

УДК 780.614.11:78.071.2Хай+Буд](477)



**Богдан Кіндратюк** (Івано-Франківськ, Україна), доктор мистецтвознавства, доцент, професор кафедри дизайну та теорії мистецтва Навчально-наукового інституту мистецтв Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника

**Bogdan Kindratiuk** (Ivano-Frankivsk, Ukraine), Doctor of Art Studies, Associated Professor, Professor at the Department of Design and Theory of Art Educational and Scientific Institute of Arts Vasyl Stefanyk Precarpathian National University

## У ПОШУКАХ ПРАВДИ ПРО КОБЗАРСТВО: МИХАЙЛО ХАЙ. «МИКОЛА БУДНИК І КОБЗАРСТВО»



Про що довідається зацікавлений Читач у новій праці доктора мистецтвознавства, професора, провідного наукового співробітника Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені Максима Рильського НАН України Михайла Хая *Микола Будник і кобзарство*? Які міркування привернуть увагу його студії? Які окреслюються шляхи «пошуку правди у висвітленні кобзарської традиції»? На ці та інші питання спробуємо дати відповідь у нашому огляді цієї книги.

Після захисту докторської дисертації (2008) та публікації поважних етномузикознавчих праць<sup>1</sup> Михайло Хай чергове

<sup>1</sup> М. Хай. *Музично-інструментальна культура українців (фольклорна традиція)* / НАН України, ІМФЕ ім. М. Рильського, НМА ім. П. Чайковського. Вид. друге, випр.

дослідження присвятив викладу новітнього погляду на феномен і проблематику одного з найвизначніших явищ української традиційної культури — кобзарство й лірництво, а також історичну сутність кобзарських практик в Україні, еволюцію супровідного інструментарію (гусел<sup>2</sup>, автентичної бандури, кобзи Остапа Вересая, колісної ліри) та репертуару, що виконувався на цих інструментах. Книга стала важливим етапом усвідомлення наукової істини про основи епічної та старцівської традиції українців<sup>3</sup>. У виданні разом із широким висвітленням попередніх досліджень кобзарства, вміщено чимало критичних нотаток сучасного, як пише Автор, «т. зв. “академічного” бандурництва»<sup>4</sup>, викривається низка «квазінаукових і романтичних мітів про кобзарство» (с. 4).

У Вступі зауважено, що ідея написання книги-сповіді про найсакривеннішу українську морально-етичну та музично-співочу традицію — кобзарство й лірництво — та погляд на неї зроблено крізь призму сприйняття цього феномена майстром і бандуристом, засновником і панотцем Київського кобзарського цеху — Миколою Будником [1953–2001], виникла аж по 10-х роковинах його відходу від нас. Тоді усвідомилося, що ніхто інший правильно цього не зробить. Водночас з’явилася можливість «звірити свої подекуди суперечливі погляди на кобзарство з ним і його середовищем аби не поглиблювати ці суперечності далі, а торувати ковзкий шлях до істини із щоразу новішими й міцнішими скрижалями» (с. 7).

Дослідник упевнено, а тому часом вельми емоційно, нарікає, що серед значного обсягу публікацій про кобзарство їхнє графоманство стрімко «зростає». І в кожній *своєй казці* (Василь Литвин), і «байдуже, наскільки вона близька до правди,

---

і доп. Київ–Дрогобич, 2011. 560 с.; М. Хай. *Українська інструментальна музика усної традиції* / НАН України, ІМФЕ ім. М. Рильського [Ноти]. Київ–Дрогобич, 2011. 472 с.

<sup>2</sup> Донедавна їх вважали суто *російськими*, тому й вимовляли на московський манер — *гуслі* (М. Хай. *Микола Будник і кобзарство*, с. 131).

<sup>3</sup> Докладніше про новий погляд на унікальне явище української культури — діяльність мандрівних старців-музикантів, їхню високу духовну місію в житті українців, устрій професійних об’єднань мандрівних кобзарів, бандуристів і лірників, системі їхнього навчання, таємничі *Устиянські книги*, питання реконструкції старосвітських музичних інструментів та способів гри на них див.: В. Кушпет. *Старцівство: мандрівні співиці-музиканти в Україні (XIX — поч. XX ст.)*. Київ, 2007.

<sup>4</sup> Там само, с. 4.

а найголовніше — чи є відповідальність за співрозмірність, бодай приблизну достовірність мовленого і написаного справжній традиції, чи не є кожен волюнтаристськи витлумачений її факт, постулят переступом-злочином перед нею та істиною» (с. 7). Висловлюється переконання, що «однією з найдошкульніших перепон на шляху досягнення правди про кобзарство є відсутність (чи й заборона) відповідного курсу теорії та історії кобзарства як однієї з найунікальніших ланок української культури у навчальних плянах вищих навчальних закладів країни» (с. 7). Тут же й підкреслено роль кобзаря, чий ім'я та прізвище у назві книги (його прижиттєвий портрет, роботи Василя Забашти (1992), оздоблює це ошатне, зі смаком оформлене видання). Як непересічний сучасний ретранслятор українського кобзарства, М. Будник «і його середовище завжди й виконували і продовжують виконувати цю, на погляд Автора, невдячну, але важливу і почесну місію» (с. 7). Серед спонук до написання цієї книги був ще внутрішній примус «чинити опір квазінауковим тлумачення природи та сутности кобзарства у кобзарознавчих розвідках Гната Хоткевича, Костя Черемського, Ірини Зінків і, почасти, самого Віктора Мішалова. Якраз пошук шляху до правди у висвітленні кобзарської традиції, а не цілком вифантазоване його тлумачення, що, на наш погляд, є великим гріхом перед істиною, а також прагнення віднайти у ній місце для найбільшого серед нас її поборника і носія в несприятливих умовах переходу від первинного, автентичного її стану до вторинного — Миколи Будника — спонукав автора взятися за цю невдячну і непросту роботу» (с. 8). У подальшому системно розглядається його унікальність разом з «аналізом історії, теорії та структури предметів його щоденних зацікавлень бандурництва і кобзарства й органічно примкнутого до них лірництва тут не обійтися. Зрозуміло, що пропонуване дослідження є лише найпершою спробою розпочати цей процес» (с. 8–9).

Дискурсивний розгляд розпочато з «частково опублікованих, як і окремих ще неопрілюднених кобзарознавчих досліджень і роздумів автора. В них погляди і постать Будника присутні в усьому — у збігах і розходженнях позицій, в оцінці ідейних, політичних, художніх та цілком людських колізій, спільно прожитих миттєвостей життя і діяння та, що найголовніше — у ставленні до наукових розмислів над феноменом кобзарства» (с. 9).

Початковий розділ *Епічна (билинно-дүмова) та старцівська (кобзарсько-лірницька) традиції Руси-України* складається з чотирьох

підрозділів. У першому з них, *Постать Тараса Шевченка у контексті реалістичного й романтизованого погляду на кобзарство*, твердиться, що епоха розквіту романтизму в усіх сферах української культури героїзувала й романтизувала образи, сюжети та цінності найзаповітнішого явища нашої нації — кобзарства. Першим і завершальним джерелом, розуміння якого, на думку М. Хая, може правдиво на основі фактів і наукового дискурсу освітити «кардинально спотворений образ як самого явища — кобзарства і лірництва того часу, — так і на відтворення образу й ментальності суті носія традиції — кобзаря-лірника» (с. 19) є творчість Шевченка. Відзначивши непересічну наукову цінність адекватно інтерпретованого ним кобзарства, а також ставши на дослідницький досвід наукового й культурного середовища та сучасну методика наукової реконструкції кобзарства в діяльності вже згаданих мистецьки цехів, М. Хай наголошує на потребі «кардинального перегляду наукових кобзарознавчих принципів і методик розгляду цього феномену. Анахронічній практиці висвітлення спотворених романтизованими художньо-літературними та «паралельно-культурницькими» («шароварними») підходами образів кобзарів і кобзарства, сучасна кобзарознавча наука має протиставити методологічно і методично виважену аргументацію, серед виявів якої є описи, факти й тлумачення, що містить геніяльна й, водночас, максимально наближена до реальної дійсності творчість Тараса Шевченка» (с. 19–20).

Підрозділ 1.2 *Виникнення й еволюція кобзарського інструментарію у світлі етноорганологічних концепцій Гната Хоткевича, Володимира Кушпета, Георгія Ткаченка і Миколи Будника* знайомить з обширом літератури, що висвітлює українську епічну традицію (давньоукраїнську гусельно-билинну та пізнішу її трансформацію в кобзарсько-лірницьку думову аж до сучасних науково-виконавсько-реконструктивних її форм і супровідного музичного інструментарію). На жаль, як підкреслює М. Хай, ця література дотримується головно відомої фамінцинсько-приваловської теорії запозичень. Серед перших її спростовувачів були Микола Лисенко, Філарет Колесса, Климент Квітка, Гнат Хоткевич. Вони «хоч і не дали остаточних конкретних відповідей на найголовніші запитання етноорганології (форма, конструкція, розмаїття фольклорних строїв, способів гри, особливості виконавських манер тощо)», усе ж підготували необхідну основу для подальших студій (с. 20–21). Назвавши причини нездатності нинішньої української етноорганології до відкриттів рівня М. Лисенка та Г. Хоткевича, відзначено роль

Софії Грици, Зіновія Штокалки, Тараса Силенка й інших у перманентному характері розвитку традиції. На підставі вивчення літератури й експериментальних зіставлень форми, конструкції, строю, імовірних способів гри на музейних і реконструйованих взірцях гусел, бандури і кобзи, твердиться, що «трансформування гусел (рід цитр) у бандуру (з роду лютень) на теренах Русь-України відбувся так само логічно й органічно, як і перехід билинно-гусельної практики у думово-бандуристську» (с. 22–23). При цьому заперечується основний висновок дослідження Ірини Зінків про гібридну бандуру концертного типу як найвищу стадію розвитку бандури, що, насправді, як пише М. Хай, є її карикатурний дериват-замінник (с. 31). Після критики гіпотез стосовно генези українських бандури-кобзи й не відмовляючи кожному з припущень у певній слушності, зауважується, що згадані інструменти відповідали «адекватному виконавському стилю: гусли — давньоруському билинному, діятонічна бандура — думовому, стилістично спорідненому з праукраїнським билинним, кобза — історично дещо пізнішому, хроматизованому, а торбан — культивованому усно-писемною традицією панського двору західно-європейському, авторсько-композиторському» (с. 40).

У підрозділі 1.3 *Генеза українських билин та дум: наукові дискурси від Івана Франка до Юрія Шереха-Шевельова* підсумовується, що «високий духовний, ідейно-політичний, сюжетно-тематичний і художній потенціал найрозвинутіших за тематикою та найрозгорнутіших за формою билин і дум» повсякчас привертав увагу науковців, а утвердження новомосковської державної ідеології на всіх етапах її розвитку намагалася укріпити свій пріоритет на державність, *слов'янськість* і *європейськість*. Це спричинило ефект утворення «пустки» й призвело до різних «політичних спекуляцій навколо цієї штучно створеної проблеми» (с. 49). Нинішній стан міждисциплінарних студій уможлиблює «повернути незаслужено «забуту» й облудним шляхом «украдену» віковічну історико-культурну святиню — билинно-думову традицію — її справжньому творцеві і носієві — українському народу, а наукові дослідження з царини тенденційних і неправдивих псевдонаукових дискурсів — у природне русло справжньої науки» (с. 49).

З підрозділу *Філарет Колесса — дослідник кобзарсько-лірницької традиції* дізнаємося, що завдяки найперших нотацій М. Лисенком її репертару й, особливо, його послідовника Ф. Колесси, кобзарські студії отримали міцну структурно-типологічну та музично-інтонаційну

основу вивчення музичної форми, виконавських особливостей рецитаційної кобзарсько-лірницької співогри (с. 49). Помітною віхою у студіюванні наукового спадку Ф. Колесси було фундаментальне дослідження С. Грици, яка започаткувала головне опертя теоретичного колессо-, а потім і — музичного епікознавства. Її сміливі, як на ту пору, висновки спростовували інспіровані радянським кобзарознавством міт про *авторсько-композиторську* природу цієї фольклорної традиції та відкривали дискусію про походження думових рецитацій, їхню генезу з плачів-голосінь. Опираючись на студії Романа Сов'яка, записи Остапа Нижанківського, думки Зіновія Лиська, Володимира Сивохіпа й Каті Михайлової та інших, висловлюється міркування, що «важливою проблемою українського думознавства і, ширше, кобзарознавства, яка до Колесси порушувалася, але розв'язана не була й навколо котрої й досі тривають палкі дискусії, були численні твердження його попередників, сучасників і послідовників «про наявність окремих кобзарських шкіл Полтавської та Харківської» (с. 53). У спробі окреслення шляхів вирішення цього питання М. Хай аналізує поняття *школа, кобзарська практика, кобзарсько-лірницька традиція*. В огляді наукового доробку Ф. Колесси й Г. Хоткевича у сфері інструментознавства не оминається згадка про вивчення генези й еволюції кобзарського інструментарію (гудка, гусел, бандури, кобзи, ліри, торбана). Однак, відрізняючи конструктивні характеристики, спосіб гри й стрій кобзи й бандури, М. Лисенко й Ф. Колесса вважали їх, як це не прикро, одним інструментом. Відзначається значення, разом з їхніми студіями, наукового доробку Г. Хоткевича. Завдяки їм створено основи комплексного розв'язання проблеми вивчення будови, строїв, виконавського потенціалу кобзарських інструментів, а фундаментальні праці Ф. Колесси спонукали до формування нових припущень і шляхів їхнього підтвердження.

Друга частина *Історико-соціяльний статус епічної та старцівської виконавських практик* починається підрозділом, у якому висвітлено маловивчені аспекти музично-епічної традиції українців. До них із погляду музичної етнографії М. Хай відніс генезу епічних індивідуальних співацько-інструментальних форм у Русі-Україні; музично-виконавські описи кобзарства й лірництва на різних історико-часових стадіях їх еволюції; співвідношення традиції та новаторства, усного й авторського, автохтонного та напливового, сакрального і світського, колективного та індивідуального, спільного й відмінного тощо; різні стадії

функціонування традиції: виникнення та розвиток, природне згасання та винищення, реставрація й вторинна реконструкція; етнопедагогічні основи її переймання, реставрації і науково-реконструктивного відтворення; етноорганологічні й етнофонічні ознаки кобзарства та лірництва. Останні два, як вважає Автор, нині є найменш дослідженими й значимішими. Перш аніж перейти до їхнього розгляду, пропонується визначитися з проблемними та, часом, «цілком протилежними теоретичними міркуваннями й практичними діями сучасного наукового кобзарознавчого й практичного виконавсько-реконструктивного процесу». Він вельми складно проходить у термінологічній площині. Тому в підрозділ 2.2 «Співоцтво»: науковий термін чи вербальна еквілібристика? разом із критикою спроби Костя Черемського (Харків) замирити всіх уведенням у науковий обіг “суперуніверсального” терміна *інтегральне співоцтво* (с. 63), визначаються методологічні й методичні прорахунки в кобзарознавстві. Мовиться про принципові помилки саме термінологічного характеру: *кобзи-мутанти* (В. Кушпета), *кобзисти* (К. Черемського), *кобзар, що грає на... бандурі, артисти капел і тріо бандуристів, сучасні бандурники, академічні кобзарі, що грають на удосконалених бандурах* та ін. (с. 65–66). Вважаючи такі мовні огріхи театром абсурду й сміхотворства, М. Хай продовжує відзначати позитивні аспекти й недоліки дисертації-монографії К. Черемського (водночас він високо оцінюється як відомий вчений-дослідник, талановитий виконавець-реконструктор, популяризатор гри на традиційній бандурі, значимий виховник молоді, плідний видавець і громадський діяч). Усе ж багатоцінність його праці нівелюється невмотивованим белестрично-філологічним підходом, що ще більше затуманило й «до того не дуже виразні означення кобзарознавчої (не співоцтвознавчої!) термінології. Їх після автора та інших харківських термінотворців необхідно буде викристалізувати тепер уже не з початкової чи нульової, а з мінусової позначки» (с. 69).

Підрозділ 2.3 *Бандура: від атрибуту традиції до деревату і «мистецтва»*. Роздуми щодо праці Гната Хоткевича «Бандура та її репертуар» визначається рецензією-роздумом, із наголосом на останній складовій словосполучення. Разом із відзначенням зробленої ним поважної спроби осмислення й апробації феномену науково-виконавської реконструкції кобзарсько-лірницької традиції, похвали харків'ян за дар світовій культурі унікального видання однієї з найважливіших праць Г. Хоткевича про бандуру й виконувану на ній музику, що

проливає світло на чимало нез'язованих досі, малозрозумілих і плутаних питань зникнення автентичної бандури та її репертуару на етапі сучасного трансформування тощо, чимало висновків його книги, разом із граматиною та стилістикою упорядницького тексту *Вступу*, елементарними редакційними недоглядами, піддані М. Хаєм обгрунтованій критиці. Порівняння «думок і тез книги, що нерідко є взаємозаперечливими, приводять нас до одного найголовнішого висновку про неунікнений поділ кобзарського середовища на «фолкльорну» і «академічну» лінії, які не можна змішувати й оцінювати критеріями протилежної естетики» (с. 81).

Головну увагу в підрозділі 2.4 *Структура кобзарсько-лірницьких товариств: цеховий статут і цехове арго, етнопедагогічні засади і реконструкція* Автор зосередив на висвітленні складних процесів ієрархічної будови, цехових стосунків і внутрішнього світу *нищої братії*, етнопедагогічних правил переймання традиції та механізмів їхнього відтворення на вторинно-реконструктивному рівні. Окремо акцентовані болісні питання недостатньої дослідженості мандрівного лірництва (с. 82). Завершують цю частину праці, як і кожну з них, чітко сформульовані висновки й завдання. У них прадавня епічна (старцівська) практика кобзарів і лірників названа однією з найхарактерніших форм української узвичаєної музичної культури. Структура й організація цієї традиції є, на думку Автора, чи не найсуттєвішим елементом формування ментальності нашої нації. Оскільки характерні форми структури кобзарства (цехові утворення, спосіб навчання-переймання традиції, таємне *дідівське арго* тощо) не пережили втрат і поклали перед небезпекою остаточного зникнення, то головним науковим завданням нині є забезпечення вторинних процесів реконструкції практик кобзарства й лірництва модерними методиками, а також нищівна критика «примітивних псевдонаукових підходів до проблеми утривалення сакральних форм їх побутування на рівні наукової реконструкції» (с. 102).

Метою підрозділу 2.5 *Лірницька традиція як феномен української духовності* стало прагнення «повернути лірницькій традиції відібрану в неї славу однієї з найстражденніших галузок духовної культури українців, яка в кобзарознавчій літературі і навіть у сучасній практиці завжди незаслужено применшувалася» (с. 116). При цьому наголошено на потребі такого підходу, який би висвітлював лірництво високодуховною співацько-інструментальною традицією, «де релігійний,



епічний, сатиричний, жартівливий і танцювально-рекреативний елементи співдіяли як єдине художньо-виконавське ціле» (с. 116). М. Хай намагається неупереджено висвітлити проблему релігійності лірницької традиції, порівняно з бандуристсько-кобзарською, вказує на некоректність надуживань як надміру духовною, так і *антиопівською* тематикою. Вивчення побуту й виконавства лірників засвідчили, «з одного боку, любовне, піететне ставлення простих людей до лірників, а з іншого, — природність побожності лірників і їх традиції та адекватність її своєрідній ментальності українського народу» (с. 116). Причиною цього, на думку Автора є те, що «за силою і ступенем якравости народного характерницького та християнського релігійно-морального духу, відчутнішою порівняно з іншими формами традиційної духовної культури, іманентною силою впливу на слухачів лірництво помітно вирізняється не лише в епічній, а й у всій співацько-виконавській традиції українців» (с. 106). При цьому вельми переконливо, на наш погляд, показано динамічні, інтонаційно-сміслові й темброво-кольористичні переваги ліри над бандурою (с. 107).

Підрозділ 2.6 висвітлює регіонально-стильові спільності й відмінни лірницької практики в Україні. На її теренах вимальовано існування потужних лірницьких осередків. Характерні риси лірництва найбільш щільно зосереджені в передгірських районах Українських Карпат (Надсяння, Опілля, Бойківське Підгір'я, Покуття). Правда, на Закарпатті не зафіксовано слідів функціонування такої практики. «Малогеографічні відмінни між найхарактерніше вираженими інтонаційно-стильовими масивами лірницьких співів і награвань — опільсько-бойківсько-підгірськими та гуцульсько-покутським — зберігають (хоч і в дещо слабше акцентованій, аніж пісенній та інструментальній традиціях форм) типологічну спільність із ознаками адекватних собі мовних і музичних діалектів». «Можна цілком певно стверджувати про існування в Передгір'ї Карпат і, ймовірно, на Гуцульщині достатньо потужної, корпоративно стильово сформованої та регіонально диференційованої практики». «Лірницька «пустка», що утворилася у лемківсько-закарпатській зоні та на теренах русинів-лемків Східної Словаччини, свідчить не так про повну відрубність цієї музично-епічної практики від стильових засад типологічно подібних традицій українського «матірнього пня», помітив М. Хай, як про дивовижну її здатність трансформуватися й заховуватися в адаптованих формах суміжних «пасивних» народно-виконавських жанрових систем». Вельми

слабо вивчені традиції волинсько-поліської зони. Через це їхня реконструкція на вторинно-науковому рівні є чи не найскладнішою. Значно яскравіший і повніший матеріал для подібного відновлення мають лірницькі традиції наддніпрянського й полтавсько-слобідського ареалу (с. 127–128).

Третя частина *Супровідний інструментарій і жанрова структура* вміщує підрозділ, що називається *Описи інструментарію* (гусла (гуслі), народна (старцівська) бандура, кобза Вересая, колісна ліра). До розвідок М. Хая музично-традиційну культуру українців розглядали виключно пісенною та інструментально-танцювальною, а її унікальне надбання — епічно-старцівська практика сліпих мандрівних співців-музикантів довший період була ніби в тіні. Автор не тільки репрезентує нові гіпотези виникнення та еволюції основних інструментів давньоруської епічної традиції — гусел, і пізньоукраїнського кобзарства й лірництва — бандури, кобзи Вересая та корбової ліри, а й намагається обґрунтувати, вперше запропоноване Г. Ткаченком і експериментально доведене М. Будником, припущення про плинний перехід билинно-гусельної традиції в бандурну й трансформацію гусел у старосвітську бандуру. Попередні дослідження кобзарознавців не виходили на рівень системно-етнофонічної методики, оскільки її не вистачало в найдокладнішим із них, як і систематизації та індексації інструментів за прийнятою в усьому світі класифікацією Е. М. Горнбостеля — К. Закса. Тому в подальшому викладі визначено місце згаданих хордофонів у цій Систематиці, освітлено питання їхнього виникнення, еволюції та побутування в давньоруському-давньоукраїнському побуті, подано опис, будову, стрій тощо (правда, важко погодитися з твердженням М. Хая, що перші згадки про гусла в Україні зв'язані з іменами гусярів Митуси й Мануйла, оскільки літописи подібних відомостей не дають). Концептуально інший від узвичаєного, що акцентує увагу на генетично-еволюціоністській, термінологічній і напливовій площині проблеми, погляд на еволюцію кобзарського інструментарію не тільки послідовно логічний і об'єктивний, як твердить дослідник, а й методично рівноцінний концепції природного органічного розвитку української традиційної культури, її безперервності й спадкоємності з старовинною культурою давньоруської епічної традиції на просторах сучасної України. Це геть-чисто суперечить теоріям про її запозиченість і вторинність стосовно сусідніх західно-європейської, південно-східної (орієнтальної) і північно-східної (т. зв. великоруської).

Виклад підрозділу 3.2 *Кобзарсько-лірницький репертуар* (билини/старини, думи, історичні пісні, псалми й канти, балади, малі епічні форми, неепічні жанри тощо) побудований на сучасній науково-методичній позиції. Вона дозволила саме так систематизувати питомо українські традиційні епічні жанри й додані до них композиції неепічного спрямування (жартівливі, сатиричні, танцювально-приспівкові тощо). Підмурком репертуару української епічної традиції були астрофічні думи (*козацькі псалми*) й строфічні пісні (переважно історичні), релігійні псалми та канти, балади тощо. До цього епічного жанрового масиву дотичні також давньоукраїнські (часів Київської Русі) билини, колядки з дохристиянськими епічними мотивами й новочасні козацькі, стрілецькі, повстанські й інші пісні *на злобу дня* (за приклад служать карпатські *співанки-хроніки*). Ці твори розглянуто в системі усталених норм загальної жанрово-стильової класифікації пісенної епіки українців із характеристичними уточненнями побутування у функційних межах епічно-старцівської традиції впродовж її понад тисячолітньої історії. Запропоновано новий погляд на жанрову структуру давньоруської билинно-гусельної та пізнішої думово-кобзарсько-лірницької традиції українців. Мовиться про компромісну позицію в трактуванні її форми й змісту. Це дозволило врахувати виразний поділ на епічну й старцівську стадії еволюції кобзарства-лірництва та майже виключити напливові й міські елітарні дії на цю споконвічно сільську (фольклорну) традицію українців (с. 163).

В останньому розділі *Микола Будник і кобзарсько-лірницька традиція* показано його як *будителя, людину з легенди*. Через останню він увійшов у життя багатьох: «У Будника кожен день, ба навіть година та й хвилинка були переповнені такими непересічними подіями, філософським темами, жартами-сміховинками, епічними розповідями чи просто щирим і безпосереднім спілкуванням із численними гостями, друзями й побратимами» (с. 164). Автор познайомився з ним випадково 1985 року в Мельнице-Подільських виробничих майстернях республіканського Музичного товариства, куди довелося звернутися з метою придбання комплекту інструментів для шкільного ансамблю сопіляків. Завдяки цьому знайомству М. Хай зростав у характерному середовищі будниківського оточення, зробив перші спроби кобзарювання, розвинув ідею створення відповідного мистецького цеху, спільно боровся за укріплення його статусу в складному тоді соціально-політичному континумі конаючого в конвульсіях режиму тощо. Значною

мірою цьому сприяла позиція Будника-громадянина. Автор продовжує дивуватися, «як у фізичній оболонці такого скромного, аж до майже по-дитячому сором'язливого чоловіка вміщувався дух і сила Велета, коли йшлося про Україну, її Віру та Ідентичність» (с. 172). Вони укріплювали сили, коли треба було підтримати автокефалію, визнати факт розстрілу сталіністами кобзарів у Харкові, у виступах і спілкуванні з друзями й опонентами.

Підрозділ 4.2 *Традиційні засади співогри Ткаченка і Будника: порівняльний зріз* знайомить із певними розходженнями М. Будника зі своїм учителем — Георгієм Ткаченком [1898–1993]. Вони виникали в підходах до інтерпретування кобзарських композицій, розумінні способу відтворення автентичного тексту й, передусім, самої манери вокального й інструментального звукоутворення та стилю виконання (талановитий учень успішно пропагував у своїх мистецьких виступах історичні пісні, думи, балади, псалми й канти з репертуару свого педагога як носія кобзарських традицій). М. Хай співставляє ці способи й прийоми за певними головними етнофонічними (народно-виконавськими) параметрами. У запропонованій ним порівняльній схемі виразно простежуються складові симптому боротьби ортодоксального й інноваційного типів мислення в межах традиційного середовища — «в умовах його зникання і трансформаційних рухів назустріч з боку нових, іноді просто згубних для традиції виявів індивідуальної творчості» (с. 185). Вибудований Автором алгоритм пропонується застосувати й до доступних аудіо-, кіно- й відеозанотувань ще колись живої традиції. Нагромадження такого матеріалу вже здійснюється силами Харківського кобзарського цеху. Висловлено впевненість, що започатковані наукові дискусії в ході *Кобзарської Трійці*, під егідою заснованого Будником Київського кобзарського цеху, невдовзі переростуть у кобзарознавчі форуми, примножаться дослідженнями волинсько-поліської, галицької та подільської лірницьких традицій, скромними на нині зусиллями лірницького цеху Львова. Це дозволить нагромадити матеріал для наукової реконструкції, вивести нинішній вторинний кобзарський рух на шлях відтворення достеменних традиційних основ (с. 185–186).

Підрозділ 4.3 *Ергологічні та майстрові принципи виготовлення кобзарського інструментарію* знайомить із вихідними положеннями оригінальності й новаторства М. Будника як творця музичних інструментів. Вважається, що його новації майже ніколи не переступали межі традиції, а *канонічність* мислення не завадила розвою технології

виготовлення в рамках звичаю. М. Будник «володів дивовижною інтуїцією й напрочуд тонким тембровим слухом, що дозволяло йому блискуче виходити з найскладніших ергономічних і ергологічних ситуацій і розрахунків. Його інструменти акустично звучали на рівні своїх академічних замінників-дериватів, не втрачаючи при цьому кольориту і тембру автентичних попередників. Усе це екстраполювалося й зв'язалося з живим звучанням глибинної автентики в умовах жорсткого сьогодення» (с. 186). Після цього узагальнення-тези, у подальшому викладі М. Хай уміло використав не тільки власні спогади, а й матеріали статті *Буднику-Будителя* знавця його життєпису й шанувальника творчості — Івана Малюти та енергетично насаженого правдивого нарису *Спогади Катерини Міщенко*. З них Митець постає Людиною, Вчителем і, передусім, Майстром відтворення призабутих інструментів — кобзи, гусел, народної бандури, ліри та ін. (на думку І. Малюти, бандуру радянського часу, із «потягом до гігантоманії, єднала з традиційною хіба що назва — настільки було змінено розміри, ладову структуру, вагу, не кажучи вже про репертуар» (с. 186). Зі статті Галини Маркович довідуємося про збільшення меж ареалу будниківської справи в Галичині, виникнення осередків виготовлення кобзарських інструментів у Харкові, Львові, Одесі, полтавській Крячківці та інших місцях, розвитку діяльності кобзарсько-лірницьких об'єднань, *кобзарських таборів*, розширення асортимента інструментів (старосвітська бандура, кобза Вересая, торбан, гусла-словіши, гусла-псалтир, скрипка народна, гудок тощо), кола майстрів (подано багато їх імен). Важливо, що готується до опублікування узагальнення досвіду Будника-майстра, запис його характерних думок і креслень тощо.

Головніші ознаки, що відрізняють виконавський стиль співців фольклорної традиції (імпроваційність, вільність і довільність) від звичаю авторсько-сценічного виконавства, розкриті в підрозділі 4.4 *Імпроваційний стиль версифікації і кобзарський репертуар Миколи Будника*. Автор зауважує, що ще не вирішено питання «імпроваційності як характеристики стилю у жодній із протиставлених сфер виконавства. <...> Основною помилкою такого спрощено-волюнтаристського підходу є перенесення проблематики імпроваційності як риси живого акту виконання на загальні характеристики і типи кобзарського виконавства як стилю. Адже схильність окремих індивідуумів до більшої чи меншої здатності імпровізування аж ніяк не повинна означати руйнування віками шліфованих і усталюваних основ традиції.

<...> Подібний механізм імпровізації-творення (що не руйнує, а лише дещо оновлює «дрібні» часточки стильової канви фолкльористичного твору) присутній як у автентичній сліпецькій кобзарсько-лірницькій (і загалом фолкльорній) практиці, так і у середовищі зрячих вторинних наукових реконструкторів» (с. 191). У системі Будника такий поділ кожної з виконавських версій групувався на *канонічні й неканонічні*. Окрім класичних творів кобзарства, у його репертуар входили власні новаторські версії дум і пісень, версифікованих на історичні й сучасні сюжети (*на злобу дня*). Інтонаційно-ритмову основу останніх складала клясичні принципи рецитування та мелос відомих йому дум і пісень, помножені на здебільшого насправду, як вважає М. Хай, геніальну інтуїцію, відчуття стилю епічної співогри не лише сучасної, а й давніших епох (с. 192). Мовиться про те, що М. Будник створив цілком новітній непересічний жанр. Він виконував не тільки думи з крапленнями інтонаційних надмірностей, а й твори, що належать до нового жанру (він називав їх *пам'ятницями*). Вони постали на основі думового мелосу, були спробами «не опуститись, а наблизитися до билинного» (с. 192–193). Висловлюється пропозиція опублікувати корпус дум і *пам'ятниць* М. Будника (їх із варіантами налічується близько 50-ти). Це, висловив сподівання Автор, буде зроблено в майбутніх буднікознавчих студіях (с. 193). У висновках резюмується, що одним з особливих ідентифікаторів ментальності українців є кобзарство, його визначні носії-етнофори й реконструктори-експериментатори. Серед них і М. Будник. Обов'язковою умовою новітніх етномузикологічних досліджень є розгляд народного музичного інструментарію у нерозривному зв'язку з музикою, що на ньому виконується. У студіях М. Хай пробує поглиблено проаналізувати творчі іпостасі Будника-майстра й Будника-виконавця-імпровізатора. Вагомим результатом дослідницької праці є «виголошення тези про можливість використання висловлених у ній формульних спостережень і положень у ретроспективних спробах наукової реконструкції донині недосяжних уже для емпіричних досліджень постулатів й закономірностей функціонування живої епічної традиції. У сучасних умовах повного зникнення автентичних форм кобзарства в Україні, вся діяльність видатного бандуриста-реконструктора версифікаційного епічного стилю Миколи Будника дає велику надію на утривалення у свідомості нових поколінь українців цілющої естетики фолкльорної кобзарської співогри як одного з найвизначніших феноменів духовності українства» (с. 194–195).

Підрозділ 4.5 «Пам'ятниці» Будника — інновації на межі традиції та імпровізації знайомить із цим видом творчості. Вони — новаторство на грані традиції та мистецтва, автентики й імпровізації, що зримо демонструє міру співвідношення традиційного й привнесеного. Ця вершина Будникового захоплення пам'ятницями стала «механізмом ретроспективного екскурсу в глибину епох» (с. 195). Тут же подано список створених пам'ятниць і дум М. Будника, зафіксованих Автором у 1990–1992 роках (с. 195–196).

У Додатках праці М. Хая вміщено матеріали публікацій про діяльність М. Будника як бандуриста, майстра музичних інструментів, цехмайстра Київського кобзарського цеху. Частина цих відгуків з'явилася ще за його життя в афішах, анотаціях і буклетах до концертів і виступів. Зібрані світлини добре доповнюють наочним ілюструванням його різнобічний творчий шлях (с. 205–230). У наступному підрозділі представлений зведений варіант двох найперших зразків аудіоальбомів. Вони побачили світ 1997-го (аудіокасета *Співає бандурист Микола Будник*) й 2007-го років (компакт-диск *Микола Будник. Гей, на Чорному морі...*). У підрозділі 5.4. *Нотні транскрипції* подані зразки вперше записаних Автором на цифрову Digital плівку, транскрибовані й відредаговані ним твори, що їх виконував М. Будник (с. 233–308). До праці доданий аудіоальбом, укладений зі згаданих аудіокасети й диску.

Окремі допущені у викладі М. Хай повтори деяких тез, імен біля прізвищ тільки підсилюють написане. Також мені, вихованому на зросійщених радянських українських словниках, окремі використані Автором терміни, написання деяких слів, правду кажучи, не одразу сприймалися. Але до завершення опрацювання книги вони стали близькими й звучали як ніжна пісня. Вона допомагала краще сприймати світ нової праці М. Хая, де чимало неординарних думок, відвертих оцінок, пропозицій, своєрідних поглядів тощо. Вони сприяють утвердженню кобзарства у світовій культурі. Книга — важливе джерело його перспективних студій, що допомагатимуть кращому пошуку, як твердить Автор, «шляху до правди у висвітленні кобзарської традиції».

**Список використаних джерел:**

1. Кушпет В. *Старцівство: мандрівні співці-музиканти в Україні (XIX — поч. XX ст.)*. Київ, 2007. 592 с.
2. Хай М. *Музично-інструментальна культура українців (фолклорна традиція)* / НАН України, ІМФЕ ім. М. Рильського, НМА ім. П. Чайковського. Вид. друге, випр. і доп. Київ–Дрогобич, 2011. 560 с.
3. Хай М. *Українська інструментальна музика усної традиції* / НАН України, ІМФЕ ім. М. Рильського [Ноти]. Київ–Дрогобич, 2011. 472 с.
4. Хай М. *Микола Будник і кобзарство* / НАН України, ІМФЕ імені Максима Рильського, Київський, Харківський кобзарські та Львівський лірницький цехи. Львів, 2015. 320 с.

**References:**

1. Kushpet, V. (2007). Startsvstvo: mandrivni spivtsi-muzykanty v Ukraini (XIX — poch. XX st.). Kyiv. 592 s. [in Ukrainian]
2. Khay, M. (2011). Muzychno-instrumentalna kultura ukraintsiv (folklorna tradytsiia) / NAN Ukrainy, IMFE im. M. Rylskoho, NMA im. P. Chaikovskoho. Vyd. druhe, vypr. i dop. Kyiv–Drohobych. 560 s. [in Ukrainian]
3. Khay, M. (2011). Ukrainska instrumentalna muzyka usnoi tradytsii / NAN Ukrainy, IMFE im. M. Rylskoho [Noty]. Kyiv–Drohobych, 2011. 472 s. [in Ukrainian]
4. Khay, M. (2015). Mykola Budnyk i kobzarstvo / NAN Ukrainy, IMFE imeni Maksyma Rylskoho, Kyivskyyi, Kharkivskyyi kobzarski ta Lvivskyyi lirnytskyi tsekhy. Lviv. 320 s. [in Ukrainian]