

Позиція

Position

БАНДУРА: ВІД АТРИБУТА ТРАДИЦІЇ ДО ДЕРИВАТА І «МИСТЕЦТВА» (рецензія-роздум із приводу виходу у світ праці Гната Хоткевича «Бандура та її репертуар»)

Михайло Хай
УДК 787(049.32)

У статті виявлено чітку позицію її автора щодо суперечливих поглядів, висловлених Г. Хоткевичем у його праці «Бандура та її репертуар». Зіставлення нерідко взаємовиключних думок і тез приводить до висновку про поділ сучасного кобзарського середовища на достатньо автономні «фольклорну» й «академічну» сфери і потребує розмежування критеріїв їхнього оцінювання.

Ключові слова: бандура, Гнат Хоткевич, автентичний, етнографічний, діатонічний, хроматичний.

There is a manifestation of the author's clear position concerning the contradictory opinions of H. Khotkevych in his work "Bandura and its repertoire". With a comparison of frequently opposite thoughts and theses the author arrives at a conclusion about the division of the modern Kobza-player's environment on the sufficiently autonomous "folkloric" and "academic" spheres and about the necessity to differentiate the criteria of their evaluation.

Keywords: bandura, Hnat Khotkevych, authentic, ethnographic, diatonic, chromatic.

Рецензування наукових праць видатних дослідників минулого із запізненням майже на століття є справою невдячною і навіть де-що дивною. Тому, визначаючи цей матеріал «рецензією-роздумом», одразу потрібно наголосити на другій позиції цього означення: саме до роздумів щораз спонукає трагічна постать автора складної, суперечливої, але й справді визначної праці «Бандура та її репертуар»*, яка в історії нашої понівеченої і стократ «перезабороненої» (Рец. пр. – С. 208) культури минулого

століття займає одне із важливих місць. Бо ані спроби розмежувати грані суперечностей його неординарних наукових і творчих знахідок за хронологічним принципом («ранній» чи «пізній» Хоткевич), ні намагання вкласти їх крайні характеристики в рамки «наднаукової системності» чи «примітивного дилетантизму» не можуть допомогти хоча б мінімально висвітлити суть і глибину Хоткевичевої науково-творчої драми, що згодом переросла в особисту трагедію. Без вузькопрофесійних обговорень і найширших дискусій тут не обійтись...

Насамперед зазначимо, що запровадження серії «Музична спадщина Гната Хоткевича» в колись українського кобзарства Харкові – міс-

* Хоткевич Г. Бандура та її репертуар. – Торонто; Х., 2009. – 270 с. (Серія «Музична спадщина Гната Хоткевича». – Вип. 3).

ті, якому пізніше довелося зажити «слави» його могильника, — не тільки відрадний і приємний, але й з наукового погляду надзвичайно важливий факт. Адже вперше сучасні читачі отримали можливість ознайомитися з малодоступними навіть для фахівців-науковців унікальними матеріалами, до цього часу розпорошеними по державних, особистих архівах та фондах Харкова, Києва, Львова, Сіднея, Детройта, Торонто та інших міст і країн. Водночас, у публікації наголошено, що досі не знайдено 29 музичних творів, що були загублені у вихорі буремних років. З цього огляду зусилля її упорядника — знавця і невтомного дослідника Хоткевичевої спадщини — В. Мішалова та відповідального редактора К. Черемського заслуговують усілякої громадської та наукової підтримки.

У рецензованій праці, що була задумана як додаток до роботи «Бандура та її можливості» (окремі начерки якої сягають ще кінця XIX ст.) і написана в найтяжчі для автора роки — 1932–1934, уперше було системно й ґрунтовно осмислено і здійснено спробу апробації такого надскладного явища, як науково-виконавська реконструкція¹ кобзарсько-лірницької традиції. Виразно простежуються декілька аспектів аналізу цього суперечливого й болісного для автентичної традиції процесу: термінологічний, етноінструментознавчий, музично-теоретичний; жанрово-стильовий; композиторсько-диригентський; громадянсько-патріотичний та ін. Якомога стисліше зупинимося на позитивних характеристиках і критичних пересторогах кожного з них.

Термінологічні (дефінітивні) означення кобзарсько-лірницької традиції² в українській кобзарознавчій думці показують цілковиту неузгодженість позицій і полярність підходів до цього явища. Це стало «каменем спотикання» для усієї галузі, оскільки неможливо оцінювати будь-яке явище традиційної культури, не визначивши насамперед його природної суті та органічного призначення. А тому наукові розмірковування над ніби-то виключно «епічною», «героїко-звитяжною» (козацькою), «придворною», «старцівською», «мистецькою», «композиторсько-творчою» чи «інтегрально-співоцькою» суттю кобзарства, вочевидь, не цілком коректні з погляду фольклористики. Адже на різних етапах усі з названих чинників³ повною мірою були притаманними кобзарству.

Дотепер у термінологічних дискусіях найбільш проблемним є питання визнання кобзарства усно-фольклорною чи авторсько-писемною (мистецькою) традицією. Незважаючи на справді наукове трактування Г. Хоткевичем «фольклорної лінії, що йшла від народних співців» (Рец. пр. — С. 20), він усе ж визначає предмет свого дослідження як «кобзарське (бандурне) мистецтво». Наполегливе повторення цього визначення в праці надає підстави вважати, що Г. Хоткевич запровадив його у науковий обіг. Основна суперечність поняття «кобзарське мистецтво» полягає в тому, що його частини заперечують одна одну поняттєво й семантично: якщо кобзарство є фольклорною традицією, тоді це — не мистецтво академічного порядку; у другому випадку органічна й синкретична свіжість фольклорного дійства йому не притаманна.

Для роз'яснення й посилення цих суджень звернімося до висловлених самим Г. Хоткевичем кількох позитивних і негативних критичних тез. У розділі «1.0. Етнографічні записи», зокрема, читаємо: «Ще від І. Кучеренка було захоплено “Про смерть козака-бандурника”. Це вже творчість самого кобзаря, творчість того періоду, коли він вже “вибився в люди”, тобто втратив цілковите розуміння духу й народного виконання дум. Тут уже маємо скоріше парикмахерську, ніж кобзарську творчість» (Рец. пр. — С. 47). І далі: «Вже оце одне місце [Там само, нотний приклад 28 (257)] глибоко фальшиве... Це малоросійський ефект гіршого тону. Або така розстановка акцентів...: у слові “ратище” наголошується другий склад, чого ніколи не зробив би народний співець... Або такий верх безсмаччя допустимий іще у якій-небудь “думі” — “На смерть Шевченка” і вже в ніякому разі не в думі дійсного закінчення.

Словом, співав Кучеренко фальсифікат. Правда, нікому не забороняється творити на тексти народних дум, що йому угодно..., але не треба було того заносити на сторінки етнографічних записів» (Рец. пр. — С. 48, 49).

Цілком свідомо цитуючи такі розгорнуті фрагменти із рецензованої праці, ми прагнемо якнайнаочніше показати високопрофесійну етномузикологічну кваліфікацію Г. Хоткевича. Утім, вона аж ніяк не корелюється із його ж діаметрально протилежними тезами з цього питання (і в цьому, головне, і полягає суперечливість постаті Г. Хоткевича). Серед промо-

вистих ілюстрацій — досить сумнівне визнання джерел концепції хору «Товариш Урожай» на сл. М. Кожушного: «Річ бадьора, “Слава сонцю і труду! Слава сонцю і врожаю”... бо в нас кожну колективну працю звикли закінчувати весело» (С. 196). Доводиться лишень здогадуватися про причини такого «етнографізму».

Багато суперечностей простежується й у етноінструментознавчих екскурсах Г. Хоткевича. Уже в питанні «кобза-бандура» йому, як і його видатним попередникам М. Лисенкові й Ф. Колесі, не вдалося аргументовано диференціювати ці два абсолютно відмінних органологічних типи: бандуру (простий безґрифний хордофон) та кобзу О. Вересая (складений із ґрифом хордофон). Наприклад, характеризуючи інструмент О. Вересая в розділі 1.1. «Етнографічні записи Миколи Лисенка», услід за самим Лисенком Г. Хоткевич називає його «бандурою» (тобто інструментом, де при грі струна не вкорочується), тоді як фактура наведених у книзі прикладів [№ 3 (422), 4 (423), 5 (424), 8 (427), 9 (428), 10 (429), 11 (430), 12 (431), 13 (432) та ін.] засвідчує, що це — кобза. Якби автор розумів суть цих відмінностей, то, мабуть, не іронізував би й з приводу того, що «всюди акомпанемент іде в унісон з мелодією, отже інтересу особливого не представляє» (С. 30). Захопившись критикою, Г. Хоткевич не намагається зрозуміти зафіксовані в нотному тексті виконавські особливості, які він трактує як неухважність записувачів: «В запису поставлені знаки legato, але то так собі наобум, бо на бандурі то нездійсниме» (С. 31). Справді, на бандурі це не можна зіграти, а на кобзі цілком: щипок здійснюється вісімками, а дві шістнадцятки виконуються пальцями лівої руки на грифі на один вісімковий щипок, тобто legato. Далі: «...харківські кобзарі [точніше бандуристи. — М. Х.] грають складніше ... не тому, що “ввели ліву руку”» (С. 33). Причиною цього була саме специфіка інструмента, що не дозволяла досягати люблених Хоткевичем бандурних складнощів на вересаєвій кобзі. Урешті, загальновідомо, що «діди»-автентики, називали ці ефекти, як і решту сценічних прийомів, просто «штукарством».

Більше того, стиль висловлювання Г. Хоткевича в оцінках праці М. Лисенка над записами кобзарського репертуару досить часто настільки некоректний, що прямолінійно засвідчує відсутність у нього пошани до польово-

го й наукового досвіду. Він навіть дозволяє собі достатньо різкий випад, порівнюючи Миколу Віталійовича з «одним чудаком, що царство вже оголосив... записав одну думу від кобзаря та кілька пісеньок» (С. 25). Г. Хоткевич помилився або проігнорував той факт, що Лисенко записав не одну, а дві думи і не кілька, а 12 пісень та 8 танців. І жоден із зацікавлених у вивченні кобзарської традиції на той час цього не зробив.

Не зрозумів Г. Хоткевич і відчуття М. Лисенком мінорного забарвлення мотиву «Хома та Ярема» із великою терцією в нижньому тетраході (С. 33). Поза сумнівом, у розумінні цього питання йому забракло тих знань, якими володіють сучасні етномузикологи і які інтуїтивно відчув М. Лисенко. Аргументів для заперечення Хоткевичу — багато. Так, бойківські мажорні коломийки, попри послідовно витриманий іонійський (іноді лідійський) лад, здебільшого звучать сумовито, тоді як гуцульські, більшість із яких має ґенамісотонічну (мінорну із півторасекундовими співвідношеннями інтервалів) структуру, — життєрадісні й веселі. До того ж мінорності цьому конкретному зразкові надає не так чисте «сі» (заховане в «оксамит» середньої теситури), як «мі-бемоль» у верхньому тетраході. Нарешті, Г. Хоткевич нічого не згадує (вочевидь, не враховуючи цього фактора) про особливість строю приструнків кобзи О. Вересая із тим-таки «мі-бемолем».

Захопившись дискусією й ігноруючи умови органічного середовища й досвіду О. Вересая, Г. Хоткевич поширює свої судження й на нього. Серед найбільш іронічних висловів — здивування дослідника з приводу жанрового визначення одного із виконуваних ним зразків: «Чому ту річ Вересай назвав “Козак-валець”? — догадатися трудно. До вальсу там й подібного нема. Скоріше вже то “полечка”» (С. 38). Можливо, видавцям потрібно було б у цьому випадку вдатися до пояснень. Зокрема, бодай висловити припущення, що названий зразок за жанром — і не справжній «козачок», і не «полечка». Що в часи кобзаря в Сокиринцях іще, напевне, ні вальс, ні полька так широко не побутували. А, найпевніше, мабуть, тому, що застосовувати до етнографічних жанрів і явищ «німецьку» термінологію — то марна справа. «Гарний кожух, та не на мене шитий!» — казав у подібних випадках сам М. Лисенко.

Викликають застереження й органологічно не вмотивовані терміни-назви, що застосовуються до бандури в академічній практиці. Від часу Г. Хоткевича кількість варіантів назв т. зв. «удосконаленої» бандури сягнула двох десятків. Лише в рецензованій книзі їх десять: «бандура харківської школи» (С. 3), «удосконалена» (С. 14), «стабільна» (С. 16), «стандартизована концертна», «нова» (С. 15), «стабілізована» (С. 86, 159; чим вона відрізняється від «стабільної?»), «стандартна харківська» (С. 140, 257; чому не «стандартизована концертна?»), «хроматична» (С. 217, 224), «стандартна» (С. 258; уже не «харківська?»), «бандура автора» (С. 257). А ще — «чернігівка», «полтавка», «склярівка», «герасименківка», «гриньківка»... Як тут розібратися навіть фахівцеві-бандуристу? Наявність понад двадцяти означень із додатковими прикметниковими «уточненнями» — попри те, що найкраще сформульованим терміном/дефініцією є єдино вживана іменникова форма — засвідчує безлад у самій системі визначень.

Важливо, що й у самого Гната Мартиновича виникали заперечення його ж власному радикалізму, як-от: «Величезна спадщина кобзарська, навіть та, яку можна було чути самому..., музика живих кобзарів — все ж це було. І от народ, коли бандурне мистецтво дістало змогу появитися на сторінках, воно виявляє себе “засідателями”, найнедотепнішими романсами й т. д. Як це розцінити?» (С. 93). І сам же відповідає: «Загальне враження великої бідноти, відсутності бандурної техніки до якихось керівних моментів, бо вже кобзарська техніка сліпців-бандуристів значно вища» (Там само). Від себе додамо, що їм, сліпцям, «самонавчителів» не треба було, оскільки усність передачі традиції передбачала не банальний відбір «любителів гри на бандурі», а органічний, природний: тих, хто не лише хотів, а й міг грати і співати. «Керівних моментів» тут просто бути не могло, а хто відхотів, або й не зміг, спокійно залишався «поза традицією». Вона його за це не засуджувала (як наприклад: «це і породило бандурну халтуру», С. 77), але й назад не приймала. Таким був один із основних принципів кобзарської і, загалом, музичної етнопедагогіки. Він зміг зрозуміти й проблему поширення інструмента в різних регіонах України: «Галичина бандури не знає й мало зацікавлена в тому, щоби видавати підручник для гри на неіснуючому для неї інструменті» (С. 62).

Так само достатньо об'єктивно висловився Г. Хоткевич з проблеми необхідності «удосконалення» традиційних інструментів, як-от: «І, звичайно, зі складного, тонкого в нюансах, надзвичайно чутливого інструмента зроблено бринькало [підкреслення моє. — М. Х.], для якого начебто і вказівок ніяких не треба» (С. 71). А в його праці «Бандура та її місце серед сучасних музичних інструментів», поданий у рецензованому виданні як додаток, виразно демонструється «інша точка зору» автора на те, що він сам робив на практиці, а саме: «...важно снабдить бандуру хроматизмом и, таким образом, ввести ее в ряды европейских инструментов... Но вот именно в этом пункте я стою на иной точке зрения [підкреслення моє. — М. Х.] и если меня спросит кто-нибудь: “...нужен ли хроматизм бандуре?” — я смущенно отвечаю: “Не знаю”» (С. 215). У цьому, як бачимо, усь Готкевич! «Не знаю...». А чому б не відповісти іншими рядками цієї ж праці: «...при настраивании в хроматизм бандура перестала бы быть бандурою, а стала бы инструментом, на котором якобы можно играть все» (С. 216). І далі: «Украинский народ создал себе инструмент для своей песни, и тут бандура соперниц не имеет... вот истинное призвание бандуры... Силиться же вырвать бандуру из сферы ее действия, ставить ей непосильные задачи, это дело ненужное» (С. 216, 217). «Но предположим, — продолжает Г. Хоткевич, —... что умная конструкция бандуры достигла возможности, не утратив диатонизма, достичь бандуру хроматической. Что получится тогда? Получится новый инструмент, а не украинская бандура» (С. 217).

Доцільно навести аргументацію і з академічної практики, необхідну для конкретизації суті проблеми. Так, в еволюції клавішних інструментів кожен із новіших типів мав свою нову назву: клавикорд — клавесин — чембало. Навіть ударно-молоточкове фортепіано із горизонтальним розташуванням струн має назву «рояль», а з вертикальним — «піаніно». Адже кожному органологові зрозуміло, що якщо із низки критеріїв, за якими один тип інструмента відрізняють від іншого (форма — конструкція — стрій — спосіб гри — репертуар — манера виконання), вилучити бодай один, то тип, різновид, а, значить, — і назва, неодмінно зміняться. Натомість при «вдосконаленні» автентичної бандури було замінено все, крім назви...

Але дозволюмо підсумувати самому Г. Хоткевичу: «Песня украинская глубоко диатонична, бандура также дает диатонизм в чистой форме. Как сильно народный певец борется против хроматизма, показывает хотя бы такой факт из моей практики создания бандурных ансамблей... я велю бандуристу перестроить ... струну ... на полтона. Бандурист не хочет, я настаиваю. Идет вечная борьба... А между тем все дело было в том, что исполнитель говорил со мной на языке природы... мне хотелось учить его, а надо было самому у него поучиться» (С. 227).

Музично-теоретичні принципи лежать в основі полеміки Г. Хоткевича з М. Лисенком, викладеної на сторінках рецензованої праці. Насваривши корифея української музики і фольклористики за «єгипетську астрологію» (С. 29) його музичних аналізів, він сам нерідко застосовує не менш структуралізовані теоретичні екскурси з приводу ритміки вірша (С. 37), будови сучасної октавної системи (С. 225—230), фактури ансамблевих зразків (С. 157—204) і т. ін. Цілков професійними виглядають і фізико-акустичні обрахунки автором побудови «Піфагорового кола» (С. 217—221), темперованості інтервалів (С. 222) тощо. З останнього приводу, він, зосібна, пише: «То, что бандура не имеет полутонов оставляет ее ... ударный инструмент ... в числе сохраняющих естественность интервалов... Каждый, кто играл на бандуре или слушал ее, не мог не задать себе вопроса, почему наиобыкновеннейший аккорд на бандуре звучит как-то особенно приятно, а тот же аккорд на рояле ординарен. Это объясняется не только типом инструмента, окрашивающим тон, а главным образом именно присутствием естественных интервалов» (С. 223). Згодьмося, такий рівень музично-теоретичного аналізу інженера з фаху Г. Хоткевича назвати дилетантським аж ніяк не можна; при цьому структуралізованість і формалізація тут служать з'ясуванню, а не ще більшому «затемненню» істини.

Так само фаховими є багато визначень Г. Хоткевичем жанрово-стильових особливостей бандурного репертуару. Тонко оцінивши вміст автентичності й авторства в думах-фальсифікатах (С. 47—49), він називав ці твори «інтелігентського походження» найновіших часів «пів-етнографічними» (С. 61), а підручники

для новостворених «бандур» — «бандурною халтурою» (С. 77). Про «псевдодуму» «На смерть Шевченка» він писав, зосібна: «Чому це так названо, невідомо. Це вірш О. Кониського, невідомо ким покладений на мало вдалу музику» (С. 81). Або далі: «От беремо... (“Засидатель”). Це чиясь “музика” на одну із співомовок С. Руданського» (С. 83)... «Як же могло, як сміло видавництво, що на прапорі ставить боротьбу з халтурою, з малоросійщиною [напевне, тим, що ми тепер називаємо “шароварщиною”, яка в часи Хоткевича тільки зароджувалася. — М. Х.], давидовщиною, як могло воно випустити в світ такі запашні рядки: “Кге, кге, кге! Морда ти така! Хіба це не “давидовщина” з її усякими “бринь” й іншими “междометрами”? Хіба це не малоросійщина, при чім найгірша, бо в кращій теж не було ... “морди”» (С. 107). Як би міг автор цих оцінок побачити обшир сучасної «малоросійщини»...

Жанрово-стильові роздуми Г. Хоткевича привели його до розуміння антиномії «фольклор і композитор». Невідомо, чи був він знайомий із радикальною позицією П. Сокальського з цього питання, із дискусією М. Лисенка із Е. Мертке та Ф. Колессою, яка, на жаль, закінчилася не на користь фольклору. Натомість відомо, що врешті-решт він сам зробив вибір на користь композиторської практики, хоча навряд чи його твори (героїчна поема «Байда» та «Невільничий ринок у Кафі») можна вважати більшим внеском до скарбниці рідної та світової культури, ніж його етноорганологічні та кобзарознавчі дослідження. Не можна також забувати, що його експерименти з привнесенням «колективності» у сферу індивідуальної за своєю природою традиції стали першорядною причиною витіснення її на маргінеси свого питомого середовища.

Чи виграло, скажімо, кобзарство від того, що його назвали «мистецтвом» чи «інтегральним співоцтвом»? Яка користь йому із того, що його знищили «харківським», а не «чернігівським», чи якимось іншим способом? Чи не з легкої руки Г. Хоткевича упорядник його збірки в 1989 році називав академічні капели бандуристів «вершиною розвитку кобзарського мистецтва»?

Нарешті, залишається нез'ясованим питання: що змусило музиканта-естета, науковця-інструментознавця й систематика досить високого рівня дійти висновку про цілков некоректну з погляду етноорганології необхідність

хроматизації бандури й перетворення кобзарів-індивідуалів у «оркестр українських народних інструментів» з невпізнаним для автентичних носіїв традиції репертуаром?⁴

Якщо вже сталося так, що академічні форми узяли гору над автентичними, то необхідно розмежувати критерії, що застосовуються до цих різних сфер творчості. Необхідно дотримуватися толерантних оцінок і сприяти діяльності не тільки прихильників європеїзованих форм побутування колись народного інструментарію, а й науковцям-дослідникам і виконавцям-реконструкторам достеменно кобзарських заasad і автентичної манери співогри.

Рецензоване видання має гарну поліграфію та художнє оформлення, витримане в естетиці й дусі описуваного в книзі часу, якісну комп'ютерну нотографіку. Маємо зауваження до тексту «Вступу» і тих мовно-стилістичних огріхів, що впливають не з оригінальної мови автора, а належать до елементарних редакційних недоглядів. Подані наприкінці книжки бібліографія, таблиці концертних програм авторських творів Г. Хоткевича для бандури та

іменний покажчик допоможуть читачеві вільно орієнтуватися в опублікованих матеріалах. Окремо на останніх сторінках подано рекламу видань Фонду національно-культурних ініціатив імені Гната Хоткевича, що побачили світ у 2004–2009 роках.

Загалом, як уже мовилося, це унікальне видання однієї із найвагоміших праць Г. Хоткевича висвітлює багато нез'ясованих досі, малозрозумілих і суперечливих питань зникнення автентичної бандури та її репертуару на стадії новітнього трансформування.

¹ За Г. Хоткевичем — «пів-етнографічна творчість», згодом осмислена ним як «кобзарське мистецтво».

² Як етномузиколог, зазначу: лірництву значно більш «поталанило», бо експерименти над «удосконаленням» ліри не набули такої масштабності, як для бандури.

³ За винятком хіба-що композиторсько-мистецького чинника, про що мова піде далі.

⁴ Зокрема, з останнього приводу Г. Хоткевич пише: «...спекуляція на любові українця до свого інструменту досягла апогея. Нікому не забороняється грати самому перед аудиторією. Треба мати на те якесь право. Гонять халтуру зі сцени, гонять з муз-естради, гонять звідусюди — це бандурне мистецтво. Пора би вигнати й звідси» (С. 209).

В статье заявлена чёткая позиция автора относительно противоречивых взглядов, высказанных Г. Хоткевичем в работе «Бандура и ее репертуар». Сопоставление нередко взаимоисключающих суждений и тезисов приводит к выводу о разделении современной кобзарской среды на достаточно автономные «фольклорную» и «академическую» сферы и о необходимости разграничения критериев их оценки.

Ключевые слова: бандура, Гнат Хоткевич, аутентичный, этнографический, диатонический, хроматический.