, “Ой, на горі там женці жнуть”, “Лучше нету того цвет-ту”, “Течет река Волга”, “Оренбургский платок”, “Стою на полуста-ночке”, “Ой Мороз, Мороз”, “Степь да степь кругом”, “Ой кто-то с горочки спустился”, “Вышел в степь донецкую парень молодой”.

Я знаю багато назв дерев, квітів та птахів і не тільки тих дерев, квітів і птахів, які ростуть і живуть у моєму краю. Але не можу багато перелічити, бо не дуже добре володію українською мовою.

Дерева: береза, клен, осика, дуб, ясен, горобина, калина, ліщи-на, яблуня, вишня, черешня, груша, слива, верба та ін.

Квіти: барвінок, ромашка, клевер, інші назви квітів я не знаю як перекладаються.

Птахи: горобець, синиця, сорока, ворона, дрізд, грак, лелека, журавель, перепелиця, дрофа, страус, папуга, курка, півень, гуска, індик, голуб.

Вікторія Кришук

Я народилася в місті Хмельницький, у мікрорайоні Ружична, на Подільській землі.

В моєму краї і в родині святкують досить багато свят, але най-визначнішими є Різдво і Великдень (Паска). На Різдво наша родина збирається у моїх дідуся й бабусі. Ми приходимо напередодні Різдва, на Святвечір. Бабуся готує традиційно 12 пісних страв. Головною стравою є кутя. За стіл ми сідали, коли всі збираються, коли дідусь і бабуся попорають по господарству.

Перед тим, як іти до бабусі на кутю, мама ставила дома на стіл кутю і деякі пісні страви, чисті ложки і казала, що це прийдуть на вечерю померлі предки. Коли батьки попорали все по хазяйству, обійшли всіх домашніх тварин, тільки після того ми йшли.

Коли приходили до бабусі, то діти виглядали першу зірку. Пе-ред вечерею традиційно хтось читає молитву “Отче наш”, бабуся запрошувала всіх померлих на вечерю і тоді починали їсти. Під час вечері старші згадували про родичів, які померли. На столі ставили порожню чисту тарілку з ложкою для предківських духів. Після вечері на столі не прибирали, а залишали їжу й ложки до ранку. На перший день Різдва ми, діти, ходили до хресних і родичів коля-дувати.

Також ми приходили в гості до бабусі на Щедру Вечерю 13 січ-ня. Вечеря відрізнялася тим, що їли скоромні страви. А на Водохре-ща, на Голодну кутю наші рідні приходили до нас.

На Паску вночі ми ходимо до церкви, а вранці також йдемо в гості до дідуся й бабусі, несемо паску і крашанки. Традиційно до Великодня в нас ніхто не садить на городі, а після свята починають земельні роботи.

Щороку я святкувала свята Івана Купала з друзями, оскільки це свято в нас вважається молодіжним. З вечора ми приходили до річки на берег, збирали хмиз і розпалювали вогонь. Збиралися хлопці й дівчата. Дівчата плели вінки з лісових квітів і пускали їх на річку і по вінках гадали, яке в кого майбутнє. Коли багаття розгоралося, то ми стрибали через вогонь. Хто стрибав у парі, а хто сам. Якщо дівчина і хлопець стрибали через вогонь, вони трималися за руки і якщо відпу-скали, то це означало, що їм не бути разом і навпаки.

Свій рід я знаю більше зі сторони батька, так як його батьки часто мені розповідали про минуле, про своїх батьків, дідів, прадідів. Дідусь мені якось розказував про свого прадіда Сильвестра (який мені є прапрадідом). Усі в родині вихідці з села, займалися землероб-ством, полюванням. У діда Сильвестра була земля, на якій він пра-цював. До приходу комуністів мої родичі були заможними селянами і мали досить велике господарство. На них працювало декілька бід-них селян, які не мали своєї землі, й за роботу отримували заробі-ток. Мій дідусь багато розповідав і зараз розповідає про моїх предків. Ще з раннього дитинства, коли ми ввечері лягали спати (я в дитин-стві спала біля дідуся), я просила, щоб він розповів мені якусь істо-рію зі свого чи сільського життя; і ці історії мені були кращими за будь-яку казку. Бабуся рідко, але інколи теж розказує про своє ми-нуле. Особливо важко їй розповідати про воєнні та післявоєнні тяж-кі роки, коли вона ще була малою дівчинкою.

На жаль, моя мама в ранньому віці залишилася без матері, а її батько не багато розповідав про минуле, тому рід з маминої сторони я знаю гірше. Та знаю, що маминого дідуся, який мав господарство, під час колективізації назвали куркулем і всю сім'ю вигнали з їхньої хати, забравши все майно в колгосп.

З дитинства мені батьки, бабуся і дідусь намагалися вкласти любов до землі й праці. Змалечку я щовесни ходила з ними на город,

щоб садити різні овочі. А щоосені вони брали мене малу з собою, щоб збирати урожай. Перед тим як щось садити, батьки просили благословення в Бога, доброго врожаю і гарної роботи. Пам'ятаю як після того, як ми збирали врожай, тато дякував Богу і землі за подарунки, які вони дали. Після збирання врожаю він міг, коли була гарна погода, качатися по землі й казав, що він набирається сил на зиму.

В моїй родині гарно співають. Дідусь і бабуся знають багато українських народних пісень. Всіх їх пригадати я не зможу, але деякі, які запам'яталися запишу: “Що то за хазяїн”, “Їдуть люди з міста”, “Чоботи”, “Черевички” – жартівливі. Найбільше мені подобаються пісні “Якби я мала крила орлині”, яку мені мама співала замість колискової. Такі пісні як “Цвіте терен”, “Зелене листя, білі каштани”, “В саду гуляла”, “На камені ноги мию”, “Їхали козаки”, “Ой чий то кінь стоїть”, “Тече річка”, “Калина”, “Гиля, гиля дикі гуси”, я й зараз можу співати, коли маю бажання, згадуються дитячі роки щасливі й радісні.

Згадується, як бабуся брала нас, онуків, з собою у ліс. Ми збирали суніці, рвали різні трави, які потім сушили і пили з них чай від різних хвороб; рвали зелені горіхи, з яких бабуся варила смачне варення.

Мої батьки живуть у своїй хаті з городом і садком. Тільки настає весна і тепло, ми з сестрою ходимо босі по землі й садимо різні літні й осінні квіти в садку: чорнобривці, орхідеї, маленькі гвоздики, півонію, півники, гладіолуси та ін. Ще на підвір'ї в нас росте кущ жасмину, а біля дороги росте бузок.

Я вважаю, що людина, яка живе в місті в будинках-коробках і не має свого клаптика землі, свого дерева, дуже багато втрачає і багато в чом обмежує своє життя і себе.

Оксана Нікітюк

Я народилася 30 січня 1980 року в м. Іркутськ, де на той час мій тато вчився в політехнічному інституті, а його батьки працювали в Монголії.

У 1981 році вся сім'я повернулася до Києва, де я і живу з того часу.

В 1995 році я закінчила 9 класів 79-ї середньої київської школи і вступила до Київського вищого музичного училища ім. В.М. Глієра, повний курс якого закінчила у 2000 році.

В нашій родині об'єдналися уроджені на Полтавщині, Чернігівщині, Вінниччині. Мій тато, його брати, їхні діти – кияни. А мати і вся її рідня – корінні сибіряки. З самого дитинства я живу в любові й мирі між “представниками” різних національностей і мрію про таку ж злагоду на вищому рівні між слов'янськими народами. Поєднання і рівноправне існування двох мов, двох культур супроводжують мене і живлять моє коріння. В дитинстві любила, як і всі діти, слухати, а потім і читати українські і російські народні казки, казки Пушкіна й Марка Вовчка. До речі, казки Марка Вовчка мені подарував тато для того, щоб зі словником перекладала їх і вивчала українську мову. Для дитини в шість років це було важко! Але тепер можу з упевненістю сказати, що кожен вивчить українську мову, хто поважає країну, де він живе, і взагалі себе.

Моє дитинство – це не тільки Київ, який я люблю і яким пишаюся, це обов'язково літо в Стеблеві, що на Черкащині. Маленький будиночок купив там мій тато, і з раннього віку я бачила там такі прекрасні місця! Бувало, що майже цілий день я проводила на одній з круч Стеблева, малюючи гнучку і завжди молоду річку Рось. Духмяні липи й акації, стрункі тополі, буяння садків навесні, чорнобривці попід парканом і на підвір'ї. Ось уже кілька років живе у нашому садку дятел, а на старій шовковиці безліч горобців, гостюють шпаки, синиці, гастролують солов'ї.

Змалку я з татом ходила до церкви кожної неділі і обов'язково на Великдень. Це дійсно було і є моїм найулюбленішим святом, на яке я чекаю весь рік! Піст, Страсна п'ятниця, нічне неспання і слова “Христос Воскрес!” ще холодного весняного ранку – все це викликає найприємніші спогади і торкається найтонших струн моєї душі. Особливо красивий для мене обряд – освячування пасок. Всі люди в цей день еднаються. Вони прибирають оселі в Чистий Четвер, святять Паски в неділю, в цей час вони забувають про негаразди і конфлікти, національні та ідеологічні непорозуміння, і це – прекрасно!

З духовною, класичною музикою та українськими народними піснями вперше я познайомилася в хорі “Щедрик”, у якому співала

10 років. Безперечно, плідними були роки навчання в музичному училищі й співання у хорі під керівництвом Г.Л. Горбатенко.

Найбільше з усіх пісень, які я знаю, мені подобаються пісні про кохання. Мені здається, що саме любов доречніше усього описувати українською мовою, такою мелодійною і м'якою. “Ой у вишневому садку”, “Ой чий то кінь стоїть”, “Гиля, гиля, сірі гуси” – мої найулюбленіші, а колядку “Ой у полі, полі” та “Що то за предиво” ми з чоловіком співаємо кожне Різдво удвох, а коли йдемо з друзями колядувати – це наше з ним соло.

Я дуже пишаюся тим, що живу в Україні і маю можливість вивчати і насолоджуватися такою глибокою і прекрасною культурою як українська.

Микола Синиця

Я народився в м. Житомир, але мої батьки походять з Любарського району Житомирської обл., з села Велика Волиця і Мотовилівка. Назва села Мотовилівка походить від прізвища пана, який володів цим селом. Його звали Мотольов. І мені говорили, не знаю, чи це правда, що дід мого діда працював у нього кучером. Більше ніяких відомостей про сім'ю я не знаю, на жаль, така скупа інформація.

В селі у нас дуже гарно. Дуже багато ставків, один на одному. Раніше там була дуже велика риба. Зараз вона також є, але не в такій кількості. Майже всі ставки обсажені величезними вербами, що вже від старості і від бур ламаються і падають у воду.

На березі одного зі ставків, який має назву “Панський” влітку завжди проводиться свято Івана Купала. Раніше ми гуляли всю ніч, “бісилися”.

Взагалі мама у нас набожна, і завжди прагнула навчити нас колядок, щедрівок, звісно, вона не знала про їхнє язичницьке походження.

Ми ходили юрбою по селу і щедрували, і колядували під боян. Весело ми зустрічали і Новий рік.

Але зараз прийшов час, коли ми перестали вважати ці свята вірними. І дійсно, якщо людина належить до якогось віросповідання і бачить, що там її вчать зовсім не тому, що пишеться в законі, і що всі свята мають язичницький характер, то постає питання, чи це правильно? Краще зовсім не святкувати.

Юлія Калинюк

“Волинь моя – краса моя, земля моя сонячна”. І це не пусті слова з пісні. Це ті почуття, які викликає одна лише згадка про мій рідний край. Славиться він своїми безмежними полями, родючими хлібами, щирими людьми та блакитними озерами, за що й назвали його волиняни синьооким. Упевнена, хто хоч раз у нас побуває, того ще довгий час буде вабити до себе наш красень край.

Пам'ятаю ті незабутні дні, коли ми з сім'єю відпочивали на озері Світязь, відоме для туристів і за межами України. Перше знайомство із цією красою мама навмисно влаштувала ввечері, і тоді я побачила неймовірну картину, яка й досі стоїть перед очима. Це – безмежна синя далечінь, де все: і земля, і небо злилися воедино, а я – лише маленька плямка у межах вселенського космосу.

Теплі спогади лишилися також і після відвідин бабусі у с. Заріччя. Рано-вранці, як тільки сходило сонце, бабусю вже годі у ліжку побачити. Кипить робота – і де тієї сили бралось: поратися на городі, годувати худобу. А коли прокидалася її “лінива внучка”, на столі смачно пахнув свіжий хліб та справжній, сільський, червоний борщ, який лише бабуса уміла так готувати. Часто вона брала мене із собою у поле дивитися за худобою, де я уважно слухала її цікаві оповіді про життя за Польщі, Радянський час. Бабуса була людиною віруючою, тому намагалася прилучати до церкви й онуків. На великі церковні свята я з бабусею та братом була у храмі. Пам'ятаю, завжди зі свічками у руках, що здавалося тоді для нас якимось магичним ритуалом. А зараз ми ходимо до церкви з мамою, хоча це трапляється дуже рідко. Особливе у цьому відношенні для нас свято Паски, коли вночі з кошиком, плетеним з лози, ми з нетерпінням чекаємо посвяти. А коли опісля повертаємося, то всією сім'єю частуємо посвячені хліб, сіль, писанки.

Поліна Савченко

Я родом з Київщини. Мій тато народився в селищі міського типу Городище, що на Черкащині. Мій дідусь та прадідусь, по батьковій лінії, добре знали теслярську справу.

По материній лінії пам'ятаю дідуса, бабусю та прабабусю. Дідусь народився в сім'ї ковалів, але цю справу не продовжив і став виклада-

чем у КПП. Бабуся і прабабуся були справжніми майстринями у вишивці. Також мали чудові голоси і співали у церковних хорах.

Бабусин талант передався у спадок моїй матусі, тому вона стала професійним музикантом.

Я і моя сестра навчаємося у консерваторії і мріємо стати професіоналами своєї справи.

З православних свят святкуємо Різдво, Щедрий вечір, Великдень. Ці свята збирають до столу всю нашу родину. Наше сімейне тріо: ми з сестрою і мама колядуємо і щедруємо до хрещених та близьких.

На свято Різдва Христового готуємо пісні страви та кутю з медом, маком, горіхами та пшеницею. Святимо їжу у церкві, а потім сідаємо до столу і поздоровляємо з цим днем усіх рідних нам людей та вшановуємо пам'ять померлих.

На Великдень ми обов'язково відвідуємо своїх рідних, пригощаємо їх писанками та паскою.

Багато є українських обрядових пісень, де птах щось символізує. Наприклад лелека символізує народження дитини, голуб – символ миру, лебеді – краси, вірності та кохання, зозуля споконвіку вважалася пророчицею, сова символізувала мудрість, сорока пов'язується з плітками, ворон – символізує горе, соловей – чудовий спів. Тому в піснях людину алегорично порівнюють із птахом, що є носієм певного образу.

Вікторія Савченко

Світає. Тихо пливе понад полем ранковий туман. Пшениця переливається в багряно-червоному світлі і ніжно шепоче, ніби прокидаючись від сну. А там далі видніється поле жита та овес виблискують своїми колосками, схожими на дзвіночки. Над тими полями звивається веселий жайворонок. Десь у лісосмузі закувала зозуля, ніби сповіщає про початок нового дня.

Сонце піднімається з-за лісу. А в лісі яка краса! Повітря дихає свіжістю, а в тій свіжості заливається від співу соловейко. Його відразу чути поміж багатьма пташиними голосами.

Сонце вже повністю відкрило своє велике яскраве обличчя. А що це там виблискуює поміж дерев? Часом не струмочок якийсь? Ні. Це

річка Золотоношка, яка буде ще довго блукати поміж пологих берегів, високих та струнких тополь, кучерявих верб та білоторих берізок, доки не потрапить в обійми могутнього Дніпра. Трохи далі біліють будинки всі залиті сонцем. Стрекоше сорока на вишні, наче хоче розповісти останні новини, а на стовпі при дорозі клекоше білогрудий лелека. Ластівки з самого ранку ловлять комашок для своїх пташенят, а на гілках дерев цвірінчать горобці. І все це живе радується початку нового дня.

З самого дитинства я бачила цю красу, бо народилася в селищі міського типу Драбів. Так, це моя Україна, моя рідна Черкащина!

Документальні згадки про Драбів простежуються з 70-х років XVII ст. Саме тоді козак Іван Миревич, пізніше полковник переяславський, отримав за службу гетьманський універсал і царську грамоту, яка “від року 1689 надає у власність хутір зі ставом, з лісом Драбовим, випасами та сіножатями за численні його, Івана, служби у військових походах проти турків та татар...” У козацькому війську драбами називались обозники, а ще це слово означало драбинчистий віз для перевезення снопів. Так ця назва і закріпилася за цією місцевістю.

Але освятили драбівську історію корифеї землі української. Великий Кобзар. Пам'ять про нього жива і понині. Бо любив поет Драбівщину, бував тут, і, безперечно, проросли крізь вірші згадки і враження про цю землю, її красу... Пам'ятає Драбів і Є. Гребінку, В. Короленка, Марка Вовчка, М. Коцюбинського. В 1903 р. в місцевій школі працював учителем письменник С. Васильченко, його ім'я зараз носить школа.

Я маю чудову родину. Вона хоч і невелика, проте в нас склалися міцні традиції. Наприклад, наша сім'я святкує такі свята: Різдво, Щедрий Вечір, Паску та Купальські.

З самого дитинства я чула мелодії українських пісень, бабуся вчила мене колядок, щедрівок, веснянок. Улюблена моя пісня “Ой там на горі”. Також в мене була чудова вчителька співів у школі. Часто ми ставили театралізовані вистави на сюжети закликів весни “Благослови, мати”, Паски “На горі ясне світло сія”, Різдва “Нова радість стала”. Було дуже цікаво.

Я можу сказати тільки одне, що я вдячна своїм рідним, батькам, вчителям, які з дитинства прищеплювали любов до пісні, обряду, краю, де я народилася.

Лариса Сита

Я народилася у м. Северодонецьк на Луганщині. Мої батьки не мають коріння на цій землі. Мати моя Ірина народилася в чарівному селі на Білорусі. Тато і зараз думками на своїй батьківщині – Чернігівщині. У Білорусі я була дуже часто. Ще змалечку мене відвозили на літо до бабусі. Я не була там п'ять років і тільки цієї зими мала змогу знов побувати там. І всі оці роки я не могла забути запашних трав, чудового аромату конюшини, не могла забути навіть того запаху, що йшов з ферми – запаху коров'ячого гною.

Все це мені дуже близьке, дороге. Не можу забути тепла печі, млинці з молоком чи домашньою ковбасою. Не забуду тепла вогнища на полі та колосіння жита і квітів між житами цими. Дуже не хотілося мені, малій дівчинці, полоти буряка, а бабуся казала мені: “Нет, внучка, слова “не хочу”, есть слово “надо”. І доводилося далі робити в полі. Але ж як чудово ввечері було йти додому, нести польові квіти, випивати молока та годувати на ніч собак та курей, поки бабуся не бачить, що онука понесла зайву скибку хліба з дому собаці.

На село до батька я їздила одного разу, але ж досі не можу забути лісу, який мене дуже вразив. Дома в нас сосни, а тут був темний, старий, густий ліс, і я вперше побачила такі великі дуби, явори. Ця велич досі мене вабить. Батько з братами (у нього четверо братів і сестер) збиралися та йшли за 30 км у Радишевський бор, – дядько Сашко обіймав берези та плакав, а потім вони лягали спати на траві, чи залазили на дерева та спали на широких сплетених гілках. Казали, що молодіють за ніч на 20 років. На жаль, у цьому борі я не була, але хочеться дуже і зараз. Батьків тата давно вже нема. Діда я зовсім не бачила, але кажуть, був великий, красивий, сильний чоловік і співав так, що свічки в церкві гасли. Бабусю бачила у чотири роки, але зовсім не пам'ятаю. Тато каже, що вона мене дуже любила. Думаю, я теж, тільки на жаль, не пам'ятаю.

Про татусів рід знаю тільки, що дуже великий. Були пращури дуже заможні пани. І кажуть навіть, що було закопано скарб на городі, але ніхто не може знайти його, та і в хаті вже давно не живуть родичі, її вже давно продано.

Можна сперечатися з людьми, і кожен вихвалитиме свій рідний край. І я також дуже люблю свій Донбас. Люблю Донець, природу

навколо. Але мій край дуже забруднено. Дуже гарна природа, але ж з цієї землі зробили промислову зону. Тільки навколо мого міста, тобто у ньому та трьох ближніх містах близько 15 заводів. Зараз у зв'язку з тяжким економічним становищем більшість або зовсім не працюють, або не на повну потужність. І я тільки радію тому. Чому? Бо завдяки цьому “застою” заводів очистилося повітря, вода в ріках. У Дінці з'явилися раки, риба, плавають качки. В наших лісах з'явилося стільки птахів! На газонах нашого міста зграйки шпаків просто так собі пасуться та скубують травичку. В нас цілі зграї удоїв у лісах, солов'ї заливаються навесні. І це буквально останні 2 – 3 роки. Людям немає роботи, але ж вони не такі хворі, як раніше. Зараз людина здорова, вона може працювати, хоч і тяжко фізично, але ж вона, ця робота, не вбиває твій організм.

Може, мої міркування комусь видадуться неправильними, але ж вони є. І в кожного своє бачення життя. Хтось зі мною погодиться, а хтось – ні.

Але ж кожен із нас хоче колись вийти до природи: до лісу, до річки, до озера. І всім хочеться дихати не аміаком, а свіжим повітрям, чути пульс природи і зливатися своїм подихом з подихом природи.

Ольга Гриньків

Народилася я у Києві, проте майже усе своє дитинство провела на Тернопільщині, звідки родом мої батьки. Там мене оточувала прекрасна природа: чудові ліси, озера, ставки, що переливалися сонячним промінням, запашні долини з найрізноманітнішими квітами. Там, у селі, здавалося, усе сприяло зростанню творчої натури: з одного боку природа, з іншого – дві бабусі, які мали чудові голоси (обидві співають у церковному хорі), і знали безліч народних пісень, які передавалися і мені. Взагалі це село зі сталими традиціями, до речі у нас ще й досі на Водохреща (Йордан) щедрують хлопці дівчатам, а на весіллі співають справжніх весільних пісень. Історично ця земля називається Галичина.

А Київ я люблю за те, що це моє рідне місто, мені у ньому добре. Особливо я люблю його тихі вулички на Подолі, дуже люблю Володимирську гірку і ще дуже багато місць. Зрештою, тут живуть мої друзі, тут я навчаюся.

І тому я ще й досі не знаю, ким себе вважати чи галичанкою, чи киянкою, тому що і київська, і галицька земля мені дуже дорогі й рідні. І тут у Києві у моїй родині живе частина Тернопільщини. Мій тато знає про свій рід аж до шостого чи сьомого коліна, хоча я пам'ятаю лише свою прабабусю.

І взагалі шкода, що зараз уже не існує таких родових книг, куди записувалися нащадки. Адже завжди цікаво дізнатися про своїх далеких предків і звідки пішов твій рід.

Ілля Голота

Я народився в Києві. Моя мама – киянка, а батько родом з міста Тараща (Київська область). По маминій лінії я знаю її батьків. З ними я майже не спілкувався. По лінії батька я знаю бабусю та діда, а також бабусину маму – мою прабабусю (вона й досі живе). Справжньою скарбницею українського фольклору є моя бабуса. Вона має чудовий голос. Коли вона була молода, то збиралася зі своїми подругами біля ставка, і вони співали гуртом народні пісні. Вона була виводчицею. Тож вона знає багато пісень. Мені вона їх співала, коли я був маленький. Зараз я їх не пам'ятаю.

У сім'ї ми святкуємо Новий рік, Старий новий рік, Паску та дні народження. Я знаю українські народні пісні (вірніше – пам'ятаю) лише в авторських обробках.

Я навчався у Київському державному музичному училищі. Під час навчання на III курсі я разом з педагогом Богдановою їздив у фольклорну експедицію в Луцьк (точніше – під Луцьк). Там ми допомагали їй записувати народні пісні.

Вікторія Гречка

На жаль, я дуже мало знаю про свій рід. Мій батько ще в дитинстві залишився сиротою разом з трьома рідними братами й двома сестрами. Я ніколи не бачила батьків мого тата. Мама теж виросла без батька. Бабуса Оксана сама виховувала двох дочок. Але тяжка хвороба змусила залишити її цей світ десять років тому. Я народилася, виросла і навчаюся у рідному місті Київ. Нашому місту в 1982 році виповнилося 1500 років. Але історія

виникнення Києва ще давніша. З IX століття Золотоверхий Київ був серцем Київської Русі. “Київ – мати городів руських” (Нестор, XI століття).

Я люблю святкувати зі своєю родиною. Особливо люблю Новий рік та Різдво. Моя мама на Різдво готує “пісню”, а потім “багату” кутю, на святковому столі за традицією – 12 страв. Мої батьки дуже радіють, коли я колядую їм на Різдво.

В Києві я живу на вулиці Набережно-Корчуватській, яка знаходиться на правому березі Дніпра. Від самого дитинства мене оточувала чудова природа: біля самісінького будинку – затока Дніпра, неподалік – чудовий ліс, у якому є невеличкі чернецькі печери, а уздовж лісу тягнеться ціла в'язанка невеликих озер. З іншої сторони на пагорбі височіє наша Свято-Троїцька церква і її золоті верхівки видніються між густими кронами дерев.

Я знаю багато українських народних пісень. Український фольклор настільки багатий, що неможливо перелічити всі пісні.

Євген Старушкін

Я дуже люблю писати твори, особливо про себе. Назвали мене Євгеном за скромним прізвиськом Старушкін. Корені генеалогічного дерева моєї родини беруть початок з простих робітників...

Народився я в Казахстані (м. Караганда), але з двох місяців живу в м. Кривий Ріг удвох із мамою. Вся родина в нас налічує близько шістдесяти осіб, що проживають на Центральному Уралі.

В нас із мамою єдине родинне – свято Новий рік. Ми святкуємо його за пляшкою шампанського, робимо одне одному подарунки, дивимося телевізор. Іноді можемо піти на новорічну ялинку з друзями.

До народних пісень ставлюся з повагою. Особливо люблю такі: “Ой, чий то кінь стоїть”, “Попід гай зелененький”, “Туман яром”, “Ой, чие ж то жито”, “Ой, чорна я си чорна” тощо.

Кривий Ріг – це промислове місто, тому дуже забруднене. Через це страждає навколишнє середовище. Ще 30 років тому там було більше ніж 30 видів птахів. Але зараз – це лише горобці, голуби та величезні чорно-бурі ворони.

Мають місце й позитивні явища: на 800 тисяч мешканців – 16 музичних шкіл, училище та музично-педагогічний університет. А

найголовніша особливість – це те, що наше місто найдовше у світі – 120 кілометрів. Склавши іспит до Музичної академії, зрозумів, що моєму місту потрібні кваліфіковані фахівці з високим рівнем культури, аби прищеплювати її іншим.

Маю мрію, аби хоч через декілька десятиріч людство перегляне свій погляд на музичне мистецтво, і кожна людина змогла з гордістю сказати: “Я – музикант!”

Юлія Зуєва

У мене велика і дружна родина. На свята ми часто збираємося разом, а яке свято без пісні. Співають усі – від малого до великого. На Різдво – це колядки, щедрівки, а на всі інші свята – улюблені українські народні пісні, такі як “Чорні очка”, “Ніч яка місячна”, “Ой, чорна я си чорна”, “Цвіте терен”, “Ой, у вишневому саду”, “Била мене мати”, “Ой, чий то кінь стоїть”. А моя найулюбленіша пісня – це “Сіла птаха”. Скільки б її не співала – стільки плакатиме серце. У своєму житті я бачила багато птахів. Узимку це – снігур, синиця, а влітку – соловей, зозуля та інші. Але таким величним, граціозним та розумним птахом як лелека я зачарована з дитинства. Тому, коли я співаю пісню “Сіла птаха”, я завжди уявляю саме лелеку.

В моїй сім’ї ніколи не було професійних музикантів. Але бабуся розповідала мені, що її батько грав на деяких музичних інструментах, дуже добре співав і мріяв після війни вчитися в музичному закладі.

На жаль, йому не вдалося втілити свої мрії у життя. Одразу після війни він помер від тяжких поранень. Можливо бажання вчитися музиці та любов до народної пісні дісталися мені від нього. Але і мої батьки займалися моїм музичним вихованням ще з раннього дитинства. У моїй кімнаті завжди лунала тиха мелодійна музика.

... Коли мені було 6 років, я прийшла додому і заявила матусі, що я записалася в музичну школу і навчатимусь музиці. А далі крок за кроком я йшла до своєї заповітної мрії – вчитися професійно музиці у вищому навчальному закладі. За цей час у мене були злети й падіння, поразки й перемоги. І зараз, я не жалкую, що обрала собі саме цю професію.

Взагалі, я думаю, що без музики моє життя не мало б сенсу. І я вдячна своїй долі, що народилася саме на цій співучій, щедрій, турботливій землі – Україні.

Роман Будзяк

Народився я в Галичині – у містечку Підгайці на Тернопільщині. До шести років я жив у м. Бережани, звідки родом мій батько. А в перший клас пішов у с. Вербів на Підгаєччині, де сьогодні живуть мої батьки і куди я радо приїжджаю додому. Тут я й провів усе своє дитинство і юність. Природа у нас чудова. У селі є три ставки, а біля них тече річка Коропець. А на околицях села – широкі поля та ліси, де я також провів не мало часу. Збір природного врожаю завжди був для мене радістю, а особливо збирання лісових суниць та білих грибів. Особливо гарно в селі навесні. Коли прийдеш додому, не хочеться виходити з того пахучого саду, де кожне дерево пробуджується і оживає, вкриваючись білим цвітом. Зміни у природі відчувають птахи. Більшість із них прилітають з теплих країв. Наше село займає перше місце у районі по кількості лелечих гнізд. І як кажуть у народі: хто перший раз навесні побачив двох або більше лелек, той цілий рік буде з друзями, з людьми, а хто побачив одного – той цілий рік буде самотній. Так, людина надзвичайно тісно пов’язана з природою, бо сама людина – це частина природи. І не дивно, що природа впливає не тільки на наш настрій, а й на здоров’я.

В Україні, зокрема на Заході, подекуди ще збереглася традиція святкування обряду чи свята громадою. Тому крім родинних традицій, є традиції, які зберігаються в окремих селах. Наприклад, на Паску в нас водять гаївки, беручись за руки і створюючи одне коло в іншому. Також добре святкує молодь, а особливо хлопці, Зелені свята. Напередодні свята господарі прикрашають свої домівки, ворота гілками з липи й клена. А парубки увечері, а точніше вночі, окремо прикрашають подвір’я, де живуть дівчата, приносячи туди старий пліт або паркан, чіпляючи великий букет з кропиви й лопуха. Або в сучасному вигляді знімають хвіртку або ворота, де живуть дівчата. А пастухи плетуть вінки з листя липи або клена. А коли женуть череду додому, чіпляють вінок корові на роги, щоб господар

за це заплатив пастухові гроші. Це також своєрідна традиція. І ще можна навести багато таких прикладів справляння певних обрядів.

А родинні традиції в нас найбільше пов'язані з Різдвяними святами, і в кожній родині свої особливі звичаї. Наприклад, ми перед тим, як сісти до Святої вечері, здмухуємо з крісел душі предків, яким також не терпиться поспробувати куті. Це щоб на ті душі не сісти. Також мій брат обов'язково зганяє з сідала сплячих курей, щоб вони добре неслися й квоктали. І ще інші звичаї побутують у нашої родини.

Щодо пісень то найбільше їх знає в родині є бабця. Тільки ми невідомо внуки, не завжди їх запам'ятовуємо. Особисто мені дуже запам'яталась пісня "Родився я на Україні", яку я чув тільки в нашому селі:

*Родився я на Україні
В краю Шевченка і Франка,
Там де тече Дніпро-ріка,
Там де Карпати вічно сині.*

Знаю також кілька гаївок, які притаманні нашій місцевості: "Ой, ти травко, ти муравко", "Розвію". Також пам'ятаю окремі мелодії колядок: "З неба зірка", "Дивная новина", ну і загальновідомі мелодії колядок: "Бог предвічний", "Бог ся рождає", "Небо і земля" та інші.

А переважно знаю авторські обрядові пісні: "Весна наша", "Ой зацвіли фіалочки", "Купала", "Прийди, прийди, весно", "Ой вийди місяцю" та інші.

Пісні весільні й про кохання, подекуди стрілецькі та козацькі, найвідоміші серед молоді. Тут репертуар великий і різноманітний.

Часто на сімейних вечерях або на Святий вечір, де збиралася вся родина, або навіть на вечорницях, де були й сусіди, моя бабця з дідом розказували про своїх батьків, заодно і про себе.

Розповіді торкалися їхнього сімейного життя, коли вони були ще зовсім молоді. Наприклад, бабця розказувала, що слово батька, все що він сказав, мало бути виконано, а у відповідь на це з їхнього боку були послух і повага до нього. Колись люди поважали один одного в селі, не кажучи вже про батьків. Бо хоч і важко було тоді фізично людям важко працювати у колгоспі, на полі, й не мали того матеріального добра, що є зараз, але тоді люди стояли набагато

вище духовно і морально. Краще знали традиції своєї культури. Були набагато здоровіші фізично, бо ходили босими, радо чекали дощу, аби скупатися в ньому, лікувалися травами за народними рецептами. Молодь співала пісні: козацькі, повстанські, про Україну, які було заборонено, але співала. А тепер можна, а не співають, і не тому, що не знають, є ще ті, які знають, але не співають. Хоч і не було колись що взутися, вдягнутися, але в сім'ї було четверо, п'ятеро, а то й більше дітей – і виростили красиві, розумні, виховані діти. А тепер?..

Усе це з розповідей моєї бабусі про тодішнє їхнє родинне і громадське життя, і на цьому вони не закінчуються. Кілька разів вона згадувала ще про свою бабусю, яку добре пам'ятає. Отак, із розповідей моїх бабці й дідуся я дещо знаю про своє третє й четверте родові коліна. На жаль, не пам'ятаю свою прабабусю, яка ще жила у мої п'ять років, але добре пам'ятаю мого дідуся (татогового батька), у якого я був першим і найулюбленішим внуком. А зараз ще живуть дві бабці та дідусь, яких я стараюся хоч якось потішити.

ПРИМІТКИ

- ¹ Шокало О. Звичаєва традиція як основа української національної педагогіки // Освіта в українському зарубіжжі. Матеріали I Міжнародної науково-практичної конференції. – К., 2001. – С. 175.
- ² Ващенко Г. Виховний ідеал. – Полтава, 1994. – С. 101.
- ³ Воропай О. Звичаї нашого народу. – К., 1993. – С. 5.
- ⁴ Шаян В. Віра предків наших. – Гамільтон, 1987. – С. 616.
- ⁵ Котляревский А. О погребальных обычаях языческих славян. – М., 1868. – С. 24.
- ⁶ Потебня А. Из записок по теории словесности. – Харьков, 1905. – С. 143.
- ⁷ Там же. – С. 144.
- ⁸ Кошиць О. Спогади. – К., 1995. – С. 246.
- ⁹ Гоголь Н.В. О малороссийских песнях. // Гоголь Н.В. ПСС. Т.1–15. М. –Л., 1940 – Т. VII. – 1952. – С. 67.
- ¹⁰ Цертелев Н. Опыт собрания старинных малороссийских песней. – СПб, 1819. – С. 3.
- ¹¹ Гусев В. К проблеме современного фольклоризма // Современность и фольклор. – М., 1977. – С. 7–23.
- ¹² Жирмундский В., Азадовский М. Библиографический очерк //История русской фольклористики. – М., 1958. – С. 3–17.
- ¹³ Судакова О. Хоровое пение абхазов как явление фольклора и современного фольклоризма. Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. – М., 1984. – С. 4.
- ¹⁴ Грица С., Мойсеев І. Фольклорні огляди свідчать // Музика. – 1983, № 5. – С. 5–7.
- ¹⁵ Лашенко А. Хоровая культура: аспекты изучения и развития. – К., 1989. – 149 с.
- ¹⁶ Грушевський М. Історія української літератури: У 6 т., 9 кн. – Т.1. – К., 1993. – С. 171–172.
- ¹⁷ Там же. – С. 171.
- ¹⁸ Воропай О. Звичаї нашого народу. – К., 1993. – С. 5.
- ¹⁹ Цит. за вид.: Шаян В. Віра предків наших. – Гамільтон, 1987. – С. 372.
- ²⁰ Шаян В. Віра предків наших. – Гамільтон, 1987. – С. 631.
- ²¹ Там же. – С. 616.
- ²² Мифы народов мира. – Т. 1. – М., 1980. – С. 310; Шокало О. Спільність традицій української та іранської культур // Україна і Схід: панорама культурно-спільнотних взаємин. – К., 2001. – С. 111.
- ²³ Шокало О. Спільність традицій української та іранської культур // Україна і Схід: панорама культурно-спільнотних взаємин. – К., 2001. – С. 113.
- ²⁴ Сосенко К. Культурно-історична постать староукраїнських Свят Різдва і Щедрого Вечора. – К., 1995. – С. 210.

- ²⁵ Шокало О. Шевченкова Україна. – Рукопис. – К., 2002. – С. 28.
- ²⁶ Невмитий В. Найясніше між усіма сонцями сонце // Україна–Світ, 2000, №26. – С. 23.
- ²⁷ Історія української культури: У 5 т. – Т. 1. – К., 2001. – С. 175; Корнієнко П. Трипільські хліборобські поселення – феномен світової цивілізації // Український Світ. – 1994, № 3-4. – С. 24.
- ²⁸ Новий тлумачний словник української мови: У 4 т. – Т. 4. – К., 1998. – С. 753.
- ²⁹ Лановик М., Лановик З. Українська усна народна творчість. – К., 2001. – С. 77.
- ³⁰ Шокало О. Традиція української культури // Український Світ. – 1995, № 7-12. – С. 7.
- ³¹ Хвойка В. Каменный век Среднего Приднепровья // Труды XI археологического съезда 1899 г. в Киеве. Т. I; Хвойка В. Начало земледелия и бронзовый век в Среднем Приднепровье // Труды XIII археологического съезда в Екатеринославе в 1905 г. Т. I; Хвойка В. Древние обитатели Среднего Приднепровья и их культура в доисторические времена. – К., 1913.
- ³² Бурдо Н. Трипільська культура – відкриття і дослідження // Український Світ. – 1994. № 3-4., – С. 12–13.
- ³³ Шилов Ю. Валентин Даниленко – дослідник писемної традиції в Україні // Український Світ. – 1994, № 3-4. – С. 18–19.
- ³⁴ Грушевський М. Історія української літератури: У 6 т., 9 кн. – Т. 1. – К., 1993. – С. 197.
- ³⁵ Шокало О. Відродження світла // Українознавство. Посібник. – К., 1994. – С. 296.
- ³⁶ Грушевський М. Історія української літератури: У 6 т., 9 кн. – Т. 1. – К., 1993. – С. 201.
- ³⁷ Колесса Ф. Українська усна словесність. – Едмонтон, 1983. – С. 50.
- ³⁸ Максимович М. Дні та місяці українського селянина. – К., 2002. – С.37.
- ³⁹ Килимник С. Український рік у народних звичаях в історичному освітленні. – Кн. 2, Т. 4. – К., 1994. – С. 155.
- ⁴⁰ Грушевський М. Історія української літератури: У 6 т., 9 кн. – Т. 1. – К., 1993. – С. 205.
- ⁴¹ Цит. за вид.: Грушевський М. Історія української літератури: У 6 т., 9 кн. – Т. 1. – К., 1993. – С. 206.
- ⁴² Гнатюк В. Гаївки // Гнатюк В. Вибрані статті про народну творчість. – К., 1966. – С. 146.
- ⁴³ Грушевський М. Історія української літератури: У 6 т., 9 кн. – Т. 1. – К., 1993. – С. 205.
- ⁴⁴ Килимник С. Український рік у народних звичаях в історичному освітленні. – Кн. 2, Т. 4 – К., 1994. – С. 384.
- ⁴⁵ Там же. – С. 359.
- ⁴⁶ Там же. – С. 384.

- ⁴⁷ Там же. – С. 374–375.
- ⁴⁸ Там же. – С. 375.
- ⁴⁹ Колесса Ф. Українська усна словесність. – Едмонтон, 1983. – С. 60
- ⁵⁰ Там же.
- ⁵¹ Іваницький А. Українська народна музична творчість. – К., 1999. – С. 54.
- ⁵² Килимник С. Український рік у народних звичаях в історичному освітленні. – Кн. 2, Т. 4. – К., 1994. – С. 390–391.
- ⁵³ Наливайко С. Купала, Крішна, Аполлон – тотожність криз віки // Український Світ. – 1992, № 3-6. – С. 53–55.
- ⁵⁴ Грушевський М. Історія української літератури: У 6 т., 9 кн. – Т.1. – К., 1993. – С. 218–221.
- ⁵⁵ Іваницький А. Українська народна музична творчість. – К., 1999. – С. 57; Лановик М., Лановик З. Українська усна народна творчість. – К., 2001. – С. 168.
- ⁵⁶ Килимник С. Український рік у народних звичаях в історичному освітленні. – Кн. 2, Т. 4. – К., 1994. – С. 486.
- ⁵⁷ Іваницький А. Українська народна музична творчість. – К., 1999. – С. 61.
- ⁵⁸ Гоголь Н. Материалы и исследования. – М.–Л., 1936. – С. 13.
- ⁵⁹ Там же. – С. 14.
- ⁶⁰ Там же. – С. 18.
- ⁶¹ Максимович М. Дні та місяці українського селянина. – К., 2002. – С. 133.
- ⁶² Шокало О. Відродження Світла або Вертаймось на верстви свої // Українознавство. Посібник. – К., 1994. – С. 291.
- ⁶³ Шаян В. Віра предків наших. – Гамільтон, 1987. – С. 369.
- ⁶⁴ Цит. за вид.: Шаян В. Віра предків наших. – Гамільтон, 1987. – С. 372–374.
- ⁶⁵ Там же.
- ⁶⁶ Гнатюк В. Колядки і щедрівки. – Т. I. – Львів, 1914. – С. 7–9.
- ⁶⁷ Шокало О. Традиція української культури // Український Світ. – 1995, № 4-7. – С. 7.
- ⁶⁸ Фрэнк Дж. Дж. Золотая ветвь: Исследование магии и религии. – М., 1986. – С. 305.
- ⁶⁹ Колесса Ф. Огляд українсько-руської народної поезії. – Львів, 1905. – С. 188.
- ⁷⁰ Колесса Ф. Музикознавчі праці. – К., 1970. – С. 352.
- ⁷¹ Народна співачка Юлія Драгус, у якої Ф. Колесса записував пісні в селі Дошно біля Сяноку, недавно померла у віці 100 років у м. Моршин на Львівщині.
- ⁷² Колесса Ф. Народні пісні з південного Підкарпаття. – Ужгород, 1932. – С. 123.
- ⁷³ Гошовський В. Украинские песни Закарпатья. – М., 1968. – С. 67.

- ⁷⁴ Онацкий Е. Украинская мала енциклопедія. – Т. 5 – Буенос-Айрес, 1959. – С. 675.
- ⁷⁵ Колесса Ф. Музикознавчі праці. – К., 1970. – С. 420.
- ⁷⁶ Музичний фольклор з Полісся у записах Ф. Колесси та К. Мошинського. – К., 1995. – С. 23.
- ⁷⁷ Колесса Ф. Музикознавчі праці. – К., 1970. – С. 245.
- ⁷⁸ Там же.
- ⁷⁹ Людкевич С. Дослідження, статті, рецензії, виступи. – Т. 2. – Львів, 2000. – С. 185.
- ⁸⁰ Там же. – С. 187.
- ⁸¹ Там же. – С. 188.
- ⁸² Там же. – С. 188.
- ⁸³ Там же. – С. 193.
- ⁸⁴ Сокальский П. Русская народная музыка, великорусская и малорусская, в ее строении мелодическом и ритмическом и отличия ее от основ современной гармонической музыки. – Харьков, 1888. – С. 129.
- ⁸⁵ Там же. – С. 128.
- ⁸⁶ Там же. – С. 131.
- ⁸⁷ Там же. – С. 132.
- ⁸⁸ Лисенко М. Характеристика музичних особливостей українських дум і пісень у виконанні кобзаря Вересая. – К., 1978. – С. 35.
- ⁸⁹ Там же.
- ⁹⁰ Колесса Ф. Музикознавчі праці. – К., 1970. – С. 533.
- ⁹¹ Людвік Куба про Україну. – К., 1963. – С. 25.
- ⁹² Там же. – С. 39.
- ⁹³ Там же. – С. 40.
- ⁹⁴ Там же. – С. 114.
- ⁹⁵ Линева Е. Великорусские песни в народной гармонизации. – Вып. I. – СПб., 1904. – С. 23.
- ⁹⁶ Там же. – С. 24.
- ⁹⁷ Кошиць О. Спогади. – К., 1995. – С. 246.
- ⁹⁸ Там же. – С. 258.
- ⁹⁹ Квітка К. Вибрані статті. – Ч. II. – К., 1986. – С. 85.
- ¹⁰⁰ Там же. – С. 251.
- ¹⁰¹ Колесса Ф. Музикознавчі праці. – К., 1970. – С. 277.
- ¹⁰² Нолл В. Трансформація громадянського суспільства. – К., 1999. – С. 18.
- ¹⁰³ Грица С. Мелос української епіки. – К., 1979. – С. 235.
- ¹⁰⁴ Іваницький А. Українська народна музична творчість. – К., 1990. – С. 333.
- ¹⁰⁵ Мурзина О. Соціально-психологічні аспекти дослідження фольклору // Питання методології радянського теоретичного музикознавства. – К., 1982. – С. 192–194.

- ¹⁰⁶ Смоляк О. Український дитячий музичний фольклор. – Тернопіль, 1996. – С. 126.
- ¹⁰⁷ Луканюк Б. Творчий метод М.Д. Леонтовича // Українське музикознавство. – Вип. 24. – К., 1989. – С. 36–45.
- ¹⁰⁸ Колесса Ф. Музикознавчі праці. – К., 1970. – С. 352.
- ¹⁰⁹ Филин Ф. Происхождение русского, украинского и белорусского языков: историко-диалектологический очерк. – Л., 1972. – С. 245.
- ¹¹⁰ Филин Ф. Древнерусские диалектные зоны и происхождение восточно-славянских языков // Вопросы языкознания. – 1970, № 5. – С. 3.
- ¹¹¹ Наконечний М. Програма з української діалектології для філологічних факультетів мови і літератури педагогічних інститутів. – К., 1941. – С. 12.
- ¹¹² Енциклопедія українознавства. – Ч.2. – Львів, 1993. – С. 524.
- ¹¹³ Людкевич С. Дослідження, статті, рецензії, виступи. – Т. I. – Львів, 1999. – С. 61.
- ¹¹⁴ Матвіас І. Формування південно-східного наріччя української мови // Мовознавство. – 1983, № 1. – С. 63.
- ¹¹⁵ Жилко Ф. Говори української мови. – К., 1958. – С. 13.
- ¹¹⁶ Колесса Ф. Музикознавчі праці. – К., 1970. – С. 245.
- ¹¹⁷ Там же. – С. 352.
- ¹¹⁸ Торонський О. Русини-лемки. – Львів, 2000. – С. 22–23.
- ¹¹⁹ Там же. – С. 22.
- ¹²⁰ Етнографія України. – Львів, 1994. – С. 127.
- ¹²¹ Півторак Г. Формування і діалектна диференціація давньоруської мови. – К., 1988. – С. 59.
- ¹²² Колесса Ф. Музикознавчі праці. – К., 1970. – С. 417.
- ¹²³ Там же. – С. 419.
- ¹²⁴ Етнографія України. – Львів, 1994. – С. 162.
- ¹²⁵ Музичний фольклор з Полісся у записах Ф. Колесси та К. Мошинського. – К., 1995. – С. 33.
- ¹²⁶ Там же. – С. 20.
- ¹²⁷ Етнографія України. – Львів, 1994. – С. 164.
- ¹²⁸ Людвік Куба про Україну. – К., 1963. – С. 36.
- ¹²⁹ Косич М. Литвины-белорусы Черниговской губернии // Живая старина. – 1901. – С. 25.
- ¹³⁰ Іваницький А. Українська народна музична творчість. – К., 1990. – С. 57.
- ¹³¹ Колесса Ф. Українська усна словесність. – Едмонтон, 1983. – С. 36.
- ¹³² Людвік Куба про Україну. – К., 1963. – С. 113.
- ¹³³ Людкевич С. Дослідження, статті, рецензії, виступи. – Т. I. – Львів, 1999. – С. 193.
- ¹³⁴ Цит. за публ.: Я. Бодак. Пісні Анни Драган // Український Світ. – 1997, спецвипуск. – С. 32.
- ¹³⁵ Записано автором у с. Гутисько Бережанського р-ну на Тернопільщині в 1973 р.

- ¹³⁶ Колесса Ф. Музикознавчі праці. – К., 1970. – С. 354.
- ¹³⁷ Торонський О. Русини-лемки. – Львів, 2000. – С. 23.
- ¹³⁸ Стельмащук С. Пісні Тернопільщини. – К., 1993. – С. 28.
- ¹³⁹ Пісні Поділля. – К., 1976. – С. 32.
- ¹⁴⁰ Іваницький А. Українська народна музична творчість. – К., 1990. – С. 58.
- ¹⁴¹ Людвік Куба про Україну. – К., 1963. – С. 7.
- ¹⁴² Земцовский И., Лукьянова Т. Внимание исполнителю // Советская музыка. – 1973, № 3. – С. 96.
- ¹⁴³ Сокальский П. Русская народная музыка, великорусская и малорусская, в ее строении мелодическом и ритмическом и отличия ее от основ современной гармонической музыки. – Харьков, 1888. – С. 197.
- ¹⁴⁴ Колесса Ф. Музикознавчі праці. – К., 1970. – С. 463.
- ¹⁴⁵ Сокальский П. Русская народная музыка, великорусская и малорусская, в ее строении мелодическом и ритмическом и отличия ее от основ современной гармонической музыки. – Харьков, 1888. – С. 204.
- ¹⁴⁶ Земцовский И. Семасиология музыкального фольклора // Проблемы музыкального мышления. – М., 1974. – С. 203.
- ¹⁴⁷ Гуменюк А. Український народний хор. – К., 1969. – С. 115.
- ¹⁴⁸ Людвік Куба про Україну. – К., 1963. – С. 112.
- ¹⁴⁹ Там же. – С. 113.
- ¹⁵⁰ Потєбня А. Из лекций по теории словесности. – Харьков, 1930. – С. 45.
- ¹⁵¹ Медушевский В. Музыкальное мышление и логос жизни // Музыкальное мышление: сущность, категории, аспекты исследования. – К., 1989. – С. 22.
- ¹⁵² Кошиць О. Хоровий спів в Україні // Дніпро. – Філадельфія, 1 листопада 1938.
- ¹⁵³ Відгуки минулого. О. Кошиць в листах до П. Маденка. – Вінніпег, 1954. – С. 66.
- ¹⁵⁴ Кабанов А. К проблеме сохранения песенной фольклорной традиции в современных условиях // Художественная самодеятельность: вопросы развития и руководства. – М., 1980. – С. 90–105.
- ¹⁵⁵ Колесса Ф. Музикознавчі праці. – К., 1970. – С. 417.
- ¹⁵⁶ Людвік Куба про Україну. – К., 1963. – С. 113.
- ¹⁵⁷ Там же. – С. 113.
- ¹⁵⁸ Там же. – С. 40.
- ¹⁵⁹ Там же. – С. 114.
- ¹⁶⁰ Кошиць О. Спогади. – К., 1995. – С. 243–245.
- ¹⁶¹ Гоголь Н. Размышления о Божественной Литургии. – М., 1990. – С. 17–64.
- ¹⁶² Халебський Павло. Країна козаків. – К., 1995. – С. 15.
- ¹⁶³ Федорів М. Обрядовий спів української церкви Галицької землі. – Філадельфія, 1983. – С. 97.

- ¹⁶⁴ Асафьев Б. Хоровое пение в школе // О хоровом искусстве. – Л., 1980. – С. 168.
- ¹⁶⁵ Луканюк Б. Народно-песенный тематизм в творческом стиле Леонтовича // Автореферат на соискание ученой степени канд. наук. – Л., 1980. – С. 5.
- ¹⁶⁶ Колесса Ф. Музикознавчі праці. – К., 1970. – С. 491.
- ¹⁶⁷ Луканюк Б. Творчий метод М.Д. Леонтовича // Українське музикознавство. – Вип. 24. – К., 1989. – С. 38.
- ¹⁶⁸ Архімович Л., Гордійчук М. Микола Лисенко. – К., 1992. – С. 24.
- ¹⁶⁹ Тобілевич С. Нові люди – нове життя // М.В. Лисенко у спогадах сучасників. – К., 1968. – С. 401–402.
- ¹⁷⁰ Там же.
- ¹⁷¹ Там же. – С. 403.
- ¹⁷² Старицька-Черняхівська Л. Спогади про М.В. Лисенка // М.В. Лисенко у спогадах сучасників. – К., 1968. – С. 309.
- ¹⁷³ Кошиць О. Спогади. – К., 1995. – С. 338.
- ¹⁷⁴ Корній Л. Історія української музики. – Київ – Нью-Йорк, 2001. – С. 289.
- ¹⁷⁵ Колесса Ф. Музикознавчі праці. – К., 1970. – С. 531.
- ¹⁷⁶ Там же. – С. 534.
- ¹⁷⁷ Архімович Л., Гордійчук М. Микола Лисенко. – К., 1992. – С. 163.
- ¹⁷⁸ Кошиць О. Спогади. – К., 1995. – С. 361.
- ¹⁷⁹ Колесса Ф. Музикознавчі праці. – К., 1970. – С. 501.
- ¹⁸⁰ Цит. за вид.: Савицький Р. Микола Лисенко в наукових і науково-дослідних публікаціях Заходу // Записки наукового товариства ім. Т.Г. Шевченка. – Т. ССХХVI. – Львів, 1993. – С. 324.
- ¹⁸¹ Українська пісня за кордоном. Світова концертна подорож Українського Національного хору під проводом О. Кошиця (Голос закордонної критики). – Париж, 1929. – С. 53–54.
- ¹⁸² Луканюк Б. Про творчий метод М.Леонтовича // Українське музикознавство. – Вип. 24. – К., 1989. – С. 36–45.
- ¹⁸³ Там же. – С. 39.
- ¹⁸⁴ М. Леонтович. Пам'ятна книжка. Інститут рукописів НБУ ім. В. Вернадського. – Фонд І, № 36457. – С. 1–2.
- ¹⁸⁵ Луканюк Б. Про творчий метод М.Леонтовича // Українське музикознавство. – Вип. 24. – К., 1989. – С. 41.
- ¹⁸⁶ Там же. – С. 42–43.
- ¹⁸⁷ Луканюк Б. “Дударик” М.Д. Леонтовича // Народна творчість та етнографія. – К., 1978, №1. – С. 58–65.
- ¹⁸⁸ Уривок з листа Б. Луканюка до О. Бенч. Львів, 12 травня 1982. Архів автора. Друкується вперше.
- ¹⁸⁹ Людкевич С. Дослідження, статті, рецензії, виступи. – Т. 1. – Львів, 1999. – С. 369.
- ¹⁹⁰ Кошиць О. Спогади. – К., 1995. – С. 21.
- ¹⁹¹ Там же. – С. 213.

- ¹⁹² Кілька років тому в архіві Кошиця (Вінніпег) український дослідник Михайло Головащенко віднайшов 100 пісень (2 зошити), які привіз в Україну (Головащенко М. На вершині світової слави // Український форум. – 2000, 21–28 грудня). Композитор Є. Станкович опрацював одну із цих пісень “За Кубань іду”, яку виконує студентський хор НМАУ ім. П. Чайковського під орудою П. Муравського. Один зошит (50 пісень) зберігається у домашньому архіві І. Варавви, українського поета з Кубані. Дослідник В. Чумаченко з Кубані припускає думку, що цей зошит, як і решта записів О. Кошиця, з виставки потрапили до домашнього архіву І. Бігдая. У 1937 р. І. Бігдая розстріляли, а архів спалили. Нещодавно дослідниця з Рівного Н. Супрун віднайшла в архіві Харківського відділення Національної Спілки композиторів України ще п'ять пісень, записаних рукою О. Кошиця.
- ¹⁹³ Калущька Н. Мистецька діяльність Олександра Кошиця в контексті музики ХХ сторіччя. Автореферат дисертації на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства. – К., 2001. – С. 14.
- ¹⁹⁴ Українська пісня за кордоном. Світова концертна подорож Українського Національного хору під проводом О. Кошиця (Голос закордонної критики). – Париж, 1929. – С. 47.
- ¹⁹⁵ Там же. – С. 43.
- ¹⁹⁶ Там же. – С. 278.
- ¹⁹⁷ Кошиць О. Листи до друга. – К., 1998 – С. 105.
- ¹⁹⁸ Там же.
- ¹⁹⁹ Кошиць О. Спогади. – К., 1995. – С. 58.
- ²⁰⁰ Мурзина О. Напрямки відбору і трансформації фольклорного матеріалу в обробках народних пісень С. Людкевича // Творчість С. Людкевича. – К., 1979. – С. 119.
- ²⁰¹ Людкевич С. Дослідження і статті. – К., 1976. – С. 129.
- ²⁰² Колесса М. Кілька слів про диригентську діяльність С.П. Людкевича // Творчість С. Людкевича. – К., 1979. – С. 203–204.
- ²⁰³ Зінків І. Шевчук О. Особливості регіонального опрацювання фольклору в обробках Миколи Колесси // Записки Наукового товариства імені Т. Шевченка. – Т. ССХХVI. – Львів, 1993. – С. 130.
- ²⁰⁴ Там же.
- ²⁰⁵ Там же. – С. 139.
- ²⁰⁶ Кияновська Л. Стильова еволюція Галицької музичної культури ХІХ–ХХ ст. – Тернопіль, 2000. – С. 248.
- ²⁰⁷ Колодуб Л. Прилуцькі пісні. – Рукопис. – К., 1994. – С. 2.
- ²⁰⁸ Фоноархів автора.
- ²⁰⁹ Вітенко О. Дмитро Котко про “Трембіту” // Дмитро Котко та його хори. – Дрогобич, 2000. – С. 81.
- ²¹⁰ Антонович М. Дмитро Котко в Малій духовній семінарії у Львові // Дмитро Котко та його хори. – Дрогобич, 2000. – С. 67.
- ²¹¹ Людкевич С. Дослідження, статті, рецензії. – К., 1973. – С. 454.

- ²¹² Антонович М. Дмитро Котко в Малій духовній семінарії у Львові // Дмитро Котко та його хори. – Дрогобич, 2000. – С. 66.
- ²¹³ Завітневич Г. Нестор Городовенко // Музика. – 1995, №3. – С. 23.
- ²¹⁴ Фоноархів автора.
- ²¹⁵ Китасти Г. Нестор Городовенко // Нові дні. – Торонто, грудень 1994. – С.14
- ²¹⁶ Рахманий Р. Роздуми про Україну. – К., 1997. – С. 458–459.
- ²¹⁷ Китасти Г. Нестор Городовенко // Нові дні. – Торонто, грудень 1994. – С. 15.
- ²¹⁸ Пигров К. Хоровая культура и мое участие в ней. – Одесса, 2001. – С. 4–5.
- ²¹⁹ Кошиць О. Спогади. – К., 1995. – С. 259.
- ²²⁰ Кошиць О. Листи до друга. – К., 1998. – 189 с.
- ²²¹ Пигров К. Хоровая культура и мое участие в ней. – Одесса, 2001. – С. 7.
- ²²² Чудинова И. Пеніе, звони, ритуал: Топография церковно-музыкальной культуры Петербурга. – СПб., 1994. – С. 78, 113, 115, 146, 154.
- ²²³ Пигров К. Хоровая культура и мое участие в ней. – Одесса, 2001. – С. 9.
- ²²⁴ Там же. – С. 16–17.
- ²²⁵ Там же. – С. 19.
- ²²⁶ Фонд радіо. № 906222.
- ²²⁷ Там же.
- ²²⁸ Гемблетон Р. Хор Київської консерваторії здійснив надзвичайний подвиг // The Toronto Star. – Торонто, 20.06.1993.
- ²²⁹ Шмідт І. Надзвичайний виступ українців // The Spectator. – Гамільтон, 21.06.1993.
- ²³⁰ Лист С. Козачкова до П. Муравського. 11 січня 1991. Домашній архів П. Муравського. Друкується вперше.
- ²³¹ Алепський П. Подорожні нотатки. Країна козаків. – К., 1995. – С. 9.
- ²³² Там же.
- ²³³ Спогади П. Муравського. Фоноархів автора.
- ²³⁴ Фашим Фанса. Відгук про спів студентського хору Київської консерваторії. 9.10.1981. Домашній архів П. Муравського.
- ²³⁵ Спогади П. Муравського. Фоноархів автора.
- ²³⁶ Там же.
- ²³⁷ Там же.
- ²³⁸ Державний архів-музей літератури і мистецтва. – Фонд 615. Опис 1.
- ²³⁹ Більчинський Л. Спогади про П. Муравського. Архів автора.
- ²⁴⁰ З листа С. Стельмашука до О. Бенч. 7 березня 2002.
- ²⁴¹ Монологи П. Муравського. Фоноархів автора.
- ²⁴² Там же.
- ²⁴³ Лещевська О. Проблеми інтерпретації в хоровому виконавстві (на прикладі творчості хору Національної опери України) // Музичне виконавство. Науковий вісник. – Кн. 7. – К., 2001. – С. 151.
- ²⁴⁴ Тольба В. Лев Венедиктов // Видання Академічного театру опери і балету ім. Т. Шевченка. – К., 1974. – С. 5.

- ²⁴⁵ Омельченко В. Цей незвичайний перший виконавець // Вечірній Харків. – 1984, № 30.
- ²⁴⁶ Кулик А. Хоровий майстер, педагог, музичний діяч Ю.І. Кулик // Культура України. – Вип. 4. – Харків, 1997. – С. 143.
- ²⁴⁷ Виноградова Е. Спогади. Фоноархів автора.
- ²⁴⁸ Там же.
- ²⁴⁹ Ріхтер С. // American Record Guide. – Листопад 1998.
- ²⁵⁰ Терен-Юськів Т. // America. – Філадельфія, 13 листопада 1999.
- ²⁵¹ Петі П. // Le Figaro. – 29 лютого 2000.
- ²⁵² Сенченко Л. Формування хорового мислення диригента. – Рівне, 1998. – С. 13.
- ²⁵³ Квітка К. Порфирій Демуцький // Вибрані статті. – Ч. 2. – К., 1986. – С. 81.
- ²⁵⁴ Там же. – С. 84.
- ²⁵⁵ Там же. – С. 85.
- ²⁵⁶ Там же. – С. 82.
- ²⁵⁷ Там же. – С. 86.
- ²⁵⁸ Верховинець В. Теорія українського народного танцю. – К., 1990. – С. 24–25.
- ²⁵⁹ Там же. – С. 7–8.
- ²⁶⁰ Фонд Радіо. Стенограма від 10.IX.1938.
- ²⁶¹ Перепелюк В. Повість про народний хор. – К., 1970. – С. 13.
- ²⁶² Філоненко Л. Ярослав Барнич. – Дрогобич, 1999. – С. 85.
- ²⁶³ Там же.
- ²⁶⁴ Авдієвський А. Пісня – це справжнє диво // Урядовий кур'єр. – 14 січня 1991.
- ²⁶⁵ Єфремов Є. Дослідження народнопісенного виконавства через моделювання інваріанта пісні // Українське музикознавство. – Вип. 20. – К., 1985. – С. 79.
- ²⁶⁶ Іваницький А. Українська музична фольклористика. – К., 1997 – С. 391.; Мишанич М. Народна вокальна творчість Львівщини. Систематизація та загальна редакція Б. Луканюка. – Рукопис. – Львів, 1985.
- ²⁶⁷ “У слухових записах відсутні ромбічні нотки біля ключа, тобто зазначення висоти першого звуку мелодії у дійсному звучанні.”
- ²⁶⁸ “У збірці мелодій нотовано, уникаючи великої кількості знаків альтерації та додаткових до нотного стану лінійок, – на звуковисотному рівні, зручному для написання, відчитування та порівняння. Відстань між ромбічною нотою і першим звуком мелодії показує, на який інтервал слід транспортувати мелодію, щоби в разі потреби перенести її на рівень дійсного звучання.” (М. Мишанич, Б. Луканюк).
- ²⁶⁹ Останніми роками самодіяльність визначають іншомовним терміном – *аматорство*. *Аматор* (з латини *amator*, означає *маю нахил*) – самодіяльний актор, музикант. Термін самодіяльність “Новий тлумачний словник української мови” (У 4 т. – Т. 1. – К., 1998. – С. 142.) пояснює

- як особистий почин, творча ініціатива в будь-якій справі, самостійна діяльність.
- ²⁷⁰ Руч И. Фольклор и художественная самодеятельность // Современность и фольклор. – М., 1977. – С. 119.
- ²⁷¹ Куликов Ю. О социально-культурной природе традиционного фольклора (соотношение фольклора, профессионального и самодеятельного искусства) // Социологические аспекты изучения музыкального фольклора. – Алма-Ата, 1978. – С. 17.
- ²⁷² Грица С. Проблеми музичної культури. – К., 1989. – С. 156–174; Лашенко А. Хоровая культура: аспекти изучения и развития. – К., 1989. – С. 14; Кречко М. Псевдонародність // Культура і життя. – 15 квітня 1987; Бенч О. Відлуння конкурсу // Музика. – 1990, № 2. – С. 18–19.
- ²⁷³ Гусев В. Взаємодія фольклорних традицій в художній самодіяльності / Народна творчість та етнографія. – 1982, № 5. – С. 26.
- ²⁷⁴ Універсальний словник-енциклопедія (УСЕ). – К., 1999. – С. 431.
- ²⁷⁵ Шокало Олександр. Україна та українське зарубіжжя // Схід. – серпень 2001, спецвипуск. – С. 4.
- ²⁷⁶ Митрополит Шептицький. Листи до матері // Нова Зоря. – 1991. – С. 9–10.
- ²⁷⁷ Антонович М. На рідних землях // Людина-легенда. – К., 2000. – С. 47.
- ²⁷⁸ Антонович М. Дмитро Котко в Малій духовній семінарії у Львові // Дмитро Котко та його хори. – Дрогобич, 2000. – С. 66.
- ²⁷⁹ Там же. – С. 71.
- ²⁸⁰ Гончар О. Зустріч з цивілізованими людьми (Про виступи голландського хору в Києві) // Літературна Україна. – 4.X. 1990.
- ²⁸¹ Цит. за публ.: Цигилик О. Пісенні стежки Ярослава Бабуняка // Український Світ. – 1999, спецвипуск, – С. 39.
- ²⁸² Культура і життя. – 12 липня 1995.
- ²⁸³ Кияновська Л. Віденська музична україністика і творчість Андрія Гнатишина // Український Світ. – 1999, спецвипуск. – С. 14–15.
- ²⁸⁴ Там же. – С. 14.
- ²⁸⁵ Майданська С. Літописець: Погляд на творчість Валерія Кікти // Український Світ. – 1999, спецвипуск. – С. 29.
- ²⁸⁶ Шум А. // Література і мистецтво. – Торонто, 17 квітня 1996.
- ²⁸⁷ Рудницький А. Українська музика. – Мюнхен, 1963. – С. 313.
- ²⁸⁸ Людвік Куба про Україну. – К., 1973. – С. 26.
- ²⁸⁹ Толстой А.К. Собрание сочинений: В 4 т. – Т. IV. – М., 1964. – С. 423.

ПРИМІТКИ ІЗ ДЖЕРЕЛ

- ²⁹⁰ По свидетельству А.М. Жемчужникова, речь идет о Л.М. Жемчужникове.
- ²⁹¹ Мається на увазі курінь як військова одиниця.
- ²⁹² Впрочем, любители музыки и поэзии могут несколько утешиться: недавно издано прекрасное собрание песен Максимовичем, и при нем голоса, переложенные Алябьевым.
- ²⁹³ Порівн. Мих. Грушевський. Історія укр. літератури. т. 1, 1923, де зібраний етнографічний матеріал про різдвяні українські обряди зі всіх дотеперішніх записок етнографічних. Гл. ст. 144 і пр.
- ²⁹⁴ Українські етнолози (гл. також М. Грушевський ор. с. ст. 144) вважають, цей час одномісячним. Я думаю, що цей час починається 26.X стр. ст; цю думку розвиваю подальше.
- ²⁹⁵ Ідея св. Юра у староукраїнського народу, мабуть, є комбінацією трьох вірувань: 1) в культурного лицаря, предка пастушого народу та ідеального опікуна худоби у весняний час; 2) в Генія і патрона грому і весняних блискавиць як символу астрільчої сили; 3) у вавилонського бога грому і війни: ураг, котрого ідея могла прийти з полудневого сходу на Україну. Християнський символ св. Юра поборника змії, мав іншу мітологічну ідею. Про це глядіть в розділі про символіку св. Вечера іменно про культ змії як символу місяця.
- ²⁹⁶ Гл. А. V. Jackson, Die iranische Religion.
- ²⁹⁷ Я тої думки, що це були староукраїнські, а не іранські свята, хоча й тоті могли бути святковані на Україні Іранцями, – бо останки містерій відомих нам мають український характер, а календарні й мітологічні заразом числа – дев'ять і три – $3 \times 9 + 3$, або $9 + 1 = 10$ (взяті трикратно як 30 днів місяця), – грають велику роль в багатьох колядках і щедрівках. Замітити належить, що в староукраїнській містиці чисел, попри число 9 днів тижня, виступає також 7 днів ($X - 4 = 28$), з таким самим мітологічним значінням.
- ²⁹⁸ Великі медівники в астральній подобі, звичайно як восьмигранні, з виокругленими гранками зірки, я зауважав в Підгаєччині (східна Галичина) в селі Мужилові і в околичних селах.
- ²⁹⁹ Ці преріжні містерії з хлібом і колачем і називання їх неустанно “колядою” наводять здогад про етимологічну єдність слова “колач” і “коляда”; подібно як був піднесений попередньо здогад про таку ж єдність імен Корочун і Коровай. До тої самої групи слів належить зачислити і передріздвяну “кадету”.
- ³⁰⁰ Колядників можуть бути більші гуртки та все між ними є три передові. Звичайно однак ж гурт колядників, виступаючи колядувати, ділиться на гуртки по три особи і так, трійками, розходяться колядувати (евентуально “щедрувати”).
- ³⁰¹ Разыскания въ области древнаго русск. дух. стиха VI – X ст. 103.
- ³⁰² Записано в Козівці біля Бережан.

- ³⁰³ Назву colinda подає Олена Пчілка (Українські колядки. Київська Старина, 1903, С. 162).
- ³⁰⁴ Олена Пчілка, *ор. с.*, – С. 162.
- ³⁰⁵ Гл. Обряди новорічні.
- ³⁰⁶ Altiranisches Wörterbuch, стор. 1866. Nota 2 ad x^v ar.
- ³⁰⁷ Гл. Moritz Jastrow, iun. Die Religion Babyloniens und Assyriens, II, 2 Bd. 1912, ст. 1017.
- ³⁰⁸ Примір взятий з Н. Я. Марра, Легенды об основании Куара и Киева, Изв. Росс. Академии истории мат. культуры, 1924, III, Ленинград...
- ³⁰⁹ Brumalia були святом в часі найкоротших днів зими, перед зимовим наворотом сонця. Для того пояснюють загально слово bruma як найкоротший день. На мою думку походить назва Брумалій від староіранського verbum bram, — що значить починати волочитися, блукатися наоколо. Порівн. староіндійське brhamati, brhramayati “він блукає доколя”. (За Chr. Bartholomae, Altiran. Wörterbuch, ст. 971.).
- ³¹⁰ Подано за Вол. Шухевичом, Гуцульщина, IV, стор. 12.
- ³¹¹ Живу ватру розпалює гасда рано в день св. Вечера. З неї розкладає вогонь у печі й на припічку і на сім вогні готується “тайна вечера”. Порівн. повисше розділ про передріздвяний час і про містерії з вогнем перед святом Воведення. Про розпалювання вогню в день св. Вечера з 12 полін була попереднє згадка. Глядіть там же замітки про живий вогонь.
- ³¹² В колядках співають про вікно з “оболонки” (міхура і т. п.), але і се є вже пізнішим культурним здобутком.
- ³¹³ Гл. В. Шухевич, *ор. с.* стор. 10. Зазначую, що при описі св. Вечері послуговуватися буду записками Вол. Гнатюка (гл. Коляди і Щедрівки т. I, Переднє слово); рівно ж записками Вол. Шухевича (*ор. с.*) й Мих. Грушевського (Історія укр. літер, т. I.).
- ³¹⁴ Знаю варіант цього обряду, що мав навіть глибшу символіку. В Конюхах Бережанського повіту (Західна Україна) в часі коли вариться вечера, збирають з окропу кожної страви густий навар, старку, а на тім усім наварі замішують книшик і, спікши його, заховують як святочне печиво для худоби, яке дають худобі рівно ж на св. Юра, випроваджуючи її на пашу. Думаю, що в містерії печення сього хліба – є провідною ідеєю культ вогненого окропу, що заварює кожну святовечірню страву.
- ³¹⁵ З опису гостини у Бедуїнів польського письменника Осендовського.
- ³¹⁶ Тим часом я покличуся на мою замітку у вступі до цієї праці, на стор. 20, де згадано, що одна і тота сама релігійна ідея мала бути основою староукраїнського свята Різдва та святочного дня, “голови нового року” у Арабів з Петрас. У Староукраїнців це свято народження світа, а у Арабів свято майбутнього відродження світа в той день, в який він колись зродився. Аналогія святочних ідей Українців та Арабів поширюється ще далше через колишню рівнорядність святочного календаря обох народів. Крім того, згадані свята, одні і другі, не тільки

- припадали в той самий час, але мабуть також згоджувалися з собою ексклюзивністю релігійної ідеї, не признаючи ніякого іншого свята ані культу. У замітці, на яку покликаюся, було сказано, що Араби з Петрас святкували за цілий рік лиш два свята: перше – народження світа, а друге – голови року. Одно з цих свят припадало на староукраїнське Різдво, а друге на український Щедрий Вечер (Новий Рік і Йорданське свято). Хто живе з Українцями в близьких взаєминах, той знає, що по українських селах стрічаються досі уперті християнські недовірки, звичайно старі люди, які не ходять до Церкви лиш два рази до року: на Різдво і на Йордан, або: на Різдво і на Великдень. Кожний з цих святочних християнських днів був перед християнським святом Полудня: Різдво було святом народження світа, а Йордан (Епіфанія) колись, тотожним святом, а опісля святом обнови року; а Великдень був колись єгипетським святочним днем майбутнього відродження світа (Гл. Вступ: Проблем основи староукраїнських свят). Годі не зазначити поваги думок, які вяже нарід з почином староукраїнського Різдва і з містичною годиною святої Вечері. Безперечно, що вони не є історичними ремінісценціями, але інтуїційно відчутими правдами, та вони проявляється дуже виразно в містеріях і обрядах святої Вечері.
- ³¹⁷ Поведінка заобсервована в Конюхах повіту Бережанського, а з оповідання знаю, що так роблять і в інших сторонах Західної України.
- ³¹⁸ Волод. Шухевич, *ор. с.*, стор. 11; Мих. Грушевський *ор. с.*, стор. 151.
- ³¹⁹ Гл. Культурно історичний округ: I, 3 (Табеля Д-ра В. Шмідта).
- ³²⁰ Вол. Шухевич, *ор. с.* стор. 12.
- ³²¹ Цю думку народу стверджують колядки, які кінчаються відкликом до первовічного почуття у народу — правди і гідности.
- ³²² Гл. Волод. Шухевич, *ор. с.* ст. 12.
- ³²³ Варіант: А коли не йдеш так не приходи – І не морозь жита та пшениці-проса та гречки, ягнят та телят, гусят та циплят – а тільки йди на жіноцьку цибулю! (жарт.)
- ³²⁴ Гл. Мих. Грушевський, *ор. с.*, стор. 153.
- ³²⁵ Гл. Вол. Шухевич, *ор. с.* – С. 12.
- ³²⁶ Гл. Вол. Шухевич, *ор. с.* – С. 12. Цілий опис і слідуюча молитва наведені за Вол. Шухевичем, *ор. с.*, – 13–12 с. Ритмічний поділ молитвенних слів поданий після взірця у Мих. Грушевського, *ор. с.*, – С. 153.
- ³²⁷ Хрестянську, не значить: християнську, а людську, селянську, народню.
- ³²⁸ Взято дослівно за Вол. Шухевичем, *ор. с.* – С. 14.
- ³²⁹ На Гуцульщині кидаючи пшеницю догори, каже господар за першим разом: “Прра”, за другим: “шкне!” Слова, мабуть, з первісних форм, коли не запозичені, чужі. Я нотую, що в староіранській мові fra, gra значить: вперед, наперед; xšnav, значить: коліно... Може, тут в значінні: здорові коліна, добре міцне покоління, м. рід.

- ³³⁰ Дивна святовечірня українська поведінка, що як зачнеться вже тайна вечера тоді нікому з домашніх, або святовечірніх гостей не вільно йти до пасіки й непокоїти бджіл. До бджіл відноситься нарід з містичною пошаною. Українська мітологія, вважає бджіл райськими сотворіннями, занесеними на землю райським деревом. Так співають колядки і це буде виказане примірами в окремім розділі. В світових мітах бджола вважається послужницю божою, що сповняє божі доручення (гл. Dähnhardt, Natursagen I). В українських колядках вважається бджолиний “воскочок” первосвітним творивом, призначеним з первовіку для церковці на свічі, подібно як перше світове зілля “пахучий лотань” призначене до кадилиці. Бджолиний мед належить до пожертвовань і дань св. вечері. При тім, бджоли зі своїм незрівнянним господарським і суспільним ладом, з маткою-господиною пня, представляючи велику рідню, дають (чудову аналогію до українського святовечірного, великородинного та племінного збору. Мабуть, усе те творить мотив виняткової народної пошани для бджіл у св. Вечір.
- ³³¹ Вол. Шухевич, ор. cit.
- ³³² Единственное верное слово (франц.)
- ³³³ Англійський поет ХХ века, отказавшийся в своих стихах от знаков препинания и заглавных букв.
- ³³⁴ Я, таким образом, вновь возвращаюсь к убеждению, высказанному в первоначальном варианте этой книги (1949 года): в конечном счете произведение либо принадлежит устной традиции, либо ей не принадлежит. Только носитель традиции способен создавать традиционный стиль. Мне приходилось работать с целым рядом текстов разного рода, из собрания Пэрри и других источников, как опубликованных, так и не опубликованных. Я размышлял над ними, анализировал их, и мне представляется, что компромиссов, чего-то среднего, здесь просто не может быть, хотя, конечно, могут встретиться тексты, которые *кажутся* переходными, случаи, когда нам просто не достает данных, чтобы решить, куда их отнести.
- ³³⁵ Особенно интересны песни записанные Милованом Воичичем в Невесине (Герцеговина) (Собрание Пэрри, № 24–36, 77–135, 215–273). Многие из этих песен, записанные в тетрадах, он прислал Пэрри в Гарвардский университет зимой 1934–1935 года.
- ³³⁶ Англійський поет (1834–1906), назван здесь как типичный средний поэт, по таланту и времени очень далеко отстоящий от Дж. Чосера (1340–1400) – первого великого поэта английской литературы.
- ³³⁷ Песня о жене Хасан-аги, одной из первых ставшая известной за пределами южнославянского ареала, была опубликована в оригинале и в итальянском переводе в названной ниже книге аббата Фортиса (по некоторым утверждениям, взята им из книги Качича). Для книги Гердера ее перевел Гете, впоследствии переводили Ш. Нодье, П. Мериме, В. Скотт, у нас – Пушкин и Ахматова (ее перевод опубликован в книге: Сербский эпос. Т. 2. М., 1960, с. 403–406). Подробнее см.:

- Сербский эпос. М.–Л., 1933, с. 178, 184–191. Там же см. подробный обзор ранних записей и публикаций эпоса (с. 175–181).
- ³³⁸ См. статью И.Н. Голенищева-Кутузова “Поэты Далмации эпохи Возрождения” в его книге: Славянские литературы. М., 1973 – и тексты в сборнике: Поэты Далмации эпохи Возрождения XV–XVI веков. М., 1959.
- ³³⁹ Французские эпические песни. Далее А. Лорд называет эпосеи Вольтера (“Генриада”) и Мильтона (“Потерянный рай”) – классические образцы этого жанра во французской и английской литературах.
- ³⁴⁰ Сатурнийский стих – древнейший стих итальянской народной поэзии, впоследствии вытесненный в латинской литературе размерами, заимствованными из греческой традиции.
- ³⁴¹ Подано фрагмент з австрійського видання у перекладі А. Свідзинського. Як зазначив автор в передмові, книга написана 1972 року.
- ³⁴² Сад – один із найдовершеніших творів агрокультури наших предків. Кожна садиба обов’язково композиційно пов’язана з садом. Про значення садів говорять навіть їхні назви, що зустрічаються в давніх перських трактатах з агротехніки, зокрема XIII ст.: “Сад – дзеркало світу”.
- ³⁴³ Саме таке українське звучання цього слова, транслітерованого з французької згідно з фонетичною природою нашої мови.
- ³⁴⁴ *Лад* і *Лада* як життєтворчі первини Білого Світу визначають парну сутність української родини, яка реалізується в гармонійному поєднанні зрілого чоловічого розуму й чистої жіночої душі. Звідси й наше прадавнє звертання *ладо* (коханий, кохана) – так одвіку називають одне одного вірне подружжя.
- ³⁴⁵ Рабиндранат Тагор. Открытие Индии. – М., 1987. – С. 276.
- ³⁴⁶ Страницы автобиографии В.И. Вернадского. – М., 1981 – С. 114–115.
- ³⁴⁷ Цей одвічний у нашій культурі символ дівочої честі й материнської гідності став осередком духовного гімну-молитви українського народу: “Ой у лузі червона калина похилилася, чогось наша славна Україна зажурилася...”.
- ³⁴⁸ Гоголь Н.В. Материалы и исследования. – М.–Л., 1936. – С. 83.

У книжці використано світлини з особистих архівів П. Муравського, Л. Венедиктова, Л. Пархоменко, А. Кулик, Е. Виноградової, О. Охранчук, В. Захарченко-Іконник, О. Таранченко, О. Цигилика, С. Стельмашука, Є. Савчука, Л. Красюк, Є. Єфремова, А. Гуріної, Р. Гусак, М. Горбатенко, Л. Байди, П. Ковалика, Н. Кречко, Т. Сопілко.

На обкладинці: 1 стор. – Перший Український Національний хор у Києві. 1918; 4 стор. – Національна заслужена академічна капела України “Думка”. Париж, 2002.

ЛІТЕРАТУРА

- Алексеев Э. Раннефольклорное интонирование. – М., 1986. – 238 с.
- Архімович Л., Гордійчук М. М. Лисенко. – К., 1992. – 251 с.
- Асафьев Б. О хоровом искусстве. – Л., 1980. – 213 с.
- Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. – Кн. 2. – Л., 1971. – 365 с.
- Барток Б. Зачем и как собирать народную музыку. – Л., 1959. – 48 с.
- Барановский А., Юцевич Е. Звуковысотный анализ свободного мелодического строя. – К., 1956. – 83 с.
- Бенч О. Становлення української музичної освіти за кордоном: досвід видатних митців і вчених // Освіта в українському зарубіжжі. – К., 2001. – С. 183–188.
- Бенч О. Феномен життя і творчості Павла Муравського // Музикознавство: з ХХ у ХХІ століття. – Вип. 7. – К., 2000. – С. 171–178.
- Бойківщина. Історико-етнографічне дослідження. – К., 1977. – 264 с.
- Булашов Г. Український народ у своїх легендах, релігійних поглядах та віруваннях. – К., 1992. – 412 с.
- Верховинець В. Теорія українського народного танцю. – К., 1968. – 149 с.
- Воропай О. Звичаї нашого народу. – К., 1993. – 589 с.
- Герасимова-Персидська Н. Характерні риси поліфонії М. Леонтовича // Творчість М. Леонтовича. – К., 1977. – С. 99–125.
- Гордійчук М. Леся Дичко. – К., 1978. – 76 с.
- Горюхина Н. Национальный стиль: понятие и опыт анализа // Проблемы музыкальной культуры. – Вип. 2. – К., 1989. – С. 52–65.
- Гошовский В. У истоков народной музыки славян. – М., 1971. – 292 с.
- Головинский Г. Композитор и фольклор. – М., 1981. – 278 с.
- Грица С. Традиція та імпровізація в пісенному виконавстві // Народна творчість та етнографія. – 1997, № 3. – С. 59–71.
- Грица С. Проблеми репрезентації фольклору на святі народної творчості // Народна творчість та етнографія. – 1989, № 5. – С. 5–9.
- Грица С. Мелос української народної епіки. – К., 1974. – 235 с.
- Грица С. Фольклорні огляди свідчать // Народна творчість та етнографія. – 1977, № 3. – С. 17–25.
- Грица С. Ф.М. Колесса. – К., 1962. – 111 с.
- Грінченко М. Історія української музики – К., 1922. – 278 с.
- Грушевський М. Історія української літератури: У 6 т., 9 кн. – Т. 1. – К., 1993. – 389 с.
- Гуменюк А. Український народний хор. – К., 1969. – 115 с.
- Гусев В. Эстетика фольклора. – Л., 1969. – 312 с.
- Гуцульщина. Історико-етнографічне дослідження. – К., 1987. – С. 215–353.
- Дмитро Котко та його хори. Статті, рецензії, спогади, документи. – Дрогобич, 2000. – 336 с.

- Сфремов Є. Дослідження народнописанного виконавства через моделювання інваріанта пісні // Українське музикознавство. – Вип. 20. – К., 1985. – С. 79–99.
- Жилко Ф. Говори української мови. – К., 1958. – 171 с.
- Забужко О. Дві культури // Вітчизна. – 1989, № 10. – С. 168–182.
- Загайкевич М. Музичне життя Західної України другої половини ХІХ ст. – К., 1960. – 189 с.
- Загайкевич М. Левко Колодуб. – К., 1973. – 57 с.
- Зінків І., Шевчук О. Особливості регіонального опрацювання фольклору в обробках Миколи Колесси // Записки Наукового товариства імені Т. Шевченка. – Т. ССХХVI. – Львів, 1993. – С. 130–151.
- Іваницький А. Українська народна музична творчість. – К., 1999. – 222 с.
- Іваницький А. Українська музична фольклористика. Методологія і методика. – К., 1997. – 391 с.
- Історія української культури: У 5 т. – Т. 1. – К., 2001. – 1134 с.
- Історія української музики: Т. 1 (від найдавніших часів до середини ХІХ ст.). – К., 1989. – 447 с.; Т. 2 (друга половина ХІХ ст.). – К., 1989. – 460 с.; Т. 3 (кінець ХІХ – початок ХХ ст.). – К., 1990. – 423 с.; Т. 4 (1917–1941). – К., 1992. – 615 с.
- Калуцька Н. Мистецька діяльність Олександра Кошиця в контексті музики ХХ сторіччя. Автореферат на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства. – К., 2001. – 21 с.
- Квітка К. Вибрані статті – Ч. II. – К., 1986. – 149 с.
- Квитка К. Избранные труды: В 2 т. – Т. 2. – М., 1973. – 417 с.
- Квітка К. Порфи́рій Демущийский // Вибрані статті. – Ч. 2. – К., 1986. – С. 78–120.
- Килимник С. Український рік у народних звичаях в історичному освітленні. – Кн. І. – Т. 1 – К., 1994. – 184 с.
- Кицишин А. Каменная могила. Опыт дешифровки протошумерского архива XII–III тысячелетий до н. э. – К., 2001. – 848 с.
- Кияновська Л. Віденська музична українка і творчість Андрія Гнатишина // Український Світ. – 1999, спецвипуск. – С. 14–15.
- Кияновська Л. Мирослав Скорик: Творчий портрет композитора в дзеркалі епохи. – Львів, 1998. – 206 с.
- Кияновська Л. Стильова еволюція галицької музичної культури ХІХ–ХХ ст. – Тернопіль, 2000. – 339 с.
- Козаренко О. М.В. Лисенко як основоположник української національної музичної мови.: Дис. канд. мист. – К., 1993. – 129 с.
- Козаренко О. Феномен української національної мови. – Львів, 2000. – 384 с.
- Колесса Ф. Музикознавчі праці. – К., 1970. – 554 с.
- Колесса Ф. Українська усна словесність. – Едмонтон, 1983. – 643 с.
- Корній Л. Історія української культури. – Ч. III. – К., 2001. – 479 с.
- Косич М. Литвины-белорусы Черниговской губернии // Живая старина. – 1901.

- Костомаров М. Слов'янська міфологія. – К., 1994. – 383 с.
- Костюк Н. Музична культура Західної України 20–30-х років ХХ століття: ідеї поступу та розвиток національних традицій. Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства. – К., 1998. – 253 с.
- Кошиць О. Спогади. – К., 1995. – 387 с.
- Кошиць О. З піснею через світ. – К., 1998. – 326 с.
- Кошиць О. Листи до друга. – К., 1998. – 189 с.
- Кулиш П. Записки о Южной Руси. – Т. I. – СПб., 1856. – 322 с.
- Лановик М., Лановик З. Українська усна народна творчість. – К., 2001. – 591 с.
- Лашенко А. Драматичні колізії мистецького життя Нестора Городовенка // Повернення культурного надбання України. – Вип. 13. – К., 1999. – С. 98.
- Лашенко А. Хоровая культура: аспекты изучения и развития. – К., 1989. – 149 с.
- Линева Е. Опыт записи фонографом украинских народных песен // Труды музыкально-этнографической комиссии. – Т. I. – М., 1900.
- Линева Е. Великорусские песни в народной гармонизации. – Вып. I. – СПб., 1904. – С. 1–78.
- Лисенко М. В. Листи. – К., 1964. – 536 с.
- Лисенко М. В. Характеристика музичних особливостей українських дум і пісень, виконуваних кобзарем Вересаєм. – К., 1955. – 88 с.
- М. В. Лисенко у спогадах сучасників. – К., 1968. – 822 с.
- Лісецький С. Євген Станкович. – К., 1987. – 63 с.
- Лорд А. Сказитель. – М., 1994. – 368 с.
- Луканюк Б. Творчий метод М. Д. Леонтовича // Українське музикознавство. – Вип. 24. – К., 1989. – С. 36–45.
- Луканюк Б. Активне фольклорне середовище як фактор композиторського стилю (на прикладі творчості М. Леонтовича) // Українське музикознавство. – Вип. 22. – К., 1987. – С. 38–48.
- Луканюк Б. Дударик М. Д. Леонтовича // Народна творчість і етнографія. – 1978, № 1. – С. 58–64.
- Луканюк Б. Народно-песенний тематизм в творчості Леонтовича // Автореферат на соискание ученой степени канд. наук. – Л., 1980. – С. 3–24.
- Людвік Куба про Україну. – К., 1963. – 224 с.
- Людкевич С. Про національне в музиці. // Людкевич С. Дослідження, статті, рецензії. – К., 1973. – С. 137–155.
- Майданська С. Літописець: Погляд на творчість Валерія Кікти // Український Світ. – 1999, спецвипуск. – С. 28–29.
- Матвіяс І. Формування південно-східного наріччя української мови // Мовознавство. – 1983, № 1. – С. 59–65.
- Медушевский В. Музыкальное мышление и логос жизни // Музыкальное мышление: сущность, категории, аспекты исследования. – К., 1989. – С. 18–34.

- Молдавін М. Народний підголосковий спів. – К., 1980. – 88 с.
- Мурзина О. Напрями відбору і трансформації фольклорного матеріалу в обробках народних пісень С. Людкевича // Творчість С. Людкевича. – К., 1979. – С. 117–144.
- Мурзина О. Соціально-психологічні аспекти дослідження фольклору // Питання методології теоретичного музикознавства. – К., 1982. – С. 192–194.
- Назайкинський Е. Логика музыкальной композиции. – М., 1982. – 319 с.
- Наконечний М. Програма з української діалектології для філологічних факультетів мови і літератури педагогічних інститутів. – К., 1941. – 75 с.
- Некрасова М. Народное искусство как часть культуры. – М., 1983. – 334 с.
- Нолл Б. Трансформація громадянського суспільства. – К., 1999. – 560 с.
- Охранчук О. Володар “золотої батуги” // Український Світ. – 1999, спецвипуск. – С. 20–21.
- Пархоменко Л. Нестор Городовенко в історії капели “Думка”: Версії та факти // Київська старовина. – 2000, № 4. – С. 110–123.
- Пархоменко Л. Українська хорова п’еса. – К., 1970. – 216 с.
- Пархоменко Л. М. Лисенко в контексті української хорової музики: Тези Міжнар. наук. конф. – К., 1992. – С. 34–37.
- Перепелюк В. Повість про народний хор. – К., 1970. – 257 с.
- Півторак Г. Формування і діалектна диференціація давньоруської мови. – К., 1988. – 271 с.
- Посмертні писання Митрофана Дикарева з поля фольклору та мітології. Львів, 1903. – 258 с.
- Потебня А. Эстетика и поэтика слова. – М., 1976. – 613 с.
- Правдюк О. Ладові основи української народної музики. – К., 1961. – 137 с.
- Роздольський Й., Людкевич С. Галицько-руські народні пісні. – Львів, 1906.
- Рудницький А. Українська музика: Історико-критичний огляд. – Мюнхен, 1963. – 406 с.
- Свідзинський А. Самоорганізація і культура. – К., 1999. – 287 с.
- Сенченко Л. Формування хорового мислення диригента. – Рівне, 1998. – 128 с.
- Серов А. Музыка южнорусских песен. – Харьков, 1861.
- Сковорода Г. Симфонія, нареченная Книга Асхань о познании самого себя // Повне зібрання творів: У 2 т. – Т. I. – К., 1973. – С. 201–262.
- Смоляк О. Український дитячий музичний фольклор. – Тернопіль, 1996. – 126 с.
- Сокальский П. Русская народная музыка, великорусская и малорусская, в ее строении мелодическом и ритмическом и отличие ее от основ современной гармонической музыки. – Харьков, 1888. – 368 с.
- Сосенко К. Культурно-історична постать староукраїнських свят Різдва і Щедрого вечора. – К., 1994. – 343 с.
- Страницы автобиографии В. И. Вернадского – М., 1981. – 348 с.

- Судакова О. Хоровое пение абхазов как явление фольклора и современного фольклоризма. Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. – М., 1984. – 19 с.
- Таранченко Е. Сравнительно-типологическое изучение творческих индивидуальностей Н. Лысенко и Б. Лятошинского: Дисс. канд. искусств.: 17.00.02. – М., 1984. – 195 с.
- Тен И. Философия искусства. – М., 1933. – 360 с.
- Українська пісня за кордоном. Світова концертна подорож Українського Національного хору під проводом О. Кошиця (Голос закордонної критики). – Париж, 1929. – 287 с.
- Українське народне багатоголосся. – К., 1963. – С. 3–9.
- Філоненко Л. Ярослав Барнич. – Дрогобич, 1999. – 145 с.
- Фільц Б. Хорові обробки українських народних пісень. – К., 1965. – 133 с.
- Фрэзер Дж. Дж. Золотая ветвь: Исследование магии и религии. – М., 1986. – 703 с.
- Холмщина і Підляшшя. – К., 1997. – 382 с.
- Художня і традиційно-побутова культура народу. – К., 1983. – 256 с.
- Цертелев Н. Опыт собрания старинных малороссийских песней. – СПб., 1819. – 65 с.
- Чекановская А. Музыкальная этнография. – М., 1983. – 183 с.
- Чижевський Д. Історія української літератури: від початків до доби реалізму. – Нью-Йорк, 1956. – 484.
- Чмихов М. О. Кургани як явище давньої культури. – К., 1993. – 144 с.
- Шаян В. Віра предків наших. – Гамільтон, 1987. – 893 с.
- Шибанов Г. Нестор Городовенко. – К., 2001. – 247 с.
- Шпенглер О. Закат Европы. – М., 1993. – 667 с.
- Шарден Т. Феномен человека. – М., 1965. – 278 с.
- Шокало О. Звичаєва традиція як основа української національної педагогіки // Освіта в українському зарубіжжі. Матеріали I Міжнародної науково-практичної конференції. – К., 2001. – С. 175–182.
- Якубинський Л. Язык и его функционирование. Избранные труды. – М., 1986. – 206 с.
- Янів В. Нариси до історії української етнопсихології. – Мюнхен, 1993. – 217 с.
- Ясиновський Ю. Мирослав Антонович – видатний митець сучасності // Український Світ. – 1999, спецвипуск. – С. 26–27.
- Ященко Л. Порфирий Демуцкий. – К., 1957. – 85 с.
- Ященко Л. Українське народне багатоголосся. – К., 1962. – 234 с.



Ольга Григорівна Бенч-Шокало – хоровий диригент, педагог. Заслужений діяч мистецтв України, кандидат мистецтвознавства, професор НМАУ ім. П. Чайковського, член Національної спілки композиторів України.

Народилася на Тернопільщині. Музичну освіту здобувала в Дрогобицькому музичному училищі (клас В. А. Гуцака та О. І. Цигилика), у Львівській державній консерваторії ім. М. Лисенка (клас Народного артиста України, професора Ю. О. Луціва). Закінчила асистентуру-стажування при кафедрі хорового диригування Київської державної консерваторії (нині НМАУ ім. П. Чайковського) у класі Народного артиста України, професора Л. М. Венедиктова та аспірантуру при кафедрі теорії музики (науковий керівник – професор О. І. Мурзина).

О. Г. Бенч-Шокало організувала та очолила камерний хор “Український спів”, який мав успішні виступи у Місячнику Європейської культури у Кракові та в культурно-громадській акції “Збережемо українські церкви у Польщі” (1992), в урядовому концерті на I та II Всесвітніх форумах українців (1992, 1997). Хор озвучив художньо-документальні фільми “Подорож у втрачене минуле”, “Густина” (про музично-культурні традиції Сіверщини).

Протягом кількох років вела циклові програми з питань музичного мистецтва, культурології, духовності на українському радіо й телебаченні, на Радіо “Свобода”.

О. Г. Бенч-Шокало – співавтор концепції та музичний керівник Фестивалю мистецтв українського зарубіжжя “Український спів у світі”. Автор понад 50 наукових, методичних і популярних праць, які висвітлюють питання теорії та історії українського хорового співу в його регіональному розмаїтті. Підготувала до друку книжку “Павло Муравський: феномен одного життя”.

З М І С Т

Вступ	3
Частина І. Етнокультурні витоки українського хорового співу	15
§1. Обрядова основа українського хорового співу	15
§2. Співоча традиція в українському етномузикознавстві	39
§3. Характеристика регіональних пісенних стилів	57
§4. Особливості інтонування у традиційному та академічному хоровому співі	82
Частина ІІ. Українська хорова культура у взаємозв'язку зі співочою традицією	91
§5. Автентичний гуртовий спів	95
§6. Професійний академічний хоровий спів	100
§7. Професійний народний хоровий спів	195
§8. Фольклорно-репродуктивний гуртовий спів	214
§9. Самодіяльна (аматорська) творчість	230
§10. Митці українського зарубіжжя	236
Висновки	251
Джерела	254
Павло Алепський. Країна козаків. Подорожні нотатки. <i>Уривки</i>	254
Людвік Куба. Співучою Україною. <i>Уривки</i>	257
Олексій Толстой. Письмо к С.А. Миллер. <i>Уривки</i>	259
Фрідріх Мартін Боденштедт. З передмови до "Поетичної України"	261
Микола Гоголь. О малороссийских песнях	262
Олександр Потебня. О некоторых символах в славянской народной поэзии. <i>Уривок</i>	270
Олександр Потебня. Из записок по теории словесности. Поэзия устная и письменная <i>Уривок</i>	275
Володимир Шаян. Фольклор і державницька свідомість. .	282
Ксенофонт Сосенко. Староукраїнське Різдво-Коляда. <i>Уривки</i>	299

Микола Шлемкевич. Душа і пісня	326
Альберт Лорд. Устная традиция и письменность	339
Конрад Лоренц. Вісім смертних гріхів цивілізованого людства	360
Гнат Хоткевич. Відкритий лист директору "Державної зразкової капели бандуристів"	362
Олександр Шокало. Вирій української культури. <i>Уривок</i>	369
Олександр Шокало. Кобзар – син і духовний провидець народу	374
Олександр Шокало. Кохання – воля духу. Есея про плекання Ладу. <i>Уривки</i>	378
Методичний додаток	390
Примітки	416
Література	432

Навчальне видання

БЕНЧ-ШОКАЛО (ШОКАЛО-БЕНЧ) Ольга Григорівна

УКРАЇНСЬКИЙ ХОРОВИЙ СПІВ

АКТУАЛІЗАЦІЯ ЗВИЧАЄВОЇ ТРАДИЦІЇ

Навчальний посібник

Редактор

Олександр ШОКАЛО

Коректура:

Назар БЕНЧ

Комп'ютерна верстка:

Денис ПОРКО

Комп'ютерне складання:

Юлія АЛХІМОВА

Ростислава СТАСПШЕНА

Наталія ШОКАЛО

Обкладинка:

Віталій МІТЧЕНКО

НБ ПНУС



806155

Підписано до друку. 12.06.02. Формат 60х84/16.

Папір офсетний. Гарнітура Шкільна.

Друк офсетний. Умовн. друк. арк. 25,57.

Тираж 1000. Зам. № 2-2050.



Київська нотна фабрика
Київ, вул. Фрунзе, 51а

Український хоровий спів становить у музичному світі свій "власний світ"... Українці — народ чистий від природи — і в тому є корінь і зерно їхнього мистецтва. Народна пісня збереглася живою з поганської доби... Свідомість того, що вона існує та близьке відношення її до штучної музики не зникло,— музична Україна знає, чим живе. В Україні знаходимо справді те, що треба розуміти як "культуру народної пісні", супроти якої жалюгідними видаються і наші знання, і наше ставлення до народної пісні.

Доктор Дж. Гуттер
"Tribuna", 5.10. 1922, Прага

