

## АПОЛОГЕТАМ ГАРМОШКИ ЯК «РЯТІВНИЦІ» ТРАДИЦІЇ УКРАЇНСЬКИХ ЛІРНИКІВ

Михайло Хай

*Трансформувannya традиційних етнокультурних процесів в Україні притаманний захист фундаментальних основ традиції як від руйнівного впливу напливових та політичних чинників, так і від апологетики цих факторів. Процеси природного згасання та насильницького нищення традиції як основного рушія самоідентифікації нації автор пов'язує з відмовою фахівців від пропагування основоположних постулатів власного професійного цеху і, натомість, їх лояльності до руйнівних аберацій традиції. У цій статті з позиції автохтонного звукоідеалу та автентичності традиції поліських лірників гостро критикується поширена в колах російської етномузикологічної школи антинаукова доктрина про природність німецького за походженням, що утвердився як буцім-то «традиційний», інструмента – гармоніки – для заміни ним основного супровідного інструмента українського лірництва – колісної ліри.*

*Ключові слова:* етнокультурні процеси, самоідентифікація, ліра, лірництво, гармоніка.

*Transformations of traditional ethnocultural processes in Ukraine nowadays are characterized by protecting of both fundamental bases of the tradition from the destructive influence of external and political factors and from the apologetics of these factors. The author binds processes of the natural fading and violent elimination of the tradition as a basic engine of self-identification of nation to the refuse of specialists from propaganda of fundamental postulates of their professional workshop and their loyalty to destructive aberration of tradition. In this article from position of indigenous sound ideal and native traditions of lyres players from Polisse is criticized an anti-scientific doctrine about the German original, that became firmly established as a «traditional» instrument accordions which replace the basic accompanying instrument of Ukrainian lyres player – wheeled lyre.*

*Keywords:* ethnocultural processes, self-identification, lyre, lyres players, harmonic.

Сучасний стан трансформувannya традиційних етнокультурних процесів в Україні переживає складну стадію еволюції, пов'язану як із захистом фундаментальних первнів традиції від руйнівного впливу напливових та політичних чинників, так із захистом її від апологетики цих факторів. Характерно, що сучасна етномузикологічна думка не виявляє особливої зацікавленості процесами природного згасання та насильницького нищення традиції як основного рушія самоідентифікації нації: дослідники-фундаменталісти вважають цю працю «сізіфовою» і не вартою уваги «метрів», а вчені-початківці, як правило, займають позицію «флюгерів» у фарватері загальноєвропейського та північно-азійського простору формування етномузикології як науки. Такий парадоксальний з погляду елементарної логіки стан, коли найбільш «зацікавлені» інстанції «рубать сук, на якому самі сидять», і замість пропагування основоположних постулатів власного професійного цеху стають в обороні діаметрально протилежних їй руйнівних і звироднілих аберацій традиції, зумовлених здебільшого насильницькими, політични-

ми, а не природними чинниками, викликає щонайменше подив, а взагалі вимагає ґрунтовнішого, ніж у рецензованій статті, аналізу предметно-детермінуючих зв'язків, що спонукали до виникнення згаданих руйнівних процесів.

Узагалі практика рецензування статей, на відміну від монографій, наукових та нотних збірок тощо, не є надто поширеною, однак зачеплена Ю. Рибакком проблема настільки важлива (передовсім з огляду принципово наукового тлумачення, аніж з позиції захисту «честі мундирів» авторів двох протиставлених тут поглядів), що, безперечно, заслуговує на ширший розгляд наукової критики.

Уже перша теза автора статті, що «увесь час це культурне явище [лірництво. – М. Х.] висвітлюється крізь ідеологічну призму, з великою долею [по-українськи, мабуть, часткою. – М. Х.] пафосу та умоглядності, без урахування позиції і поглядів самих творців-носіїв та слухачів, а отже, законів динаміки розвитку цього виду музичного мистецтва, яке проіснувало до наших днів»<sup>1</sup>, викликає значні застереження, як з

боку політичного, так і фахового її потрактування. Якщо захист питомої традиції [у автора – «виду музичного мистецтва». – М. Х.] від цинічного, брутального втручання у її автохтонно-автентичне лоно чужинського й духовно змаргіналізованого елемента є політизацією, то чим тоді, на його погляд, є апологетика пристосованого під святу і категорично заборонену тоді практику лірникивання, завезеного пітерськими матросами чужинського німецько-змосковщеного інструмента, єдиною «позитивною» прерогативою якого було хіба що маскування «під старців», бо танцювально-рекреативне її «амлуа» – «полька під гармошку з бубном» + брутальні за мелодикою, хоч і подекуди україномовні частушки, «Ойри», «Яблочка», «Нареченьки» і «Карапети» – із традиційного боку якраз жодної критики і не витримують. Адже в традиційно-інструментальному середовищі панує правило, що напливовий інструмент неминуче тягне за собою не лише властивий йому репертуар, а й істотно порушує основні складові його питомого звукоідеалу: мелічної, ритмічної, ладової, темпово-агогічної, композиційної, імпровізаційної та етнофонічної (передусім темброво-кольористичної) парадигм творення. Що ж стосується «позицій і поглядів самих творців-носіїв та слухачів», то вони, вочевидь, важливі, особливо на стадії активного функціонування традиції. На стадіях поступового згасання та, як у нашому випадку, остаточного зникнення і насильницького винищення їх важливість згасає і зникає разом із самою традицією, а позиція носіїв її кволого і багато в дечому потворного сурогату взагалі набуває протилежного значення.

Наявність у репертуарі поліських сліпих гармоністів творів кічевого, блатного і «жорстоко-романсового» стилю Ю. Рибак чомусь сором'язливо замовчує, обмежуючись, щоправда, лиш такими застереженнями самого сліпця-гармоніста А. Данилюка: «Колись як вип'ю, так граю, аж гай шумить... Я з начала трохи знав тих веселих... Я вже такого не согласни іграть...»<sup>2</sup>. А втім, саме ця «деконсервуюча» щодо автохтонної традиції чужого їй напливового інструмента є наріжним питанням при визначенні «типу

професіоналів» не лише «за певним музичним інструментом», а й за всіма критеріями цієї визначеності, серед яких в етноінструментознавстві, зосібна, виступають: форма, конструкція, стрій, спосіб гри, репертуар і манера його відтворення. Одразу зазначимо, що серед усіх перелічених критеріїв у рецензованій статті натрапляємо лише на аналіз певних елементів репертуару і то у значно редукованому вигляді одного, хоч і найавторитетнішого гармоніста «сліпого Андріяна». Що і як грали інші – невідомо, то ж на якій підставі автор статті вважає їх «наступниками» кобзарів та лірників, залишається лише здогадуватися... А те, що грали вони на інструменті абсолютно не пристосованому до відтворення божих співів-псалмів, потребує окремого розгляду.

З цього приводу опонент автора, зосібна, пише: «Гармоніка ... – різновид “недоконалої музичної іграшки”<sup>3</sup>, що виник в Європі на початку ХІХ ст. і впродовж одного століття став у Московщині не лише “національно самобутнім масовим інструментом”, а й був на підставі “варіантних різновидів”, не зважаючи на масове несприйняття цього чисто “німецького винаходу” музично-інтелегентськими та науковими колами (М. Петухов, В. Андрєєв, Є. Ліньова, А. Лістопадов, М. П'ятницький, О. Кольберґ, Ф. Колесса, А. Руднева та ін.), визначений як “типово фолкльорне явище” (Хребес, Ф. Рубцов, Г. Благодатов, А. Мірек, Є. Гіппіус, Н. Куликов, І. Мацієвський)»<sup>4</sup>. До переліку прихильників «лякейського» (Ф. Колесса) напряму розвитку музичного фольклору, окрім Ю. Рибак, слід зарахувати і деяких інших представників «львівсько-санкт-петербурзької» та «київсько-московської» шкіл, для яких апологетика гармошки як руйнівника традиції є важливішою від захисту самої традиції.

Наприклад, М. Бабич вважає, що «поруч із версією поширення гармошки в Україні через Росію, існує й думка, що “проникнення її [на Рівненщину. – М. Х.] відбувалося в першій чверті ХХ століття через територію Польщі»<sup>5</sup>. Не виключаючи і цієї версії, мусимо наголосити, що масове впровадження гармошки на рівні утвердження «матросько-яблочкової» та

«блатної», частушково-сороміцької і «плясової» стилістики в побуті поліського села, найімовірніше відбулося в часи панування на цих теренах Московської (царської та її послідовної наступниці у справі змосковщення – советської) імперії. У советські часи ця, з дозволу сказати «естетика», уже настільки вкоренилася, що майже цілком витіснила питомі традиційні (скрипкові) склади інструментально-танцювального і (як це бачимо зі статті) замахнулася на ще святіші скрижалі сакрального старцівського середовища.

«В Україні “лякейський інструмент – гармонія” (вислів Ф. Колесси), – пише далі опонент, – набув “слави” не лише руйнівника усього живого і автентичного у традиційній музичній культурі України (як, зрештою, й усієї Європи), а й додаткового символу “русифікації” автохтонного українського елемента, що за одіозних обставин тоталітарного режиму набув особливо потворних форм (за образним висловом одного з носіїв традиційної для Черкащини скрипкової традиції Г. Латка), привезених і впроваджуваних тут разом із домрами і балалайками буквально “на багнетях Г. Котовського”»<sup>6</sup>.

Якщо справа так званого «удосконалення» автентичних інструментів є, на думку Г. Хоткевича, «справою непотрібною»<sup>7</sup> то впровадження в автохтонний побут чужорідного напливового інструментарію межує зі злочинном/переступом супроти самої традиції.

«Виходячи з етнологічних, історичних, світоглядних та особливо фолкльорно-естетичних позицій, гармошка (як і її “посестри” і “побратими” по спільній нищівній та “окупаційній” справі – балалайка, гітара, синтезатор і далі... аж до “українського народного інструмента комп’ютера”, популярність і музичні можливості котрого зараз хтось навряд чи відважиться заперечувати) у межах цієї роботи [і цієї статті теж. – М. Х.] розглядається як інструмент: а) “неукраїнський”; б) нетрадиційний; в) такий, що вийшов або інтенсивно виходить з народного побуту, не встигнувши сформуватися тут як природно трансформоване фолкльорне явище»<sup>8</sup>.

«Сліпий Андріян», поза усіма сумнівами, був не лише одним із найавторитетніших і найвідоміших сліпих мандрівних поліських музик-гармоністів, але й таким носієм-«трансформатором» традиції старцівства і сліпецтва, який максимально наблизився до питомої практики не лише у зовнішньому (старцювання і сліпецтво), але й у внутрішньому (сутнісному) її виявах. Однак він сам зазначає: «Прийжджав до мене з лірою, він грав, давав мені на руки. Я просив, щоб він і мені зробив. Для інтересу [підкреслення моє. – М. Х.]. Як би мені на праву руку були колочки – то б я хотів, а на ліву не отримується»<sup>9</sup>. До сказаного варто додати, що факт сприйняття ліри «не своїм інструментом» музикант висловлював усією рештою засобів реагування: мімікою, жестикуляцією, тоном у голосі тощо. Тому цілком правильним є застереження Ю. Рибачака, що «навіть, чи гармоніст наважився б перейти на ліру, тим більше застосовувати її у професійній практиці, оскільки для нього це було б не чим іншим, як кроком назад»<sup>10</sup>. Невідомо, що фольклорист вважає «кроком назад», а що поступом «вперед», але те, що ліра не викликала в гармоніста не лише захоплення, але й елементарного «інтересу», то це доконаний факт. Тут у вченого проблеми, як бачимо, із засадничими постулатами визначення традиції як явища традиційного, автохтонного, автентичного, за якими практика сліпих поліських гармоністів аж ніяк не може кваліфікуватися як практика фольклорна, автохтонна і автентична, а лише як її спотворена аберация.

Якщо далі послуговуватися подібними критеріями «трансформування» традиції, тоді до цього рангу неодмінно мають усі шанси потрапити і ждановсько-сусловські хори-ланки з горезвісним баянним супроводом, і ресторанні суржикові склади на кшталт угорсько-цигано-румунських тарафів із трубами, тромбонами, акордеоном і шундівськими концертними цимбалами, і духові оркестри із похоронно-парковим та парадним репертуаром, і навіть Місько Поплавок та Верка Смердючка з графіном сивухи, гранчаком та канапкою із салом і

по-блюзнірськи трансформованою «звізду Давида» на голові...

Синдром сповзання фольклористичних критеріїв до рівня узаконення кічу та музичної ексцентрики уразив усі ланки традиційної культури: мову, декор, музичну інтонацію і мелос. Але все це виглядало б не так страшно, якби на сторожі захисту автентики стояла когорта грамотних фольклористів-професіоналів, здатних розрізнити рівні природного трансформування від потворних кічевих зсувів. Симптом недостатнього розуміння глибинної сутності лірництва як фольклорної практики спостерігаємо вже у найперших її дослідках Ю. Рибак і О. Ошуркевича<sup>11</sup>. Як могло статися так, що майже повна відсутність «канонічного» лірницького репертуару (окрім легітимізованої іще М. Леонтовичем «Почаївської Божої матері») у збірнику «Поліські лірники» залишилася без достатньо аргументованого коментаря обох метрів української фольклористики? І як на цьому фоні виглядають фарисейські спроби в ролі його «рятівника» висунути стилістично наймаргінальнішу верству народних музикантів – гармоністів? Чи обійшлося тут без критикованої автором політизації, чи, принаймні, її замовчування? Чи, може, ми маємо справу з виразно окресленою політичною позицією як носія, так і фольклориста та упорядника і транскриптора збірки? Адже ж загальновідомо, що основою лірницького репертуару були псалми і канти, а не суцільні «Соцькі» і «Весілля зайця». А «Почаївську Божу Матір» М. Леонтовича і О. Ошуркевича вдалося легітимізувати не без мовчазної згоди церкви Московського патріархату, яка й по сьогодні проводить служіння в зоні свого багаторічного впливу – Почаївської лаври. Чому тут відчуття критики заполітизованості в автора мовчить? Якась дивна позиція як для фольклористів такого рангу: захист традиції від насильницького, брутального і войовничого політично-атеїстичного тиску є «політизацією» процесу, а її очевидна профанація – природною «трансформацією»...

Про відчуження сліпих гармоністів від питомого лірницького середовища читаємо далі в Ю. Рибак із суджень самого сліпого Андріяна: «Ну прижимали тиї ста-

риє – польськіє, расейськіє, що, значить, ви-те, молодії, не учитеся, ви-те нічого не по-німаєте... В мене часом ночує два сліпих, туди з-под Ковля, то вони собі ґерґотять, як цигани, як явреї. Я не розбираюся, сім'я не розбирається»<sup>12</sup>. З наведеної фрази очевидно, що за сутнісними характеристиками оволодіння традицією гармоністи зробили крок не вперед, як вважає автор статті, а навіть не дотяглися до реставрації таких її присутніх атрибутів, як таємне арго, цехова та побутова ритуалістика, елементи цехової організованості, не кажучи вже про питомий інструмент з відповідним йому репертуаром та манерою його виконання. Викликає сумнів і щира присутність у цьому середовищі релігійного компоненту на рівні як природного побутування, так і звичаєвої ритуалістики, про що обмаль інформації у самій рецензованій статті.

Із усього арсеналу звичаєвих норм, обов'язкових для достеменно старцівсько-лірницького середовища і зовсім не відомих ні сліпим поліським гармоністам, ні, як бачимо, їх дослідникам, виокремимо лише хіба децицію найголовніших (за В. Кушпетом): «1. Знання молитов. 2. Моральні чинники: а) стосунки з братчиками протягом “термінації” (відсутність лайок [не те, що бійок, як у гармоністів. – М. Х.], образ, зухвалості, злочинності й т. ін.); б) стосунки з “сестрами” – дівчатами, жінками. 3. Знання старцівських звичаїв та ритуальних текстів: а) вітання між старцями...; б) вітання із господарями під час “ходок”, вітання братії в хаті, на ночівлі тощо. 4. Знання професійної мови»<sup>13</sup>. Із власного досвіду спілкування зі «сліпим Андріяном» та з самого тексту статті Ю. Рибак (наприклад, щодо зневажливого ставлення до таємної лірницької мови, названої гармоністом цигансько-єврейським «ґерґотінням») можна висловити великий сумнів у знанні гармоністами принаймні третини обов'язкових для старця норм усного статуту (у автора – «уставу» – так званих «Устиянських книг»).

Тут ідеться, звичайно, не про те, аби беззастережно вивищувати й ідеалізувати сакральність лірницького й принижувати та применшувати релігійність гармоністського середовища, але вже те, що сам А. Данилюк



«тісних стосунків унікав [із середовищем інших сліпих гармоністів. – М. Х.] через постійні пиятики, суперечки та бійки межі сліпими музикантами»<sup>14</sup> [гармоністами, а не лірниками. – М. Х.], – говорить само за себе. Між лірниками це, як і спів сороміцьких частушок, майже цілком виключалося.

Цікаво, що на мою спробу не лише дати йому в руки ліру, а й з'ясувати ставлення до ритуально-ситуативних деталей своїх мандрівницьких «ходок», гармоніст відреагував ще більш роздратовано, ніж на сам інструмент. На запитання, коли він вирушає в мандри, на Великдень, Трійцю, чи Покрову, він нервово вигукнув: «Та Ви ж нічого не розумієте!»<sup>15</sup>. А на прохання пояснити, відповів, показуючи на стіл з їжею: «Як є що їсти, то я й не йду, а як нема, жінка кричить, то йду»<sup>16</sup>.

Тут саме час зазначити, що до сьогодні у питанні термінологічного (дефінітивного) означення кобзарсько-лірницької традиції (лірництву тут більш поталанило, бо експерименти над «удосконаленням» ліри зайшли не так далеко, як бандури) в українській кобзарознавчій думці панує повний безлад і незгода. Фактично, ця проблема стала своєрідним «каменем спотикання» для усієї галузі наукового знання про кобзарство, оскільки неможливо оцінювати будь-яке явище традиційної культури, не визначивши насамперед його природної суті, виконавської специфіки й так само органічного функційного призначення. А тому наукові розмірковування над виключно ніби-то «епічною», «героїко-звитязною» (козацькою), «придворною», «старцівською», «мистецькою», «композиторсько-творчою» чи «інтегрально-співоцькою» суттю кобзарства й лірництва, вочевидь, слід вважати не цілком коректними з погляду фольклористики. Адже на різних етапах формування всі вони (за винятком хіба що композиторсько-мистецької) тією чи іншою мірою були присутніми в кобзарстві. А з дослідів Ю. Рибак ми раптом дізнаємося, що наймаргінальніша й найвульгарніша серед інструментальних практик – гармошкова – теж ніби-то якись чиним причетна до найдуховнішої з українських співецьких (не «співоцьких» як у К. Черемського) традицій. Це дуже нагадує ситуацію з німецьким лірництвом, яке свою

сакральну, пастухову, придворну й мандрівницьку колись практику закінчило функцією приваблювання клієнтури вуличних дівчат у закслених вітринах будинків терпимості<sup>17</sup>.

Українських лірників така ганебна доля минула, її корби не торкнулася рука навіть пристойних «рятівниць традиції», тож примочувати до них змаргіналізованих гармоністів, спекулюючи лише на їх сліпецтві та схожому з лірниками способі заробітку, справа непотрібна і непочесна, а, головне, науково й морально неприпустима. Охочих «примазатися» до найсвятішої реліквії нації, як знаємо, не бракувало ніколи як серед самих практиків, так і з-поміж їх дослідників, а от із щирим, ґрунтовним заглибленням у саму товщу її сутності – справи сутужніші. Якби тут ще йшлося про факт ховання за лояльною до сатанинсько-атеїстичного режиму гармошкою лірників-автентиків від переслідування його «войовничих» агентів, то це ще можна було б якось зрозуміти. А тут насправді маємо справу із діаметрально-протилежним явищем: коли іще живий останній поліський лірник боявся навіть псальму фольклористові заспівати, а доволі чисельній армادі гармоністів дозволялося одним махом і автентичну традицію плюндрувати, і улюблену «сініцу» наркома Луначарського – гармонь – популяризувати!

Дещо схожу, наприклад, хоч і менш брутальну ситуацію ми маємо в Україні з «жіночим кобзарством». На пафосне заповнення його щирої прихильниці (н. а. України Л. Посікіри), що «саме жінки врятували кобзарство», мені вже доводилося не менш пафосно відповідати: «Пані Людмило, зараз значно більшу профанацію переживає ще одна чоловіча традиція – козацтво – то ж гайда, жінки, за шаблі та й на коней!»

І що ж це, дозвольте спитати, за такі своєрідні закони динаміки, що рухають традицію лише в бік спотворення і деформації? Але якщо вже дія цих законів так тенденційно спрямована супроти фольклору, то яка роль фольклористів у цьому процесі? Невже треба допомогти нещасному якнайшвидше вмерти засобами не такої вже й безболісної ефтаназії, чи, може, навпаки, утривалити його цілющу дію шляхом грамотної вторинної науково-виконавської реконструк-

ції? На жаль, автор рецензованої статті з двох названих тут виходів із непростой ситуації обрав шлях руйнації, а не порятунку предмета свого дослідження. Для української фольклористики такий шлях є чужим і неприродним. Скидається на те, що вчителями Ю. Рибача були не П. Сокальський, М. Лисенко, Ф. Колесса, К. Квітка, С. Грица, а Є. Гіппіус, І. Земцовський, І. Мацієвський, Ю. Бойко та ін.

«Еволюція традиційних народних музичних інструментів та відповідних їм виконавських форм – природний процес. Але коли трансформаційні зміни переступають раціональну межу, що відрізняє будь-яке автентичне явище від альтернативних чи похідних від нього трансцендентних, іншорідних (хоч зовні начебто схожих) – саме явище закінчується і починається його фальсифікація. Ця межа – поріг між діаметрально протилежними полюсами лише зовнішньо подібних, а за суттю принципово відмінних явищ»<sup>18</sup>. «На поріг не можна наступати, його переступають. Це давній звичай, коли топтати ногами означало деструкцію, знищення, ганьбу, і цього не дозволялося робити зі святинями, зокрема, й порогом»<sup>19</sup>, – потверджує цю думку Б. Стебельський. Бандура, ліра і кобзарство саме і є тими найсокровеннішими духовними й художніми святинями, над якими, «правнуки погані» здійснили найстрахітливіший і найдіткливоший із погляду духовності, народної та й розумної «академічної» естетики експеримент. «З цього погляду грати *“Політ джмеля”* на удосконаленій балалайці чи бандурі – означає *“топтати поріг”* між обома святинями (народною традицією та академічним мистецтвом)»<sup>20</sup>. Останнє нагадує ще один жажливий сюрреалістичний експеримент із «Собачого серця» М. Булгакова, що змусив собаку-людину співати під балалайку частушки непристойно-брутального змісту: мутація тіла неминуче призводить до ще більш дикунської мутації – звиродніння духу! Інакше, сатанинське експериментаторство професора Преображенського перемогло природню сутність найвищого Божого творіння – Людини. Але булгаківський професор, усвідомивши всю фаталь-

ність своєї помилки, негайно заходився її виправляти, а колаборантськи настроєна професура від советської і постсоветської етномузикології, замість засукавши рукави, реконструювати зовсім неприродним шляхом зниклу традицію, з дивною впертістю продовжує мусувати методологічно хибну тезу про «природність неприродного».

Якби високошанований мною автор уважно проаналізував не лише релігійний репертуар поліських гармоністів, а й частушковий, тюремно-кримінальний і сороміцький, якби він постарався хоч би елементарно познайомитися із потаємним і сакральним заглибленим внутрішньо-духовним та музично-естетичним світом українських старців/сліпців-лірників через праці Г. Сковороди, П. Куліша, П. Мартиновича, Г. Хоткевича, Ф. Колесси, К. Квітки, К. Грушевської, К. Черемського, В. Кушпета, то аналогія сліпця з гармошкою з одіозним «героем» М. Булгакова виявилася б для нього, гадаємо, не такою вже й віддаленою.

<sup>1</sup> Рибак Ю. Поліські сліпі гармоністи // Етномузика. – Л., 2008. – Чис. 5. – С. 69–90.

<sup>2</sup> Там само. – С. 74–75.

<sup>3</sup> Хай М. Музично-інструментальна культура українців (фолкльорна традиція). – К.; Дрогобич, 2007. – С. 145.

<sup>4</sup> Там само. – С. 89, 147–149.

<sup>5</sup> Бабич М. Інструментальна музика Рівненського Полісся // Етнокультурна спадщина Рівненського Полісся. – Рівне, 2002. – Вип. II. – С. 92.

<sup>6</sup> Хай М. Музично-інструментальна культура українців. – С. 227. Порівняймо особистий архів автора (пл. № 57).

<sup>7</sup> Хоткевич Г. Бандура та її репертуар. – Торонто; Х., 2009. – Вип. 3. – (Серія «Музична спадщина Гната Хоткевича»). – С. 216–217.

<sup>8</sup> Хай М. Музично-інструментальна культура українців. – С. 228.

<sup>9</sup> Рибак Ю. Поліські сліпі гармоністи. – С. 78.

<sup>10</sup> Там само.

<sup>11</sup> Лірницькі пісні з Полісся / записи, впорядкув. і прим. О. Ошуркевича, нотні транскр. Ю. Рибача. – Рівне, 2002.

<sup>12</sup> Там само. – С. 79.

<sup>13</sup> Кушпет В. Старцівство: мандрівні співці-музиканти в Україні (XIX – поч. XX ст.). – К., 2007. – С. 286.

<sup>14</sup> Рибак Ю. Поліські сліпі гармоністи. – С. 75.

<sup>15</sup> Фонди УЕЛФ, відеоопл. № 15.

<sup>16</sup> Там само.

ОГЛЯДИ. РЕЦЕНЗІЇ. КРИТИКА

<sup>17</sup> Див.: Bröcker Marianne. Freizeitgestaltung oder Existenzsicherung. Zur Sozialgeschichte eines «Frauen» – Instrumentes // Musikalische Volkskunde. – Köln, 2002. – Band 15. – S. 53–69.

<sup>18</sup> Хай М. Музично-інструментальна культура українців. – С 238.

<sup>19</sup> Стебельський Б. Українське авангардне мистецтво: монументалізм Михайла Бойчука і школи «бойчукістів» // Образотворче мистецтво. – 2003. – № 4. – С. 3–7.

<sup>20</sup> Хай М. Музично-інструментальна культура українців. – С. 238.

*Трансформації традиційних етнокультурних процесів в Україні своїй суттєвості захищає фундаментальні основи традиції як від руйнівного впливу зовнішніх і політичних факторів, так і від апологетики цих факторів. Процеси природного угасання і насильственного знищення традиції як основного двигача самоідентифікації нації автор зв'язує з відмовою фахівців від пропагандування основоположних постулатів власного професійного цеху і їх лояльності до руйнівних аберрацій традиції. В даній статті з позиції автохтонного звукоідеала і автентичності традиції полесських лірників остро критикується поширена в колах російської етномузикальної школи по своїй суті антинаукова доктрина про природність німецького по походженню, котрий утвердився як-будто «традиційний», інструмента – гармоніки – для заміни їм основного супровідного інструмента українського лірництва – колісної ліри.*

*Ключеві слова:* етнокультурні процеси, самоідентифікація, ліра, лірництво, гармоніка.